

**Teatro di avanguardia e
composizione sperimentale
per la scena in Italia:
1950-1975** A cura di
**Gianmario Borio,
Giordano Ferrari e
Daniela Tortora**





 ernst von siemens
musikstiftung



Dipartimento di Musicologia
e Beni Culturali

In copertina: Foto di scena della prima rappresentazione di *Atomtod* di Giacomo Manzoni
(Milano, Piccola Scala, 1965). Foto Erio Piccagliani © Teatro alla Scala

Prima edizione: ottobre 2017
© 2017 by Fondazione Giorgio Cini Onlus

www.cini.it

ISBN 9788896445174

**Teatro di avanguardia e
composizione sperimentale
per la scena in Italia:**

1950-1975 A cura di

Gianmario Borio,
Giordano Ferrari e
Daniela Tortora

Indice

- VII Gianmario Borio, Giordano Ferrari, Daniela Tortora
Introduzione
- 1 Stefania Bruno
L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare:
questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione
problematica
- 27 Mila De Santis
Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale
di avanguardia in Italia
- 59 Giada Viviani
Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano
- 105 Alessandro Mastropietro
Intorno alla *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*: un nuovo modello
operativo, tra sperimentazione e utopia
- 163 Giacomo Albert
Continuità e discontinuità nei principi drammaturgici del teatro italiano:
da *La Legge* a *Per Massimiliano Robespierre* (1955-1974)
- 187 Stefano Lombardi Vallauri
Lo spazio teatrale-musicale come ambito di azione etica:
Rappresentazione et Esercizio di Domenico Guaccero e *La Passion
selon Sade* di Sylvano Bussotti
- 211 Valentina Bertolani
Gli spazi del visibile nel teatro musicale di Mario Bertoncini
e Franco Evangelisti
- 235 Marco Cosci
La scena media(tizza)ta: teatro, cinema e televisione in *A(lter)A(ction)*
- 259 Simone Caputo
«Musica, parlato, azione, scena, film: teatro lirico con film»:
Scene del potere di Domenico Guaccero

Gianmario Borio, Giordano Ferrari, Daniela Tortora

Introduzione

Le tre sezioni di cui si compone questa introduzione – scritte nell’ordine da Borio, Tortora e Ferrari – si intendono come un primo approccio alle principali problematiche trattate nel volume. I curatori hanno rinunciato a una presentazione sistematica dei capitoli di cui esso si compone e optato per testi di orientamento teorico e metodologico.

Il teatro dei compositori: percorsi e realizzazioni nell’orizzonte del “postdrammatico”

Questo volume presenta una ricostruzione storica, basata su documenti di archivio e collazioni bibliografiche, di un movimento di trasformazione del teatro musicale che negli anni 1950-1975 ha segnato in modo precipuo l’operare dei compositori italiani.¹ I dati emergenti nei singoli capitoli illuminano in modo sistematico, anche se necessariamente non esaustivo, il processo di rinnovamento dei mezzi artistici e delle forme espressive mettendo in evidenza significative tangenze con ciò che in quel periodo veniva chiamato “nuovo teatro”². Quest’ultimo fenomeno, pur avendo caratteristiche specifiche legate al contesto italiano e ai suoi protagonisti, si colloca in un processo

-
- 1 Per gli addentellati con esperienze compiute in altre parti di Europa cfr. *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*, a cura di Robert Adlington e Dörte Schmidt, Routledge, New York (in corso di stampa).
 - 2 Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Pisa, 2010; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015.

di portata internazionale articolato su diverse generazioni, che è sfociato in un netto distacco dal dramma borghese e ha posto le basi per forme di comunicazione artistiche che oggi si definiscono multimediali. L'insieme dei lavori qui raccolti offre pertanto anche materiale utile alla discussione che è stata aperta nel 1999 dal libro *Postdramatisches Theater* di Hans-Thies Lehmann.³ L'ex allievo di Peter Szondi ha completato l'indagine sul "teatro moderno" rivolgendo l'attenzione su ciò che avvenne dopo Brecht, cioè su quel settore ampio e diversificato della produzione teatrale della seconda metà del XX secolo che il suo maestro non aveva potuto affrontare.⁴ Lehmann ha ricondotto a un unico denominatore – la sfera del "postdrammatico" – concezioni estetiche e pratiche performative che si sono profilate in campo teatrale con significative risonanze nei campi attigui della musica e della danza; tale percorso teorico ha permesso di mettere a fuoco questioni cruciali per le arti performative come la gerarchia tra visivo e acustico, le relazioni tra i materiali di diverse forme artistiche (immagini, parole, suoni, movimenti) e il ruolo delle nuove tecnologie nel coadiuvare e talvolta pilotare il nuovo linguaggio. Tuttavia il merito di Lehmann non consiste tanto nell'aver sviluppato una teoria sistematica quanto di avere lanciato una sfida alla quale hanno reagito studiosi di diverse discipline; l'elaborazione di una teoria del "postdrammatico" è ancora in atto e ha trovato nuovi stimoli nelle arti multimediali del XXI secolo.⁵ Questo volume fornisce una serie di elementi per il suo ampliamento e aggiunge una documentazione

3 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

4 Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino, 1962.

5 Cfr. *Dramatic and Postdramatic Theatre Ten Years After*, a cura di Ivan Medenica, Faculty of Dramatic Arts, Belgrado, 2011 (in particolare si vedano i contributi di Patrice Pavis, *Réflexion sur le Théâtre Post-dramatique*, di Elinor Fuchs, *Post-dramatic Theatre and the Persistence of the 'Fictive Cosmos': A View from America*, e di Marco de Marinis, *La Prospettiva Post-drammatica: Novecento e Oltre*); Mladen Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2013; *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*, a cura di Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles, Bloomsbury, London, 2013; Gérard Thiériot, *Le théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond?*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2013.

per ricostruire il complesso mosaico che in quei due decenni si era formato intorno al “postdrammatico”.

Il fenomeno centrale attorno al quale Lehmann fa gravitare il suo ragionamento è il distanziamento dalla rappresentazione: l'opera teatrale coincide con l'azione che si svolge sulla scena, dunque è più *presentazione* che non *rappresentazione*. Le nuove creazioni mettono l'accento sulla prestazione attoriale e sui meccanismi linguistici attraverso i quali il teatro comunica con i suoi fruitori. Al contempo sfumano i contorni del campo semantico che è oggetto di una *performance*; al fruitore viene richiesto un ruolo più attivo di ciò che avviene negli spettacoli della tradizione. Il testo cambia assetto e funzione. Le produzioni più radicali esibiscono il fatto che il “testo” si produce nel momento della *performance* grazie all'interazione implicita o esplicita tra attori e fruitori. È un fatto che vale per il teatro nel suo complesso ma in questo ambito assume piena evidenza: tra “testo letterario” e “testo performativo” si crea una linea di demarcazione più netta che in passato.⁶

Nel teatro musicale il “testo letterario” è sempre stato una componente di un “testo drammatico” di ordine superiore che è rappresentato dalla partitura. In quanto sistema complesso di segni – che comprende la musica da eseguire, le parole da cantare e l'assetto scenico – la partitura di un'opera lirica, riferimento obbligato per tutti i suoi allestimenti, è un dispositivo di preformazione dell'evento drammatico nel suo complesso. Molte delle riflessioni che Richard Wagner fece in *Opera e dramma* sono dedicate alle sue modalità di funzionamento.⁷ Le creazioni che sono oggetto di studio in questo volume mettono in evidenza un atteggiamento dei compositori nei confronti del “testo letterario” che è in piena sintonia con l'estetica del “postdrammatico”. I collage di testi di diversa provenienza, la loro frammentazione o riformulazione sono indici dell'affievolirsi della funzione del testo letterario. I compositori prendono distanza sia dalla

6 Cfr. Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Narr, Tübingen, 1983, vol. III: *Die Aufführung als Text*.

7 Cfr. Richard Wagner, *Opera e dramma*, a cura di Maurizio Gianì, Astrolabio, Roma, 2017.

pratica del libretto che dalla *Literaturoper*; al contempo sfruttano la maggiore flessibilità che deriva dalla costruzione dei nuovi testi per accentuare l'impostazione policentrica e multidirezionale delle loro azioni scenico-musicali. Pertanto il mutato atteggiamento nei confronti delle fonti letterarie può essere inteso come una funzione della nuova drammaturgia.

In Mario Bertoncini, Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Evangelisti e Domenico Guaccero la riflessione su questo intreccio di problemi si mescolò con l'accoglimento di stimoli provenienti da John Cage. Il compositore americano svolse un ruolo non univoco nel processo di trasformazione del teatro musicale.⁸ Da un lato, almeno nei due decenni qui considerati, egli non compose pezzi destinati ai luoghi istituzionali dell'opera in musica; dall'altro lato egli è riconosciuto come uno dei protagonisti di primo piano di quella "svolta performativa" il cui campo originario era appunto la sperimentazione teatrale.⁹ Cage perseguì l'abbattimento dei confini tra i generi artistici, ideando eventi che prevedono la partecipazione di musicisti, ballerini, pittori, cineasti e altri soggetti. Egli indicò nella dimensione teatrale il destino naturale della musica, un'arte che fino ad allora era stata concepita sulla base di una «separazione immaginaria dell'ascolto dagli altri sensi».¹⁰ *Water Walk*, che fu presentato nel 1959 in una puntata del programma televisivo *Lascia o raddoppia*, e *Theatre Piece* del 1960 sono dimostrazioni di come l'azione scenica possa essere ricavata direttamente dalla musica, come suono e immagine si lascino ricondurre a un principio unitario e infine come gesto e suono possano essere combinati dando origine a una scala di valori audiovisivi.¹¹ Queste esperienze costituiscono un'importante base di

8 Cfr. per esempio Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means, an Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performances*, Dial Press, New York 1968.

9 Cfr. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014, p. 35.

10 John Cage, *Experimental Music: Doctrine* [1955], in Id., *Silence. Lectures and Writings*, Marion Boyars, London, 1980, pp. 13-17: 14.

11 Heinz-Klaus Metzger, *Das Musiktheater John Cages*, in *Im Zenit der Moderne. Die*

partenza per il “teatro strumentale” di Mauricio Kagel e la “musica da vedere” di Dieter Schnebel, due compositori che intrattenevano feconde relazioni con i colleghi italiani.

Cage rappresenta solamente uno dei punti di riferimento per l'opera di rinnovamento del teatro musicale in Italia. Un ulteriore fattore, forse più rilevante, fu il confronto diretto con le sperimentazioni delle compagnie statunitensi, in particolare il Living Theatre, che soggiornò per lunghi periodi in Italia a partire dal 1961, e l'Open Theatre, con cui Luciano Berio fu in contatto nella fase di gestazione di *Opera*. La collaborazione tra Sylvano Bussotti e Carmelo Bene è peraltro la testimonianza più significativa di una relazione diretta tra l'avanguardia teatrale e quella musicale. La situazione di Roma ha caratteri specifici per la presenza di esponenti americani di rilievo nelle arti performative e in quelle figurative; l'alta densità di gallerie, “cantine” e club contribuì a lanciare forme alternative di spettacolo; la presa di distanza nei confronti dell'opulenza e della normatività dei teatri ufficiali è un fatto che va al di là della riflessione estetica e rimane un elemento distintivo anche qualora le opere nate in tale contesto vengano eseguite in teatri d'opera. La critica alle istituzioni teatrali produsse in alcuni casi fenomeni analoghi al “teatro povero” di Jerzy Grotowski. *La Passion selon Sade* di Bussotti, *Die Schachtel* di Evangelisti e *Scene del potere* di Guaccerò sono opere gravitanti intorno a un nucleo concettuale, segnalato dai loro titoli; per la loro esecuzione i compositori forniscono materiali testuali, sonori ed eventualmente visivi; il luogo e il formato dello spettacolo può variare a seconda delle contingenze senza che per questo vengano intaccati il senso e la coerenza dell'opera. Questo aspetto funambolico della rappresentazione si combina talvolta con un obiettivo che ha importanti addentellati con i movimenti del Sessantotto: durante e attraverso la *performance* il pubblico dovrebbe formare un “collettivo” insieme agli esecutori, che così diventa un soggetto politico di grado superiore capace di esercitare il proprio influsso sulle strutture sociali e i comportamenti regolati da norme. L'accento è posto sul processo

di apprendimento che coincide con la *performance* stessa; a tal fine gli artisti predispongono semplicemente i materiali e stabiliscono i criteri generali per lo svolgimento dell'azione.

Un punto di riferimento nella riflessione dei compositori italiani è costituito dal teatro epico di Brecht. Tra il 1955 e il 1962 vennero rappresentate al Piccolo Teatro di Milano le sue opere più significative, tutte nella regia di Giorgio Strehler; tra queste spicca *L'opera da tre soldi* nel 1956 con la direzione musicale di Bruno Maderna. Gli effetti della poetica di Brecht sui compositori si possono rintracciare innanzitutto nell'allontanamento dall'introspezione individuale – il cui paradigma musicale si era stabilito nell'*Erwartung* di Schönberg – e nell'allargamento di orizzonte verso una prospettiva sociale, nella quale primeggia il caso emblematico e l'immersione nella realtà vissuta. Questa è probabilmente la premessa del carattere documentario che traspare, a diversi gradi e secondo diversi procedimenti, in molte creazioni del teatro musicale di avanguardia.¹² Le modalità con cui vennero affrontate le opere e le teorie di Brecht possono essere considerate come indicatori delle diverse posizioni che i compositori presero nei confronti del nuovo teatro. A Manzoni – che aveva svolto la funzione di pianista accompagnatore per il primo allestimento italiano de *L'opera da tre soldi* – interessa l'«unità degli elementi rappresentativi» che si produce attraverso la collaborazione tra le diverse maestranze del teatro: «un teatro costruito per la partecipazione di molti, con l'apporto della competenza dei singoli alla realizzazione di uno spettacolo compiuto in ogni sua parte, dove nulla è lasciato al caso e ogni parola, ogni gesto, ogni suono, ogni visione costituisce la tessera di un mosaico compatto».¹³ Un secondo fattore di influenza può essere individuato

12 Su questo versante l'influenza di Brecht si mescola a stimoli provenienti dall'avanguardia russa nonché da Erwin Piscator e Peter Weiss. Cfr. Vladimir Vladimirovic Majakovskij, *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Editori Riuniti, Cassino, 1958, vol. I; Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il nuovo teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1959; Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino, 1960; Vsevolod Emilevic Mejerhol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma, 1962.

13 Giacomo Manzoni, *Appunti su Brecht, la musica e il teatro* [1966], in Id., *Musica e progetto civile: scritti e interviste (1956-2007)*, a cura di Raffaele Pozzi, Ricordi-LIM,

nel momento in cui un compositore fa gravitare l'azione attorno a un nucleo tematico, rispetto al quale i "personaggi" hanno un rapporto funzionale e le singole sezioni o scene si pongono in relazione di complementarità o progressivo approfondimento – ciò vale sia per *Intolleranza 1960* che per *Atomtod*. Le scene si susseguono come in un montaggio e dunque la fruizione della totalità si configura come una sorta di disvelamento; in sé stesse però le scene non rinunciano a una drammaturgia orientata a un fine e pilotata da criteri sicuri.

Anche Berio è partito da Brecht. *Passaggio*, che inaugura il lungo cammino di Berio sulle scene teatrali, presenta una situazione di fluida e reciproca comunicazione tra pubblico e opera, offrendo al fruitore la possibilità di intervenire sull'opera e persino di trasformarla durante la sua rappresentazione. Negli anni successivi Berio approfondì la critica brechtiana ai teatri lirici e alla drammaturgia musicale, proponendo una nozione di "teatro musicale" che si contrappone a quella di "opera": entrambe sono forme di rappresentazione, ma la prima, più attuale, riguarda la «drammaturgia inerente al comportamento simbolico».¹⁴ In tal modo il teatro si avvicina al linguaggio come sistema di segni. La prospettiva di Brecht viene corretta con la nozione di "metateatro", elaborata in quegli anni da Lionel Abel che chiamò in causa due altri autori di riferimento per Berio: Genet e Beckett.¹⁵ "Metateatro" indica una creazione scenica i cui personaggi vivono un'esistenza già teatralizzata; tale teatralizzazione a priori è riconducibile a miti, leggende o alla letteratura del passato ed è comunque ricompresa nel modo in cui gli attori interpretano la loro parte.

Dal canto suo Guaccerò ha perseguito, negli anni cruciali di *Scene del potere*, un ampliamento della prospettiva aperta da Brecht. Ciò è avvenuto mediante una critica al metodo "dimostrativo": esso può costituire un limite alla creazione teatrale intesa come «totalità audiovisuale» e limita il raggio di azioni di chi intende realizzare eventi

Milano-Lucca, 2009, pp. 188-191: 190.

14 Luciano Berio, *Problemi di teatro musicale* [1967], in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, pp. 42-57: 45-46.

15 Lionel Abel, *Metatheatre. A New View on Dramatic Form*, Hill & Wong, New York, 1963.

ai quali il pubblico può partecipare «come [in] un'improvvisazione».¹⁶ L'esibizione della "verità" può indurre a una "connivenza rituale" che fa da ostacolo a un processo di presa di coscienza. Guaccerò ripropone l'analisi brechtiana del sistema operistico come produzione parassita di merci; ma, consapevole del fatto che l'azione artistica non può sostituirsi a quella politica, pone l'esigenza di integrare il metodo "dimostrativo", che opera mediante "estraneazione", con il metodo "costruttivo", in cui l'attore costruisce eventi: «il teatro si osserva "farsi teatro", il pubblico si osserva "farsi attore"». ¹⁷ In *Scene del potere* egli sfrutta al massimo i campi di possibilità offerti dalla parola (testi proiettati su cartelloni o schermi, testi recitati o cantati), dall'immagine (gesti, mimica, movimenti, scenari, luci) e dalla musica (commistione e collisione di musica d'arte e leggera). La medesima tendenza si percepisce in *Die Schachtel* di Evangelisti e *A(lter)A(ction)* di Macchi.

Un ulteriore aspetto della ricezione di Brecht può essere visto nel fatto che per entrambi i compositori – Berio e Guaccerò – svolse un ruolo determinante il concetto di gesto. Con il neologismo *Gestus* Brecht intendeva l'insieme di espressioni facciali, movenze corporee ed emissioni vocali che rendono evidente il rapporto tra gli individui: il gesto ha dunque un contenuto sociale.¹⁸ Kurt Weill diede un'ulteriore curvatura a questo concetto sottolineando che la musica è in grado di «restituire il gesto che illustra l'evento scenico, può addirittura produrre una sorta di gesto di base con cui essa prescrive un certo atteggiamento all'interprete [...]».¹⁹ Mentre in Weill il carattere gestuale riguarda

16 Cfr. Domenico Guaccerò, *Un'esperienza di "teatro" musicale* [1963-64], in Id., *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2005, pp. 143-159 (le citazioni sono a p. 148 e 151); cfr. anche Guaccerò, *Postilla sul teatro musicale* [1966], in *ibid.*, pp. 161-171, e Alessandro Mastropietro, *L'interno/esterno della voce: su Scene del potere di Domenico Guaccerò*, in *Voce come soffio, Voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2013, pp. 123-172.

17 Guaccerò, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 156.

18 Bertolt Brecht, *Über den Beruf des Schauspielers*, a cura di Werner Hecht, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, pp. 92-93; cfr. anche il successivo articolo *Sulla musica gestuale*, in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 212-215.

19 Kurt Weill, *Über den gestischen Charakter der Musik* [1929], in Id., *Musik und*

primariamente gli aspetti di ritmo e melodia, pertanto è strettamente legato al testo letterario, in Berio e Guaccero tale concetto assume valenze multiple. In Berio esso riguarda tutte le azioni di un interprete e, nel caso dei cantanti, permette di articolare gradi di relazione tra l'emissione sonora e il suo uso in quanto segno linguistico; nel contesto della composizione vocale, che è fondamentale per il teatro musicale, si può dunque aprire un ampio spazio performativo che attraversa e connette le dimensioni del sonoro e del visivo. Berio mantiene un legame forte con Brecht sottolineando che il gesto non può essere una *creatio ex nihilo* ma è sempre «il ricordo di specifiche abitudini e processi che si sono ridotti e formalizzati in modelli di comportamento».²⁰ Anche per Guaccero il gesto è una componente fondamentale di ciò che egli definisce «opera d'insieme», una concezione che rivela certi momenti di tangenza con quella beriana di “teatro musicale”; a lui però non interessa tanto la sedimentazione dei significati che traspare nella riproposizione di un gesto quanto la sua capacità di diventare parte di una sintassi generale della creazione audiovisiva e dunque di prestarsi a uno scambio intermodale.

Nuove configurazioni e funzioni del testo letterario

Ripensare il teatro per musica nel secondo dopoguerra ha comportato un lavoro (e un discorso) attorno al testo, verbale letterario poetico o in prosa che dir si voglia. Il rapporto con il testo mantiene un suo rilievo costante, una sua incidenza ai fini della messa a punto delle nuove modalità di interazione tra musica e scena, e questo ben al di là delle vecchie gerarchie e delle relazioni *standard* all'interno del teatro d'opera di tradizione tra musicista e poeta (librettista).

musikalisches Theater. Gesammelte Schriften, a cura di Stephen Hinton e Jürgen Schebera, con la collaborazione di Elmar Juchem, Schott, Mainz, 2000, pp. 83-88: 85.

20 Luciano Berio, *Del gesto vocale* [1967], in Id., *Scritti sulla musica*, cit., pp. 58-70: 68. Cfr. anche Luciano Berio, *Del gesto e di Piazza Carità* [1963], in Id. *Scritti sulla musica*, cit., pp. 30-36.

La scelta e la combinazione di fonti letterarie di varia provenienza, il montaggio testuale, oppure la creazione originale di testi di nuovo conio, o, semplicemente, la definizione di un tracciato drammaturgico (azione scenica) con annesse istruzioni per l'uso, possono essere effettuati direttamente dal compositore, talvolta secondo i dettami di una novella *Literaturoper*, oppure essere affidati a uno o più collaboratori di turno, poeti scrittori filosofi saggisti, ma anche pittori, scenografi e artisti vari. In un'alta percentuale di casi il contenuto diviene identificativo di quelle esperienze che appartengono al filone della musica (leggi teatro) *engagé*, ma va da sé che la dimensione trasgressiva e rivoluzionaria dei progetti teatrali si fa tramite per esibire detto contenuto anche al di là delle forme del testo.

La presenza della parola, per dirla con Edoardo Sanguineti «l'orizzonte della parola», la parola che racconta e che veicola un messaggio, oppure la parola che dice solo se stessa, puro vettore di suono e di vocalità, la parola come sopravvivenza-relitto, come memoria e come simbolo, come immagine grafica, semplice ideogramma da vedere e/o da proiettare, costituisce una cifra identificativa del teatro sperimentale italiano del secondo dopoguerra. Ed è proprio Sanguineti nel corso di una conversazione con Luigi Pestalozza del 1993 a chiarire questa matrice comune alla più parte delle sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta-Settanta, nate all'interno dei sodalizi tra i musicisti e i *Novissimi*, vale a dire tra i giovani compositori di allora e alcuni esponenti di quel collettivo che andava definendosi come Gruppo 63.²¹

Può giovare a tal proposito la rilettura di quel testo/manifesto che fu *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, un'antologia della nuova poesia che Alfredo Giuliani, membro e ideologo del gruppo, curava per Einaudi nel 1961 e poi ancora nel 1965: se, da un lato, la poesia per essere vera deve essere contemporanea,²² dall'altro lato è necessario prendere

21 Luigi Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in Edoardo Sanguineti, *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena, 1993, pp. 9-24.

22 Con questa affermazione di matrice leopardiana si inaugura l'*Introduzione* di Giuliani alla prima edizione de *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani,

atto che «[...] per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo». ²³ Si è inaugurata così una nuova stagione della poesia (italiana), «un nuovo tempo della poesia dopo quello maturato tra le due guerre», che si è tradotto in un'energia nuova delle arti e della letteratura capace di contribuire alla trasformazione del mondo. ²⁴ Giuliani concludeva la *Prefazione 1965* della ristampa dei *Novissimi* (dopo il battesimo ufficiale avvenuto a Palermo nel '63 nel corso della IV Settimana Internazionale Nuova Musica), ammettendo che il processo letterario avviatosi alcuni anni orsono ha lanciato la poesia nei territori più avanzati della ricerca letteraria a livello internazionale, ha spronato i poeti a mettersi alla prova nei territori letterari adiacenti del romanzo e del teatro e «[...] li ha avvicinati più organicamente al linguaggio della musica e della pittura». ²⁵

Pur consapevoli di un certo ritardo riscontrabile nella comunicazione linguistica rispetto alle altre arti d'avanguardia, i nuovi poeti contribuirono alla individuazione di un orizzonte teatrale possibile e comune attorno alla parola: giacché «[...] era forte il sentimento di una drammatizzazione e di una teatralizzazione della parola poetica», vennero definendosi proprio in seno a quella avanguardia le due polarità tra le quali il testo letterario di nuovo conio rimaneva in bilico, quello della «visibilità [...], cioè della fruizione ottica, visiva che il testo stampato esige» e l'altro, ovvero quello «del suo calarsi concreto in una voce, nella vocalità corporea [...] e del suo dissolversi in suono». ²⁶ La poesia visiva e la poesia fonetica finiscono così per indicare, a partire dagli estremi, le due vie del possibile letterario all'interno della nuova teatralità (anche musicale)

Einaudi, Torino, 1961, ripubblicata nel 2003, pp. 15-32: 15.

23 Alfredo Giuliani, *Prefazione 1965*, in *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 3.

24 *Ibid.*, p. 10 e *passim*.

25 *Ibid.*, p. 12.

26 Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 11, 14-15 e *passim*. Si tenga conto, in proposito e per contro, della vera e propria invettiva lanciata da Pier Paolo Pasolini contro l'avanguardia (letteraria) in *La fine dell'avanguardia*, «Nuovi argomenti», 3-4, luglio-dicembre 1966, pp. 3-28: 10-13.

del dopoguerra: il testo come segno, come cifra, come immagine da riprodurre e proiettare; il testo come materia vocale da introiettare, leggere, narrare, recitare, intonare. In ogni caso, la parola (cantata e non) non è più sola a condurre il gioco drammaturgico nel suo rapporto esclusivo e privilegiato con la musica, ma giace in un più vasto contesto che la assume e la contempla nei formati più diversi e la affida in ultima analisi alla intenzione/interpretazione molteplice da parte di mimi attori cantanti danzatori strumentisti, ma anche pittori, scenografi, fotografi e tecnici vari.

Nell'enucleare le peculiarità della nuova voga teatrale degli anni Sessanta, Claudio Annibaldi chiariva come l'accostamento a un testo letterario e l'adozione di una «vocalità non restaurativa» costituiscono «[...] una delle fondamentali premesse tecniche del “nuovo teatro” [si badi all'adozione di detta locuzione, di provenienza non musicale]», marcando così la «differenza sostanziale tra “nuovo teatro” musicale e opera in musica, nonché fra “nuovo teatro” e teatro d'avanguardia in senso stretto». ²⁷ Tuttavia è proprio la presenza di un testo (nonché, e per contro, la sua assenza voluta e programmatica) a imporre, malgrado la comune estrazione, un distinguo d'obbligo tra le esperienze genericamente assegnabili all'avvento delle poetiche del gesto di matrice cageana e il nuovo teatro musicale vero e proprio. ²⁸

La propensione per la scena e per il teatro, il progressivo animarsi di progetti (alcuni dei quali, peraltro, non realizzati) rintracciabile nel percorso compositivo della più parte degli esponenti della neoavanguardia italiana già a partire dagli anni Cinquanta, rientra di fatto nell'ambito di una via *italiana* al *nuovo* nella storia della musica del secondo Novecento. Tuttavia per la nascita e l'affermazione di un nuovo teatro musicale nel dopoguerra è necessario attendere l'inizio degli anni Sessanta e non v'è dubbio che l'evento fondante di tale “rinascita teatrale” abbia coinciso con la rappresentazione a Venezia,

27 Claudio Annibaldi, *Musica gestuale e nuovo teatro: ritorno alla teatralità*, in *La musica moderna*, a cura di Eduardo Rescigno, Fratelli Fabbri, Milano, vol. VII: *Le Avanguardie*, 1969, pp. 129-154: 145.

28 *Ibid.*, p. 151.

nell'aprile del 1961, di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono. Il primato assegnato all'"azione scenica" di Nono è incontestabile non soltanto per questioni di ordine cronologico, ma soprattutto per la vasta eco che accompagnò sia a livello locale, sia nazionale e internazionale, la famosa *première* veneziana, conferendole pertanto, anche dal punto di vista della ricezione, quel carattere dirimpente di novità e di avvio di una nuova epoca che in questo contesto le si vuole riconoscere.²⁹ Altrettanto inconfutabile è la contemporanea creazione di un lavoro, meno riuscito (forse) e meno sostenuto dall'*intelligenza* politica e culturale circostante, ma non per questo meno cruciale per la storia del teatro musicale sperimentale: ci si riferisce a *Collage* di Aldo Clementi e Achille Perilli, andato in scena al teatro Eliseo di Roma nel maggio di quello stesso 1961, uno spettacolo astratto, un'azione scenica di oggetti, immagini, luci e proiezioni sprovvisto di intreccio e di consequenzialità logico-narrativa.³⁰

È singolare che nel 1964, sulle pagine della rivista «Il Verri», l'inserito intitolato *Teatro musicale oggi* a cura di Luigi Pestalozza (che così esordisce nella sua premessa: «Fino a qualche anno fa ogni esperienza di teatro era esclusa dalla *nuova musica*. Ne era addirittura rifiutata la ragione e la possibilità. Oggi, al contrario, il teatro è un'esperienza centrale della ricerca musicale»³¹), accolga tre contributi, rispettivamente di Aldo Clementi, Franco Evangelisti e Franco Donatoni, due dei quali, quelli

-
- 29 Un'ulteriore conferma del ruolo speciale che va riconosciuto a *Intolleranza 1960* di Nono si ricava dalla presenza nel volume monografico de «La Rassegna Musicale» del '62 di due soli contributi sul teatro musicale delle nuove generazioni: uno studio critico di Fedele d'Amico su *Elegy of Young Lovers* di Hans Werner Henze e lo scritto di Luigi Nono, *Alcune precisazioni su «Intolleranza 1960»*, in *Numero speciale dedicato all'opera del XX secolo*, «La Rassegna Musicale», XXXII, 2-4, 1962, pp. 418-424.
- 30 Cfr. Simonetta Lux, Daniela Tortora, *Un'azione dell'arte. Premessa*, in *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, a cura di Simonetta Lux e Daniela Tortora, Gangemi, Roma, 2005, pp. 10-15; Daniela Tortora, *Verso un nuovo teatro musicale e d'arte: la rinascita italiana degli anni Sessanta*, Taipei, 2005 (ined.).
- 31 Luigi Pestalozza, *Teatro musicale oggi. Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Franco Donatoni*, in *Teatro musicale oggi*, a cura di Id., «Il Verri», IX, 16, 1964, pp. 59-60: 59. Sull'incompatibilità tra teatro per musica e linguaggio panseriale postdodecafonico e postweberniano, cfr. Carl Dahlhaus, *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema*, in *Il teatro musicale contemporaneo*, a cura di Rossana Dalmonte, «Il Verri», VIII, marzo-giugno 1988, pp. 105-117.

di Clementi e di Evangelisti, cruciali per la messa a fuoco concettuale delle novità della scena musicale e teatrale italiana contemporanea ed entrambi riferibili al versante del teatro multimediale.

Reduce dall'inadeguato allestimento di *Collage*, Clementi ribadisce che l'abolizione di voci e personaggi e di qualsivoglia forma di intreccio e/o di direzionalità drammatica veicolata dalla presenza in scena dell'uomo, rappresenti l'unica via possibile per un effettivo rinnovamento del teatro per musica: riconosciuto quale «fatto autonomamente musicale – molto più quindi che un parente stretto del teatro in prosa –, una vera *musica per gli occhi*», detto teatro comporterà il trattamento “compositivo” di tutti i materiali utilizzati (suoni, parole, oggetti, luci, movimenti, etc.) e il montaggio dei diversi ingredienti, per l'appunto, in una sorta di *collage*.³²

Nella stessa sede Evangelisti, già artefice insieme a Franco Nonnis dell'azione mimoscenica *Die Schachtel* (ancora ineseguita, tuttavia, nel 1964), chiarisce a suo modo e in maniera ancor più radicale la rinuncia definitiva al primato della parola a partire dal rifiuto della parola cantata nella musica contemporanea *tout court*. *Die Schachtel* è frutto della collaborazione fra un musicista e un pittore (e non un poeta), poiché può essere «ancora possibile far sopravvivere l'azione teatrale in musica, soltanto come fusione tra atto visivo e quello sonoro non sollecitata da testi poetici».³³

Grosso modo negli stessi anni dell'indagine avviata da Pestalozza, due tra i compositori più *engagé* della nuova musica italiana, Nono e Domenico Guaccero, entrambi alle prese con l'ideazione e la realizzazione dei rispettivi primi progetti teatrali sperimentali, riescono a spingere un poco più in là la messa a fuoco delle linee di tendenza del nuovo teatro musicale del dopoguerra. Ancora una volta è «Il Verri», rivista italiana di letteratura contemporanea, la sede deputata ad accogliere in tempo reale la discussione sulle novità dello scenario musicale

32 Aldo Clementi, [senza titolo], in *Il teatro musicale contemporaneo*, cit., pp. 61-66: 62-63.

33 Franco Evangelisti, [senza titolo], in *Il teatro musicale contemporaneo*, cit., pp. 66-68: 67-68.

italiano e ospitare in successione due contributi di particolare rilievo: *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (1963) di Nono e *Un'esperienza di "teatro" musicale* (1966) di Guaccero.³⁴

I due testi, per molti versi gemelli, riassumono il punto di vista della nuova generazione dei compositori italiani e ribadiscono l'attualità e la vitalità di un genere, quello del teatro per musica, a patto che si tenti di riconfigurarne le categorie e le finalità. Ciò che in entrambi i casi viene contestato e rigettato è il primato riconosciuto alla musica quale vettore primario del dramma lungo l'intero corso della storia dell'opera, e in ispecie nella storia del melodramma italiano dell'Ottocento. I punti salienti attorno ai quali si dipana il discorso di Nono e di Guaccero sono sostanzialmente gli stessi, e altrettanto comuni sono i riferimenti alle idee e al teatro di parola dei grandi drammaturghi del Novecento (da Brecht a Piscator, da Mejerchol'd ad Artaud, a Pirandello e Sartre), così come alla drammaturgia musicale dei viennesi (Schönberg e Berg) e di Stravinskij (solo Guaccero vi fa riferimento): la ricerca teatrale andrà realizzata su piani multipli e, senza sfiorare l'eclettismo, dovrà condurre a una sorta di sincretismo critico di tutte le componenti. Abolite le vecchie gerarchie, il musicista si troverà a collaborare in maniera paritaria con gli altri artefici dello spettacolo: a tutti competerà lo sforzo di superamento dei caratteri usurati del teatro d'opera innanzitutto per ciò che attiene all'intreccio, con l'abolizione di ogni forma tradizionale di narrazione e di discorsività; ma anche per quanto riguarda lo spazio scenico, dilatato e percorribile ben al di là dei limiti imposti dal perimetro del palcoscenico (ampliabile, tra l'altro, anche grazie alle nuove tecnologie di produzione e riproduzione del suono), con il potenziamento dell'impianto scenico-visuale dovuto all'impiego di proiezioni, diapositive, sequenze filmiche; infine, per l'innovativo uso della voce esplorata ben oltre i limiti dell'impostazione

34 Lo scritto di Nono («Il Verri», 9, agosto 1963, pp. 59-70) costituisce una rielaborazione del saggio pubblicato nel '62 sulle pagine della «Rassegna Musicale» cit. alla nota 9 (ora in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano, 2001, vol. I, pp. 86-92); il saggio di Guaccero («Il Verri», 21, 1966, pp. 126-140), compare ora in *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2005, pp. 143-159.

accademica. Ne deriva un teatro di idee e di situazioni (la terminologia proviene da Sartre) in sostituzione del vecchio teatro psicologico, ove allo scavo interiore del personaggio veicolato dallo strumento-voce si sostituisce lo scardinamento del dramma e dell'azione affidata al dialogo tra i personaggi e l'affermazione di un teatro dei documenti (un teatro-documentario), un teatro di denuncia e di lotta, politico e rivoluzionario. Una scelta radicale (Guaccero la chiama, per l'appunto, «la via radicale» al teatro per musica) che porrà gli artefici di questi progetti di fronte a un duplice ordine di problemi: innanzitutto la ricerca di interpreti adeguati, capaci di corrispondere, grazie all'assolvimento di compiti più vasti e meno standardizzati, alle esigenze del “nuovo teatro”; in secondo luogo, l'incontro con il pubblico e il desiderio di un coinvolgimento capace di attivarne la coscienza critica ai fini di un processo di svolta rispetto al contesto circostante, politico e sociale.

È del 1967 (perlomeno la stesura originale del contributo risale a quell'anno) lo scritto di Berio che adotta il punto di vista brechtiano sull'opera lirica per denunciare la saturazione del genere rispetto al coevo “teatro musicale” anche per ciò che concerne il rapporto col testo, e annunciare così una nuova stagione di sperimentazioni teatrali con particolare riguardo per le questioni inerenti alla nuova vocalità veicolata dall'interazione con la materia verbale.³⁵

Per quanto non si rintracci una trattazione organica e mirata, è evidente la relazione cruciale, stringente, strutturale che il teatro musicale discusso da Nono e Guaccero, nonché prefigurato da Berio, presuppone con la dimensione testuale: la parola, ovvero la messa a punto di testi/canovacci/ sceneggiature sino all'estremo limite della forma-libretto tramite operazioni di montaggio autogestite dal compositore e/o da condividere con altri artefici del progetto, rappresenta il motore primo per la definizione dell'azione scenica in musica e la ricerca delle parole (da recitare, cantillare, intonare o semplicemente visualizzare tramite scritte o proiezioni, ma anche da comporre in

35 Luciano Berio, *Verso un teatro musicale* [ca. 1967-1970], in Id., *Scritti sulla musica*, cit., pp. 425-433: 431-432.

forma di introduzione e guida allo spettacolo) finisce per individuare un luogo di incontro cruciale per gli autori, gli interpreti e il pubblico.

Se si tiene conto delle novità della drammaturgia musicale non lineare, non narrativa del secondo dopoguerra, la predilezione letteraria del teatro musicale sperimentale italiano può agevolare la comprensione della nuova morfologia che assume una larga parte delle composizioni sceniche (e non solo) degli autori appartenenti alla generazione degli anni Venti-Trenta, e oltre, proprio in relazione all'incontro con le avanguardie letterarie, dal momento che il lavoro musicale sul testo, sulla parola, diviene tramite per la sua realizzazione scenica.³⁶ Tale predilezione, tale rapporto ancora una volta privilegiato tra parola e musica, finisce per condurre talvolta alla redazione di veri e propri libretti, non di rado affidati ad un solo collaboratore (è per l'appunto il caso di Sanguineti, librettista di *Passaggio* di Berio) o ad una molteplicità di voci raccolte e giustapposte dallo stesso musicista (è il caso di Nono e di *Intolleranza 1960*, se si tiene conto della rimossa collaborazione con lo slavista Angelo Maria Ripellino, di Guacero per *Scene del potere*), oppure, talvolta, ad un'operazione di riscrittura di un testo di repertorio da parte del solo musicista (è il caso di *Hyperion* di Maderna-Hölderlin, della *Passion selon Sade* di Bussotti).

A questo filone di esperienze assai varie, tutte comunque contrassegnate dal ruolo strutturale giocato dal testo e dalla presentazione anche di un contenuto drammatico, si affianca un'altra serie di opere, più circoscritta per la verità, che agisce esaltando le componenti propriamente scenico-visuali dello spettacolo, dunque puntando sulla relazione musica-immagine piuttosto che su quella musica-parola, e tentando la via di forme teatrali definibili di arte totale. Le esperienze di teatro musicale e d'arte, nel senso di un marcato coinvolgimento delle arti figurative nella fase progettuale vera e propria (si badi al coinvolgimento di pittori e artisti visivi, piuttosto che di letterati

36 Cfr. Jürgen Maehder *Zitat, Collage, Palimpsest. Zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, in *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, a cura di Hermann Danuser, Paul Sacher Stiftung, Basel, 2003, pp. 97-133.

o di poeti, come annunciato da Evangelisti), si traduce nella messa a punto di eventi spettacolari nati sin da subito in quanto oggetti per la scena, teatrali in senso lato, e non trasferiti sulla scena dopo essere stati definiti nei loro contenuti, da *Collage* e *Die Schachtel* sino a *Spazio-Tempo* di Mario Bertoncini, antecedenti significativi delle esperienze multi e ipermediali dei decenni successivi.³⁷

Una posizione via via sempre più marcatamente a sé stante connota Sylvano Bussotti e la sua pervasiva drammaturgia musicale, perlomeno a partire dall'inizio degli anni Settanta con il dittico costituito da *Lorenzaccio* e da *Bergkristall* (sui due fronti dell'opera [sic!] e del balletto [sic!]), vale a dire all'indomani della *Passion selon Sade* (1965-1966), lavoro appartenente a pieno titolo, sia geograficamente (la *première* all'interno della Quinta Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo), sia per forma e contenuti al "nuovo teatro" degli anni Sessanta. Sin dai suoi esordi teatrali merita di essere sottolineata la tendenza di Bussotti a mantenere un legame ben saldo e produttivo con la tradizione del melodramma, sia pure scompagnata nelle sue fondamenta, e proprio a partire dalla irrinunciabile relazione col testo, ora nuovo, composito, geneticamente dissimile, eppure ancora chiamato "libretto" e redatto anche in un formato estraibile così denominato. L'intera storia teatrale di Bussotti è costellata dalla ricerca e dalla messa a punto di "libretti" e questo vale a ribadire il rapporto consustanziale con la letteratura già segnalato da Jürgen Maehder, ma non necessariamente con la letteratura d'avanguardia, bensì con la letteratura in senso lato, sino alla stratificazione compulsiva di fonti letterarie multiple all'interno dei suoi manufatti scenici.³⁸

37 Alla fine degli anni Settanta Armando Gentilucci, nel curare un'antologia di saggi storici sul teatro musicale contemporaneo riassume la crisi degli inizi del XX secolo con accenni consistenti al "nuovo teatro" dell'altra metà del secolo, ivi incluso il settore multimediale, cfr. *Premessa*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento. Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Assessorato alla cultura della Provincia di Milano, Milano, 1980, pp. 3-7: 6-7.

38 Cfr. Sylvano Bussotti, *I miei teatri. Diario segreto, diario pubblico, alcuni saggi: Le belle lettere*, Novecento, Palermo, p. 50; inoltre Maehder, *Zitat, Collage, Palimpsest. Zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, cit.

Il dispositivo testuale come porta-bandiera del nuovo teatro per musica – congiuntamente alle istruzioni per l'uso, alle idee e ai progetti in cantiere –, trova sovente ospitalità sulle pagine delle riviste italiane dell'epoca destinate ad accogliere il discorso tra le arti e, non di rado, a fungere da laboratorio per la fabbrica del *nuovo*: in attesa di un censimento mirato ed esaustivo, può essere utile segnalare in ordine sparso, accanto al già citato «Il Verri» e a «Sipario», con i numeri dedicati alla ricerca di un “nuovo teatro” anche musicale,³⁹ «Collage. Dialoghi di cultura. Rivista trimestrale di nuova musica e arti visive contemporanee», periodico nato nel clima incandescente delle Settimane Internazionali Nuova Musica di Palermo ove compaiono, tra l'altro, *Parabola. 2a composizione per teatro in un atto* di Egisto Macchi su testo di Antonino Titone nel fascicolo del dicembre 1963 e in quello del dicembre 1968 il lungo testo delle tre parti di *Scene del potere* di Guacero; «Grammatica», rivista romana di poeti e pittori (Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Gastone Novelli, Achille Perilli),⁴⁰ ove nel primo fascicolo del novembre 1964 viene pubblicato *La scatola. Musica di Franco Evangelisti. Testo e guida per una messa in scena di Franco Nonnis* e nel n. 4 (1972) *Kombinat Joey* di Guacero e del collettivo Altro nato a Roma sul principio degli anni Settanta attorno al pittore Achille Perilli;⁴¹ «Marcatré», notiziario di cultura contemporanea diretto da Eugenio Battisti che nel volume del luglio 1967 ospita il lungo inserto con *La descrizione del gran paese* di Edoardo Sanguineti e Vittorio Gelmetti, *Tema-Variazioni “Géographie Française”* di Aldo Braibanti e Sylvano Bussotti, *La folla solitaria* di Giuseppe Chiari, *Scene del potere* di Domenico Guacero

39 Cfr. *Cinque domande ai giovani autori* [Berio, Valentino Bucchi, Fiorenzo Carpi, Luciano Chailly, Roberto Hazon, Riccardo Malipiero, Franco Mannino, Giacomo Manzoni, Nono, Flavio Testi], «Sipario», XIX, 224, 1964, pp. 47-51, 112.

40 «Grammatica» raccoglie a distanza di alcuni anni l'eredità di un altro periodico di area romana, «l'Esperienza moderna» fondato da Novelli e Perilli nel 1957 e già individuato come laboratorio creativo per la genesi di *Collage* di Clementi e Perilli (cfr. Daniela Tortora, “Collage” di Aldo Clementi e «l'Esperienza moderna», «Studi musicali», XXXII, 1, 2003, pp. 237-277, ora in *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, cit., pp. 122-151).

41 Cfr. *ALTRO. Dieci anni di lavoro intercodice [...]*, Edizioni Kappa, Roma, s. d. [ma 1981].

e Franco Nonnis, *A(lter)A(ction)* di Egisto Macchi e Mario Diacono, *Note su "Impersonation"* di Frederic Rzewski;⁴² infine, «Lo spettatore musicale», che pubblica nel '72 *Sognato dalla storia. Materiali per un* Lorenzaccio, il libretto da Alfred de Musset della seconda opera per musica di Sylvano Bussotti.⁴³

Ancora sulle pagine de «Il Verri» di Anceschi, in tempi recenti e ben oltre la stagione dell'avanguardia e del "nuovo teatro", l'intero numero della primavera 1988 viene dedicato a *Il teatro musicale contemporaneo* con aperture verso il Novecento storico, ma con uno spazio consistente riservato alle vicende del secondo dopoguerra e alla voce testimoniale dei compositori (Berio, Bussotti, Gentilucci, Guarnieri, Francesconi), perlopiù sulla questione del testo e del rapporto con la materia letteraria. Tra i contributi critici di più vasto orientamento (compare in questa sede per la prima volta in traduzione italiana lo scritto di Carl Dahlhaus cit. alla nota 31), segnalo la *Presentazione* della curatrice del volume, Rossana Dalmonte, cui spetta il compito di stilare un bilancio attraverso la messa a fuoco di alcune costanti del teatro per musica contemporaneo: tra tutte, e *in primis*, «[...] il rapporto prioritario che il musicista avverte con la parola: in un modo o nell'altro [...] i compositori sono alla ricerca delle parole (narrate, intonate, nascoste, mitiche, le parole "vere" di Guarnieri). Pare che tutto cominci di qui, che il trovarle sulla traiettoria di un pensiero ancora afono, di un bisogno o di un desiderio, costituisca il primo, indispensabile avvio».⁴⁴

42 Eugenio Battisti fonda a Genova nel 1963 il notiziario di cultura contemporanea denominato «Marcatré». La rivista ha realizzato 56 numeri, perlopiù multipli, in un arco di tempo che va dal 1963 al 1970 con il coinvolgimento nei vari settori degli studiosi e degli artisti più attivi e innovatori della cultura italiana del dopoguerra e «una forma attiva di interdisciplinarietà» (testimonianza di Eugenio Battisti raccolta da Valentina Valentini nel 1986, ined.). Il settore Musica, curato da Vittorio Gelmetti (sin dagli esordi della rivista) e da Sylvano Bussotti, ospita nel 1967 il vasto inserto monografico dedicato al "nuovo teatro" con tutti i testi cit. (in «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 36-123).

43 In «Lo Spettatore musicale», numero speciale, 1972, pp. 7-31.

44 Rossana Dalmonte, *Presentazione*, in *Il teatro musicale contemporaneo*, cit., pp. 5-8: 6.

La scena come spazio multidimensionale e polisemico

Nel contesto storico-culturale che è oggetto di questo volume la scena si trasforma progressivamente in uno spazio espressivo multidimensionale e polisemico. Questa evoluzione non è solamente una conseguenza dell'impiego sempre più rilevante dei nuovi *media*, frutto di un incalzante progresso tecnologico che gli artisti non potevano ignorare, ma anche il risultato di una ridefinizione degli elementi fondamentali dell'opera lirica: tempo, spazio, gesto e voce. Essi hanno subito cambiamenti talmente profondi da modificare le loro stesse funzioni all'interno della costruzione drammaturgica. Si afferma in filigrana un campo espressivo che rimescola le carte delle pratiche comunicative e che si manifesta sulla scena con una sostanziale riorganizzazione dello spazio. Quest'ultimo appare sempre più frammentato, con "punti di fuga" e "rotture" che contraddicono la concezione unitaria e lineare del dramma classico: la questione dello spazio si situa dunque fin dall'inizio al centro della ricerca di una nuova visione del dramma *in* o *con* musica.⁴⁵ In ambito italiano esemplari sono gli atteggiamenti dei compositori più in vista in quegli anni. Nel 1964 Bruno Maderna e Virginio Puecher firmano insieme la prima versione d'*Hyperion* definendo il loro spettacolo come un lavoro «che ha valore per noi di un alfabeto nuovo, di cui saremmo orgogliosi di aver almeno inventato la lettera *a*»;⁴⁶ è uno spettacolo senza libretto che parte dall'idea di un uomo di teatro che dà forma scenica a una drammaturgia pensata prima *in* suoni e musica.⁴⁷ Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti, con la

45 Oltre ai testi già evocati sulla questione del "postdrammatico", va aggiunto anche quello di Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Édition du Seuil, Paris, 2012, che riconduce la riflessione all'interno dell'ipotesi di un'evoluzione del «dramma moderno».

46 Virginio Puecher, *Il testo per nastro di Hyperion*, in programma di sala del 6 settembre 1964 della Biennale di Venezia, p. 20.

47 Giordano Ferrari, *Hyperion, Les chemins du poète*, in *À Bruno Maderna*, a cura di Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari, Geneviève Mathon, Basalte, Paris, 2007, pp. 89-121.

regia dello stesso Puecher, definiscono in *Passaggio* lo spazio del teatro d'opera come metafora dell'organizzazione della società contemporanea: spazio di conflitti, emozioni e denunce, dove le reazioni del pubblico – in seguito a provocazioni programmate – fanno parte della scrittura drammaturgica. Nello stesso tempo, Luigi Nono intravede nell'articolazione dello spazio un elemento ideologico: la separazione tra la scena e il pubblico del teatro occidentale appare nei suoi scritti dell'epoca come eredità tra quella dell'officiante e dei proseliti nel rito religioso cattolico, un rapporto di chi divulga la verità e chi la deve recepire in modo passivo.⁴⁸ Spezzare questa dinamica significa per Nono aprire a una visione democratica della rappresentazione, volta brechtianamente a un rapporto dialettico tra artista e pubblico. Ma non solo: la scena “aperta” è per lui, come aveva già cominciato a sperimentare in *Intolleranza 1960*, un luogo di incontro di diverse arti che non stanno in una relazione gerarchica tra loro (la musica al servizio delle parole o viceversa), ma di convergenza sulle tematiche espresse, sulla scia del pensiero già disegnato da Schönberg nel suo teatro espressionista. Insomma: ad ogni arte un suo “spazio” espressivo autonomo.

Il panorama si arricchisce con le creazioni di Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Sylvano Bussotti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi, Mario Bertoncini che prendono posizione sulle questioni legate alla gestione dello spazio scenico, posizioni distinte che però maturano su un terreno comune. Uno dei riferimenti più ricorrenti (sia pure, talvolta, in forma implicita, non dichiarata) è la concezione brechtiana della scena come luogo di analisi e separazione degli elementi con l'intenzione di promuovere una lettura critica, attiva e partecipativa da parte del pubblico; la rappresentazione composta da diversi spazi e registri comunicativi ne è una diretta conseguenza. Un altro elemento di condivisione è l'assimilazione e la reazione alle *performances* di John Cage. Egli concepisce la scena come luogo di incontro e associazione delle arti, un'impostazione che, pur avendo

48 Si ricordino *Appunti per un teatro musicale attuale* [1961], *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960* [1962] e *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* [1962], tutti ripubblicati in Nono, *Scritti e colloqui*, cit., vol. I: 86-95, 100-117, 118-132.

punti di tangenza con Schönberg e Nono, persegue altri obiettivi: le arti non si riuniscono per esprimere un contenuto specifico bensì per produrre un lasso di tempo in cui esse interagiscono sul piano formale e spesso secondo procedimenti aleatori. Lo spazio è molteplice e al contempo unitario: avvengono più cose attraverso diversi mezzi espressivi ma in un solo luogo che è prima di tutto quello del pubblico, poiché si vuole far cadere non solo la separazione tra scena e platea ma anche quella tra realtà finzionale e quotidiana. Questa dinamica provoca un'apertura d'orizzonte che presiede a letture disparate dello spazio scenico, figlie di differenti ottiche contenutistiche ed estetiche, come, ad esempio, quella della scena come spazio rituale nel contesto di un teatro "partecipativo" (*Rappresentazione et Esercizio* di Guacero), o alla sua ridefinizione come "oggettiva presenza" (quella di un'ipotetica scatola) che attornia il pubblico in *Die Schachtel* di Evangelisti. A ciò si aggiunge la presenza sempre più importante della tecnologia, simbolo implicito di progresso e attualità, che può essere portatrice di esperienza quotidiana (la radio accesa di Cage), di messaggi 'brechtiani' (scritte, immagini documentarie e testimonianze di una specifica situazione sociale) o creare altri spazi espressivi (suoni non riconducibili a cose o strumenti conosciuti, immagini astratte, giochi di luce e così via).

Tutte queste coordinate trovano poi una sorta di base estetica in alcune idee che circolavano in quegli anni come quella di "sperimentazione" o "teatro totale". Esse implicano un atteggiamento che porta più verso la mescolanza di ingredienti appartenenti a poetiche di natura diversa che alla fondazione di "scuole" di pensiero intorno a quella o a quell'altra posizione. Non che non esistano elementi conflittuali tra un autore e l'altro, ma c'è la tacita accettazione di una modernità che rifiuta l'idea stessa di "scuola" o "accademia" incentrata su un'unica verità: un'opera d'arte deve aprire a letture diverse anche contrastanti, sostiene proprio in quegli anni Umberto Eco.⁴⁹ Tutto ciò è illuminante per l'orientamento verso l'estetica di uno spazio espressivo e polisemico che abbiamo

49 Umberto Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 2000 (ed. or. 1962); Id., *La Struttura assente*, La nave di Teseo, Milano, 2016 (ed. or. 1968).

delineato qui sopra come tratto evolutivo di questa fase creativa, anche se ci manca ancora qualcosa per introdurci nei retroscena del dibattito dell'epoca. Innanzitutto bisogna ricordare che fin dalla sua nascita l'opera lirica si è basata sull'idea di uno spazio "espressivo" e su una precisa definizione del rapporto tra spazio e tempo. La scena è infatti da sempre il luogo nel quale si dispiega un dialogo tra la dimensione musicale e quella teatrale, un punto di intersecazione dei vari elementi costitutivi della drammaturgia (simbolici, allegorici, tecnici, visivi, vocali, musicali o sonori e, infine, letterari). La scena dell'opera è dunque sempre stata uno spazio espressivo che, proprio negli anni Sessanta, Michel Leiris, dialogando a distanza con René Leibowitz, definiva come spazio "sensibile", intendendo con questo aggettivo il fatto di non essere neutrale, di essere una componente viva con la quale il compositore e il regista devono fare i conti.⁵⁰ Se nell'opera lirica l'elemento spaziale era al servizio di un percorso drammatico, in questa fase si va oltre: lo spazio "sensibile" diventa oggetto di indagine ed elemento strutturante, dunque non semplice organizzazione di un elemento fisico che accoglie in sé la rappresentazione ma un qualcosa che ne fa parte. A tal proposito riconsideriamo il caso di Puecher: egli elabora ogni elemento scenico di *Hyperion* e di *Passaggio* come se si trattasse delle parole di un libretto, perché ogni oggetto, ogni angolo della scena è potenzialmente significante, arrivando ad augurarsi che la regia nasca insieme alla composizione in un rapporto che si vuole strettissimo per dar vita a una scrittura drammaturgica frutto di una fusione tra musica e regia.⁵¹ Procedimenti di questo tipo sono stati ricondotti al concetto di "scrittura scenica".

50 In *Lopéra, musique en action* (in *Brisées*, Mercure de France, Paris, 1966, pp. 279-285) Leiris afferma che «l'opéra n'est pas seulement du théâtre en musique mais de la musique dans un espace théâtral». Tale riflessione viene giustificata con il «Miserere» del *Trovatore* di Verdi: scena che si compone come una sovrapposizione di spazi musicali. Qualche anno dopo Leibowitz cita questo esempio di Leiris nel suo libro *Les fantômes de l'opéra Essai sur le théâtre lyrique* (Gallimard, Paris, 1972, pp. 29-34) procedendo a un'analisi musicale che conferma questa visione «de la musique dans un espace théâtral».

51 Virginio Puecher, *Regia, opera, teatro musicale*, in *Massimiliano Robespierre. Testo e materiali per le scene musicali*, De Donato, Bari, 1975, poi ristampato in «Musica/Realtà», XXVIII, 85, 2008, pp. 157-166.

Il rapporto dello spazio con il tempo è un aspetto altrettanto rilevante. L'esempio folgorante degli anni Sessanta è *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann. In alcuni nodi centrali del dramma il compositore propone la sincronia di diversi piani temporali che appartengono al futuro e al passato, mettendo così in prospettiva l'azione presente. Zimmermann utilizza sosia degli interpreti cantanti, schermi cinematografici, nastri magnetici, in una scena articolata in diversi spazi separati. Il compositore parla di "sfericità del tempo" ottenuta dunque grazie a una scena multidimensionale e tecnologizzata.⁵² È importante sottolineare come ad essa corrisponda una visione totale dei linguaggi espressivi del teatro musicale, dove convivono il parlato e il canto, le arti plastiche, il cinema, la danza, pantomima, la musica elettroacustica e il jazz, a loro volta ricompresi in un contesto seriale. Questo esempio illustra una specifica modalità in cui lo spazio entra in relazione con il tempo: lo spazio permette al tempo di differenziarsi e dunque di prendere forma. Zimmermann sviluppa questo discorso all'interno di una costruzione che resta narrativa e formalmente operistica, ma la tematica è al centro anche del teatro musicale che agisce al di fuori di queste coordinate: è sufficiente ricordare *Spazio-Tempo* di Bertoncini.

Lo spazio è quindi elemento che fa tutt'uno con l'articolazione del tempo fin dalla partitura, nel cuore della drammaturgia. Si tratta di un momento di sintesi di un rapporto spazio-tempo che nella scrittura musicale si trasforma nel corso del XX secolo dapprima con la decostruzione del disegno melodico, emblema dello scorrere lineare del tempo, in seguito contribuendo ad aprire e arricchire la musica di nuove realtà espressive, con l'integrazione di fenomeni sonori complessi come il rumore o i suoni di sintesi. Come sottolinea Berio, si verifica « l'allontanamento da una morfologia della musica orientata binariamente (consonanza vs dissonanza, suono vs rumore) ».⁵³ Tale processo, messo in moto da Debussy, Schönberg e Stravinsky, implica

52 Cfr. Bernd Alois Zimmermann, *Zu den Soldaten*, in Id., *Intervall und Zeit*, Schott, Mainz, 1974.

53 Luciano Berio, *Del gesto vocale* [1967], cit., 63.

uno spazio-tempo frammentato, relativo, non lineare, fatto di oggetti sonori e visivi molteplici. Insomma lo spazio (la scena) e il tempo (la musica) entrano in una dinamica in cui appena si tocca l'uno si trasforma l'altro e viceversa. L'atto creativo della sperimentazione di quegli anni non può dunque prescindere dall'elemento spaziale, sia esso interno alla musica, soltanto scenico o in entrambe le dimensioni. È dunque non solo un elemento che si riorganizza in seguito ai cambiamenti strutturali del linguaggio drammaturgico, ma anche un fattore che ha contribuito all'evoluzione stessa della scrittura del teatro musicale.

Stefania Bruno

L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare: questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione problematica

La periodizzazione dell'avanguardia teatrale del secondo Novecento in Italia è stata stabilita in anni relativamente recenti; tuttavia, per quanto siano stati individuati momenti di sintesi delle intenzioni e delle forme nonché date di storiche fratture e svolte, una disamina circostanziata si scontra immediatamente con la loro problematicità. La data d'inizio è apparentemente facile da individuare: si tratta del 1959, anno del debutto sulle scene di Claudio Remondi, Carlo Quartucci e Carmelo Bene, che corrisponde a un vero e proprio passaggio generazionale.¹ Nel decennio precedente,

1 Claudio Remondi mette in scena *La Moscheta* di Ruzante con la compagnia del Teatro Vocazionale a Roma presso il teatro La Tenda Carlo Quartucci allestisce *Aspettando Godot* di Samuel Beckett con la compagnia universitaria Latino-Metronio al teatro Brancaccio di Roma e Carmelo Bene debutta come attore nel *Caligola* di Albert Camus per la regia di Alberto Ruggiero al teatro delle Arti di Roma. Il 1959 è indicato come simbolica data d'inizio dell'avanguardia teatrale già da Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987. In anni recenti Daniela Visone, Salvatore Margiotta e Mimma Valentino hanno dedicato un trittico di volumi alla storia del Nuovo Teatro, tentando di organizzare date ed eventi in maniera sistematica. La data scelta per individuare l'inizio dell'avanguardia è ancora una volta il 1959. Cfr. Daniela Visone *La nascita del nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Pisa, 2010; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Pisa, 2013 e Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Pisa, 2015.

infatti, la generazione degli anni Venti, formatasi durante la guerra, era stata l'artefice della riforma dei Teatri Stabili e dell'affermazione della regia, volte a soppiantare il sistema delle compagnie di giro, dell'antico capocomicato e del grande attore, in funzione di una visione di teatro come servizio pubblico. I tre attori-registi sono figli di questa riforma: Bene si era formato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Quartucci aveva cominciato il suo lavoro all'interno dei teatri universitari, mentre Remondi – l'unico dei tre nato negli anni Venti – fece le sue prime esperienze all'interno degli Stabili. Fin dal suo debutto la nuova generazione espresse il disagio rispetto a un sistema che, dopo appena un decennio dalla sua introduzione, mostrava profondi segni di crisi.

Affinché, però, si giunga a una prima definizione di quello che sarà chiamato Nuovo Teatro bisogna aspettare il 1966, anno in cui appare il manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro*, promosso da quattro esponenti della cosiddetta nuova critica – Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo e Edoardo Fadini – e firmato da registi, attori, scrittori, musicisti, danzatori, scenografi, cantanti e tecnici della scena.² Il manifesto è l'atto ufficiale di convocazione di un convegno in cui ci si propone di avviare la discussione sull'avanguardia e di formulare lo statuto di un Nuovo Teatro, che sia innovativo sia sul piano estetico e tecnico-formale che produttivo e organizzativo, ridefinendo i codici della rappresentazione e della fruizione, in modo da impostare un vero e proprio sistema alternativo a quello degli Stabili.

Il convegno, che si svolge presso il Centro Olivetti di palazzo Canavese a Ivrea dal 10 al 12 giugno 1967, segue di quasi un decennio le prime esperienze dell'avanguardia; le conseguenze di questo ritardo si rivelano durante le giornate di discussione, quando ai partecipanti si manifestano le difficoltà di trovare punti d'incontro e,

2 Cfr. *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, «Sipario», 247, novembre 1966, pp. 2-3. I firmatari sono Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia e Aldo Trionfo.

per alcuni di loro, persino riconoscersi nel concetto di avanguardia. Tuttavia il 1967 è una data fondamentale nella storia della nascita del Nuovo Teatro, in quanto il convegno di Ivrea segna, pur con tutte le sue contraddizioni, un momento di presa di coscienza di ciò che è accaduto negli anni precedenti. Dopo il convegno diventa chiaro che un Nuovo Teatro non solo è possibile, ma già esiste.³

Queste date assumono un valore diverso se esaminate in un'ottica internazionale. È quello che prova a fare, già nel 1987, De Marinis, nel saggio *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*. De Marinis mette in relazione esperienze lontane e diverse tra loro, cercando di ridurre la spinta centrifuga a cui è soggetta la grande mole di avvenimenti che si accavallano nel ventennio che va dal 1950 al 1970, e individua una data di inizio, ancora una volta, simbolica. Si tratta del 1947, anno in cui Julian Beck e Judith Malina fondano il Living Theatre a New York. Ci vorranno anni perché la compagnia produca i suoi spettacoli più incisivi; prima del 1961 non si può parlare di una sua influenza diretta sull'avanguardia italiana, ma questa sarà così decisiva per lo sviluppo del Nuovo Teatro che è impossibile trascurarla. De Marinis individua, poi, il primo evento dell'avanguardia statunitense nell'*happening* del Black Mountain College condotto da John Cage nell'estate del 1952, una forma di spettacolo innovativa, in cui, da una parte, suoni e azioni vengono composti nello spazio come una vera e propria partitura, dall'altra il rapporto tra i vari elementi coinvolti nella performance (letture, sequenze di azioni, musica, danza) è stabilito in maniera casuale e aperto all'improvvisazione.⁴ Ancora una volta emerge la questione generazionale: sia Malina che Cage sono nati negli anni Venti ed entrambi rivendicano un legame con le avanguardie europee. Malina è stata allieva di Erwin Piscator al *Dramatic Workshop* della *New School for Social Research* di New York, dove è entrata in contatto anche con artisti europei, come Bertold Brecht e Max Ernst, che hanno influenzato la sua impostazione nel primo decennio di attività del

3 Per la ricostruzione dettagliata di quanto è avvenuto durante il convegno cfr. Visone, *La nascita del Nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, cit., pp. 227-255.

4 Cfr. Michael Kirby, *Happening*, De Donato, Bari, 1968, pp. 45-46.

gruppo.⁵ Cage ha frequentato assiduamente l'Europa nel dopoguerra, ha collaborato con Marcel Duchamp, è entrato in contatto con i surrealisti e ha letto gli scritti di Antonin Artaud, esperienze queste che sono state fondamentali per l'elaborazione della teoria e della prassi dell'alea.⁶ È facile farsi suggestionare da queste date e intravedere una linea ininterrotta dell'avanguardia che percorre il Novecento teatrale. In Italia, però, negli stessi anni la situazione è molto diversa.

Nel 1947, mentre a New York nasce il Living Theatre, in Italia Paolo Grassi e Giorgio Strehler fondano il Piccolo Teatro di Milano, che diventerà il modello, solo in parte attuato a livello nazionale, per il sistema dei Teatri Stabili. L'obiettivo è costruire un circuito nazionale, finanziato dallo Stato, in grado di proporre un servizio culturale che, attraverso il coordinamento di centro e periferia, raggiunga tutti i cittadini. La riforma degli Stabili rappresenta l'occasione per avviare la discussione sulla regia, che in Italia è stata rimandata per decenni, arrivando a maturazione solo nel secondo dopoguerra. Tuttavia sin dal primo momento è chiaro che in Italia il regista non può esercitare una vera e propria funzione autoriale, a meno di non inserirsi in un sistema di equilibri i cui contrappesi sono, da una parte, la drammaturgia – il testo, che ha ancora una funzione primaria nella concezione dello spettacolo – e dall'altra l'attore.

Per quanto riguarda quest'ultimo sia l'apertura dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica che la creazione degli Stabili non riescono a soppiantare completamente i vecchi sistemi: le compagnie di giro sono ancora diffuse, proponendo, a volte, una propria interpretazione del teatro di regia (come nel caso del prolifico sodalizio tra la compagnia Morelli-Stoppa e Luchino Visconti); nascono realtà intermedie come le semi-stabili, compagnie di attori che si legano a un regista e, pur non avendo un proprio teatro, riescono a costruire un repertorio (è il caso della Compagnia dei Giovani sotto la direzione di Giorgio De Lullo). Anche se con la morte di Ruggero Ruggeri nel 1953 la stagione

5 Cfr. Pierre Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari, 1968.

6 Cfr. John Cage, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Testo e Immagine, Torino, 1999.

del grande attore giunge al termine, resiste, inoltre, una visione del teatro esclusivamente legata all'interprete. La lunga parabola di Vittorio Gassman, l'esordio e la successiva affermazione di Dario Fo e Paolo Poli, la stessa esperienza di Bene fino alla cosiddetta «rivolta degli attori» che precede il Sessantotto teatrale, pur intrecciandosi con la storia della regia e dell'avanguardia, tracciano una sorta di direttrice parallela del teatro.⁷

Il testo, d'altra parte, è ancora considerato non solo l'elemento «principe» del teatro ma anche l'unico territorio su cui è possibile condurre una sperimentazione.⁸ I letterati vengono ripetutamente chiamati alla scrittura per il teatro, verso la quale però mostrano insofferenza. Nel 1952 la rivista «Sipario» conduce un'inchiesta dal titolo *Della scissione tra cultura e teatro*, ponendo agli autori coinvolti questioni sulla propria esperienza teatrale e sulla via migliore per realizzare un teatro moderno, sia dal punto di vista testuale che spettacolare.⁹ Dalle risposte emergono tre elementi: (1) quasi tutti gli autori interrogati sono concordi nel ritenere il teatro un evento culturale di nicchia e

7 Con l'espressione «rivolta degli attori» si fa riferimento a una serie di eventi e attacchi polemici sollevati da alcuni dei maggiori attori di prosa degli anni cinquanta e sessanta – tra gli altri Tino Buazzelli, Enrico Maria Salerno e Vittorio Gassman – e ricostruiti da Tullio Kezich in una inchiesta del 1968 per «L'Europeo» e pubblicata in volume nel 2005 per i tipi di Gremese. A diversi decenni di distanza Kezich si fa suggestionare dalla grande stratificazione e concentrazione degli eventi che portarono al '68 teatrale individuando connessioni tra esperienze molto diverse tra di loro: il «caso» di Carmelo Bene, la nascita delle cantine romane, l'avvio della carriera registica di Luca Ronconi dopo un decennio di attività come attore di prosa e persino l'abbandono della direzione del Piccolo Teatro da parte di Strehler. Cfr. Tullio Kezich, *La rivolta degli attori. Il "prologo in teatro" del Sessantotto*, Gremese, Roma, 2005.

8 La definizione è mutuata da Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Rizzoli, Milano, 1939.

9 Cfr. *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», 73, maggio 1952, pp. 14-16; 74, giugno 1952, pp. 15-16 e 75, luglio 1952, pp. 3-4. Gli autori coinvolti nell'inchiesta sono: Carlo Bernari, Massimo Bontempelli, Dino Buzzati, Aldo Capasso, Giovanni Comisso, Arnaldo Frateili, Raffaele La Capria, Giuseppe Marotta, Paola Masino, Michele Prisco, Domenico Rea, Gian Stuparich, Elio Talarico, Bonaventura Tecchi ed Elio Vittorini. Le domande nello specifico sono: (1) Come concepirebbe un teatro moderno, testo e spettacolo? (2) Ha mai scritto per il teatro? E in caso affermativo, l'ha considerata un'attività secondaria, o comunque meno importante della sua abituale? Perché? (3) Ha commedie inedite? In caso affermativo, perché non sono state rappresentate?

incapace di esprimere i valori e lo spirito dell'epoca, surclassato in questa funzione dal cinema; (2) molti dichiarano uno scarso interesse o una mancata attitudine alla scrittura per il teatro; (3) tra le varie soluzioni proposte (ritorno a forme di spettacolarità popolare come la rivista o i grandi eventi sportivi) manca qualsiasi accenno al nascente teatro di regia come possibile fonte di rinnovamento sia del repertorio che del linguaggio drammaturgico. Rispetto a quest'ultimo punto, l'unica eccezione è rappresentata da Elio Vittorini, che chiude il suo intervento affermando: «I grandi scrittori di teatro sono stati quasi tutti dei capo-comici. Oggi è il regista che si trova nelle condizioni migliori per scrivere cose da rappresentare».¹⁰

Il dibattito continua, in varie forme, per tutti gli anni Cinquanta. Sulle riviste specializzate ci si interroga su quale sia la ragione per cui l'Italia non riesce a produrre un drammaturgo di levatura internazionale. Dopo Pirandello, l'unico modello efficacemente esportato all'estero è il teatro di Eduardo De Filippo, che sembra sintetizzare l'istanza autoriale con quella attoriale, marginalizzando ancora una volta la questione registica; ma dal 1954 in poi lo stesso De Filippo compie una scelta in controtendenza con le esigenze di rinnovamento espresse dalla maggior parte del teatro italiano. Infatti, dopo avere assunto la direzione del teatro San Ferdinando di Napoli, inaugura la prima stagione con l'allestimento di *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito, iniziando un recupero della tradizione tardo-ottocentesca che continuerà per tutto il decennio.

Mentre parte della critica cerca ancora nel rapporto tra testo e attore la sintesi drammaturgica perfetta, la regia in Italia nasce come critica o interpretazione del testo, sviluppandosi all'interno di quello che Claudio Meldolesi definisce «schema del doppio percorso»:

Primo percorso: la raffigurazione del testo. Il regista critico vi si applica scrupolosamente, rispettando la superficie verbale, ricostruendo con cura gli ambienti ed evitando le trasfigurazioni. Vietati i traslati metonimici, il regista fa ricorso al tipico, a vari scorci d'ambiente, a qualche

10 *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», n. 73, maggio 1952, p. 15.

accorgimento illusionistico e a ben congegnati effetti di suspense. Al pubblico, così, viene data l'impressione di una messinscena di base oggettiva, una base non priva di motivazioni storico-ideologiche e tuttavia tenuta sempre con i piedi per terra, nella "verità" dell'epoca. Tranne che per il ritmo della raffigurazione, per i suoi valori essenzialmente anti-naturalistici, rimanda al secondo percorso.

Secondo percorso: la rappresentazione attualizzata. Il regista critico svolge una sua rinarrazione lungo tutto l'arco testuale. A volte tale narrazione sembra coincidere con il percorso raffigurativo, a volte esce allo scoperto e comunica soggettivamente, affermando il primato dell'attualità. L'ultimo caso si manifesta di norma nei vuoti di testo, cioè dove questo prevede degli scarti temporali o situazionali, oppure dove il regista sente delle occasioni mancate dall'autore e ritiene di poter inserire sottolineature e anticipazioni. Spesso, per farsi largo, egli taglia delle battute, più spesso gioca con delle dissimmetrie consentite dalla comunicazione para-linguistica. Verticalizzandosi di continuo, la fedeltà di questo secondo percorso viene a porsi rispetto alla linea interpretativa adottata: come rappresentazione rigorosa non del testo, ma di una certa sua *lettura*.¹¹

Al regista critico che opera negli Stabili si chiede di formare un repertorio che comprenda testi classici, novità straniere e italiane, al fine primario di educare e aggiornare il gusto del pubblico, e il suo intervento autoriale viene limitato al modo in cui egli legge personalmente i testi che mette in scena. In questa visione il regista-lettore è il tramite necessario tra l'autore e lo spettatore, gli si chiede di governare un *ensemble* di attori, al fine di ottenere una rappresentazione integrale e fedele del testo, ma non si esita a rampognarlo quando prevarica sull'autore per imprimere allo spettacolo una visione troppo personale. È una posizione condivisa dagli stessi registi di prima generazione. Scrive Strehler: «Esiste una sola realtà drammatica: il testo. Tutto il resto – il complesso spettacolare, questo complesso non sostituibile,

11 Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma, 2008 (ed. or. Sansoni, Firenze, 1984), pp. 280-281.

fondamentale perché il teatro si crei ed il testo non resti letteratura – è un problema di “mestiere” non più di arte». ¹²

La riflessione sulla funzione della regia, in questi anni, è intensa ma è impossibile scinderla dal dibattito sulla funzione generale del teatro nella società, sulla vocazione civile che accompagna la fondazione degli Stabili, sulla capacità del nuovo sistema di esprimere l'identità del teatro italiano e di raggiungere realmente il maggior numero di persone nonché di produrre innovazione, nonostante le pressioni esercitate dal controllo statale e da leggi protezionistiche. ¹³ Questioni, queste, che accompagneranno anche la nascita del Nuovo Teatro.

La tentazione critica del decennio sembra essere quella della sintesi: la regia è considerata efficace nella misura in cui riesce ad aderire completamente al modello drammaturgico che rappresenta sulla scena e la gestione di uno Stabile è valutata soprattutto in base alla sua capacità di esercitare una funzione civile precisa. ¹⁴ Un'altra

12 Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 162. A distanza di decenni la posizione del teatro di regia nei confronti del testo non cambia. Ronconi in una lunga intervista a Gianfranco Capitta del 2012 si esprime in questi termini: «Ho sempre rifiutato, facendo marcia indietro, il concetto di autore, non mi sono mai voluto sentire l'autore degli spettacoli che ho realizzato. In quelli che ho fatto, quelli che faccio e quei pochi che ancora farò, mi sono sentito sempre un ordinatore di materiali piuttosto che un creatore di qualche cosa. Il teatro è soprattutto un lavoro di collaborazione, molto meno di “autorialità”», Luca Ronconi, Gianfranco Capitta, *Teatro della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari, 2012, p. 7.

13 La riflessione è ulteriormente stimolata dal passaggio epocale che si compie all'altezza degli anni Cinquanta, quando la generazione dei padri fondatori del teatro di regia europeo – modello dei neonati registi italiani – inizia a scomparire. Nel 1950 muoiono Jacques Copeau e Charles Dullin (ma anche Raffaele Viviani e da questo momento la rivista, che è stato uno dei generi teatrali più resistenti e produttivi, comincia a decadere); nel 1951 Louis Jouvet e Ludmilla Pitöeff; nel 1952 Ferenc Molnár e Alberto Savinio; nel 1953 Ugo Betti e Ruggero Ruggeri; nel 1955 Paul Claudel (autore rappresentatissimo in Italia) e Silvio D'Amico; nel 1956 Bertold Brecht e Corrado Alvaro (oltre che autore, traduttore di molto teatro straniero); nel 1960, infine, Albert Camus, Massimo Bontempelli e Anton Giulio Bragaglia, da molti considerato il primo vero regista italiano.

14 Per questa ragione, secondo Meldolesi, lo spettacolo simbolo della regia critica è *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina (Roma, teatro Valle, 1952), che racconta la storia di due giovani nei giorni dell'omicidio Gentile, la crisi dei valori post-unitari che porta all'insorgere del fascismo e il fallimento del passaggio generazionale tra vecchi e giovani che porta questi ultimi sulla strada dell'auto-distruzione. Nello spettacolo la regia critica dà prova di una grande efficacia grazie alla sintesi perfetta di forma e contenuto. Cfr.

questione ricorrente nel dibattito critico degli anni Cinquanta è quella economica. Ci si chiede se gli Stabili siano imprese economiche in grado di sopravvivere autonomamente, a prescindere dai contributi ministeriali, e fino a quando un sistema basato sull'equazione servizio culturale pubblico - finanziamenti statali possa durare. Questione drammaturgica, questione civile e questione economica: manca una vera e propria questione registica, intesa nel senso di una riflessione sugli strumenti teorici e tecnici della regia. Alla fine degli anni Cinquanta la regia in Italia non è ancora considerata un linguaggio.

Nonostante le politiche protezionistiche, il decennio si chiude con un diffuso clamore di crisi: è in crisi la drammaturgia nazionale e il divario tra una prassi registica sempre più evoluta e una scrittura ferma su moduli antiquati diventa più ampio; è in crisi l'arte attoriale, perché ogni anno l'Accademia diploma giovani destinati alla disoccupazione e la polemica sull'inefficienza di questo tipo di formazione rispetto alla strada della compagnia di giro viene continuamente riattizzata; è in crisi, infine, il sistema degli Stabili. Dopo una stagione di grandi aperture, durante la quale il titolo di Stabile viene concesso con facilità a diversi teatri cittadini, questi incominciano a chiudere, ma anche quelli che resistono lo fanno con grandi difficoltà, pressati dall'eccessiva ingerenza delle logiche politiche a cui i finanziamenti ministeriali rendono soggetti, dalle leggi inadeguate e dagli intensi ritmi produttivi, che però, non bastano a pareggiare i conti. Invano si chiedono riforme. La censura preventiva sui testi, non ultimo deterrente alla sperimentazione di nuove forme drammaturgiche verrà eliminata definitivamente nel 1962; l'anno successivo Strehler metterà in scena *Vita di Galileo* di Brecht, che da molti è considerato lo spettacolo del decennio, ma è anche quello più costoso mai prodotto da uno Stabile fino a quel momento. Nel frattempo stanno nascendo nuove esperienze che trovano spazio in luoghi non teatrali in cui si organizzano serate per pochi partecipanti e in cui nuovi artisti reclamano il diritto alla sperimentazione.¹⁵

Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 473-519.

15 Cfr. Franco Quadri, *Il teatro di regime*, Mazzetta, Milano, 1976.

Se si tiene conto di tutto ciò, è impossibile considerare il 1959 una data spartiacque. Malgrado il passaggio generazionale e la consapevolezza che i nuovi registi sembrano esprimere fin dalle loro prime produzioni, il termine “avanguardia” non viene ancora utilizzato, né dalla critica né, soprattutto, da quelli che saranno i suoi protagonisti. Nel frattempo, mentre si stenta ad attribuire ai primi fenomeni dell’avanguardia un valore autonomo rispetto alle questioni generali che occupano la discussione critica, avviene quello che Daniela Visone definisce, sulla scorta di Giuseppe Bartolucci, allineamento culturale.¹⁶ Nel 1961 s’impongono all’attenzione generale le prime manifestazioni del teatro musicale d’avanguardia. A Venezia Luigi Nono presenta *Intolleranza 1960* (teatro La Fenice), su libretto di Angelo Maria Ripellino e scene di Emilio Vedova, un montaggio di suoni, immagini e gesti in uno spazio teatrale policentrico. Nello stesso anno a Roma il compositore Aldo Clementi e il pittore Achille Perilli presentano *Collage* (teatro Eliseo) un balletto astratto in cui il riferimento all’estetica delle avanguardie storiche è evidente fin dal titolo. Infine, sempre a Roma, va in scena *Scatola Magica* (galleria Odyssea), che nasce dalla collaborazione fra i musicisti Gino Marinuzzi Jr. e Gianfranco Maselli con gli artisti Pietro Consagra, Lucio Fontana, Fabio Mauri e Giulio Turcato. Al 1961 risale anche il primo passaggio in Italia del Living Theatre, che, invitato dal teatro Club di Roma, presenta *The Connection* di Jack Gelber e *Many Loves* di William Carlos Williams, suscitando forti reazioni e spaccature nella critica italiana. Nel 1962 la pubblicazione in Italia di *Theorie des modernen Dramas* di Peter Szondi contribuisce a riaprire la discussione sulla drammaturgia.¹⁷ Nello stesso anno Carmelo Bene apre uno spazio teatrale autonomo, un piccolissimo locale al numero 23 di piazza San Cosimato, in Trastevere a Roma, che chiama Teatro Laboratorio e che negli anni successivi verrà considerato il principale modello delle cantine romane.

16 Cfr. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, cit., pp. 25-39

17 Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1962.

Nel 1963, infine, l'avanguardia letteraria si riunisce in convegno che si tenne a Palermo durante le Settimane Internazionali Nuova Musica. Dal 1956, anno della pubblicazione della raccolta poetica *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, considerato l'esordio della neo-avanguardia letteraria, e dopo anni d'interventi sulla rivista «Il Verri», quello che da questo momento in poi si definisce Gruppo 63, discute sistematicamente per sei giorni (dal 3 all'8 ottobre) di nuova letteratura, avanguardia e sperimentalismo, in breve della codificazione di un nuovo linguaggio letterario.

Questioni linguistiche e drammaturgiche tra avanguardia e Nuovo Teatro

Valentina Valentini ha recentemente proposto di spostare la data d'inizio dell'avanguardia teatrale proprio al 1963, facendola coincidere, in questo modo, con quella del convegno di Palermo. Scrive:

Il Gruppo 63 segna per noi l'avvio di un processo critico, teorico, estetico e pragmatico che coinvolge lo statuto del teatro e le sue pratiche, in rapporto alle tendenze neoavanguardistiche del cinema, della letteratura, delle arti visive e della musica. Nel periodo in cui venivano delineati i tratti distintivi di un Nuovo Teatro, l'idea che il teatro potesse rinnovarsi col solo ausilio di un nuovo repertorio di testi moderni era ben radicata. Rispetto ai letterati della scena ufficiale, il Gruppo 63 segnava invece una controtendenza, proprio perché – come nelle riflessioni di Roland Barthes (1960) a proposito de *Il grado zero della scrittura* – tendeva a concepire il testo letterario come una mera traccia materiale, sia grafica che sonora da manipolare e non da eseguire da parte dell'attore e del regista.¹⁸

Valentini parte dall'assunto che non può esserci realmente avanguardia prima che vi sia una teoria dell'avanguardia. Tale presa di posizione, pur rendendo difficile inquadrare storicamente tutto quanto

18 Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015, p. 19.

avviene nei quattro anni precedenti il 1963, mette in luce una questione fondamentale per la storicizzazione del Nuovo Teatro. Pronunciare la parola “avanguardia” è stato complessivamente difficile per gli artisti che operavano all’inizio degli anni Sessanta, sia perché essa era ancora associata al clima culturale, politico e sociale in cui si svilupparono le avanguardie storiche e all’immaginario estetico-formale che ne è derivato, che per ragioni squisitamente semantiche. Il termine “avanguardia” ha infatti, per tutti gli anni Cinquanta e per buona parte dei Sessanta, una valenza ambigua. Basta scorrere le recensioni pubblicate sulle riviste specializzate per rilevare un utilizzo del termine prevalentemente in funzione aggettivale, spesso come sinonimo di nuovo, e per connotare esclusivamente la produzione drammaturgica. In questo senso è considerata d’avanguardia la drammaturgia francese, da Jean Paul Sartre ad Albert Camus, per esempio, ma sembra impossibile stabilire un legame tra tale drammaturgia e la scena. Quando, nel 1953, *En attendant Godot* di Samuel Beckett debutta al théâtre de Babylone di Parigi per la regia di Roger Blin, nella recensione dello spettacolo pubblicata su «Sipario», Giacomo Antonini scrive:

Molto commentata è stata la rappresentazione di *En attendant Godot* di Samuel Beckett al Teatro di Babylone. Non è certo un lavoro destinato al gran pubblico né un dramma di cui sia possibile riassumere l’intreccio. Di intreccio di fatti non si può parlare, piuttosto di divagazioni intorno a un tema. Teatro d’avanguardia quindi in cui l’influenza di James Joyce, di Kafka, di Antonin Artaud si fa risentire senza però impedire a Beckett di rivelare una personalità propria, nota già attraverso due o tre romanzi scritti nello stesso tono di possente ma lugubre monotonia, concepiti colla forza di una totale disperazione. Roger Blin ha avuto il coraggio di metter in scena il lavoro arduo per il pubblico ma non privo di un certo interesse. La critica si è nell’insieme mostrata favorevole a questo tentativo di teatro d’avanguardia, l’unico autentico avuto dopo tante pretese rivelazioni di giovani innovatori tipo Pichette e Vauthier falliti completamente alla prova della ribalta.¹⁹

19 Giacomo Antonini, «*En attendant Godot*» di Samuel Beckett al Théâtre de Babylone, «Sipario», 82, febbraio 1953, p. 25.

Ciò che sorprende il recensore è che l'esperimento beckettiano si riveli efficace sulla scena, malgrado l'apparente incomprendibilità del testo. Se avanguardia significa nuovo, manca la consapevolezza che in Europa, già negli anni Cinquanta, stia nascendo una nuova drammaturgia e mancano le categorie per inquadrare tale drammaturgia all'interno del dibattito critico.

Bisogna aspettare il 1962 e la traduzione in italiano, a sei anni dalla prima edizione tedesca, di *Theorie des modernen Dramas* di Peter Szondi, perché la questione drammaturgica sia affrontata con strumenti critici più adeguati. Nello specifico, Szondi introduce la categoria di dramma moderno per identificare la drammaturgia europea da Ibsen a Brecht. Dopo aver impostato l'analisi su basi hegeliane – l'opera d'arte è una sintesi di forma e contenuto – il filosofo stabilisce una dicotomia netta tra il dramma rinascimentale e quello che, da questo momento in poi, viene definito moderno: se il primo è assoluto, primario e autonomo, il secondo nasce dalla rottura dell'unità drammatica attraverso l'introduzione di un Io epico. Dalla deriva monologica del dialogo ibseniano e cechoviano, attraverso l'analisi della drammaturgia simbolista e dell'angustia, Szondi approda allo *Stationendrama* e alla drammaturgia di montaggio di impostazione brechtiana. La rassegna si ferma al 1950, non prendendo, quindi, in analisi la produzione drammaturgica più recente, che non sempre è facile inserire nel suo schema dicotomico, soprattutto a causa della sua impostazione hegeliana. Szondi, infatti, non rinuncia alla formula di un dramma in cui i cambiamenti formali avvengono sempre per la necessità di esprimere contenuti nuovi, ma già in *En attendant Godot* lo squilibrio tra forma e contenuto è evidente. Beckett imbastisce l'azione su una situazione apparentemente anti-drammatica – l'attesa – ma tale situazione, in luogo di bloccare l'azione, genera continuo movimento. Inoltre, sebbene l'unità drammatica sia rotta dall'apparente assenza di trama, il dialogo è serrato e non viene mai interrotto da intermezzi narrativi o lirici. È piuttosto l'enorme sottotesto (politico, religioso, lirico, teosofico, esistenziale) di ogni battuta ad aprire molteplici possibilità di significazione, rendendo impossibile allo spettatore la ricomposizione di un senso unitario e riassuntivo

dell'intero dramma. Tuttavia l'introduzione in Italia della categoria di dramma moderno segna un passaggio fondamentale, spazzando via le ambiguità critiche diffuse fino a questo momento, rendendo evidente l'esistenza di una tradizione rispetto alla quale la critica ha la possibilità di dare maggiore definizione ad aggettivi come nuovo, contemporaneo e allo stesso termine avanguardia.

Nel frattempo l'incontro con la nuova drammaturgia e, soprattutto, la necessità di stabilire un diverso rapporto tra il testo e la scena sono all'origine dei primi spettacoli di Quartucci e Bene tra il 1959 e il 1965. Quartucci mette in scena *Aspettando Godot* due volte: la prima nel 1959 con la compagnia universitaria Latino-Metronio, la seconda nel 1964 (Genova, teatro Duse) con la produzione dello Stabile di Genova. Ciò che lo attrae verso la scrittura beckettiana è l'eguale peso dato alle parole e ai gesti, che compongono una vera e propria partitura fonetico-gestuale. La didascalia beckettiana non si limita a dare supporto ai dialoghi attraverso la descrizione dell'azione, ma è una dettagliata sequenza di gesti che va eseguita minuziosamente affinché lo spettacolo si compia. Parole e gesti determinano sia la dimensione temporale dello spettacolo (il ritmo) che quella spaziale, perché con le loro azioni e i loro movimenti i personaggi descrivono la geometria della scena, producendo una dettagliata partitura visiva che non integra il testo verbale nella produzione del senso, ma è essa stessa soggetta a lettura e interpretazione. Quartucci, che ha studiato architettura, legge *Aspettando Godot* come un quadro astratto, trattando ogni elemento testuale – personaggi, gesti, parole – come un materiale per la costruzione della scena.²⁰ Questo approccio fa sì che lo spettacolo, pur essendo una messinscena del testo, sembri qualcosa di completamente nuovo. Nello spazio scenico si determina quello iato tra forma e contenuto che segna l'insorgere dell'avanguardia.

Negli stessi anni Bene, dopo avere abbandonato l'Accademia, mette in scena un teatro basato sull'ipertrofia dei propri mezzi espressivi, in primo luogo la voce. Nello spazio di meno di dieci

20 Cfr. Carlo Quartucci, *Locchio di Beckett*, in Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968, pp. 216-220.

anni, dal suo debutto al 1967, Bene diventa l'unico autore dei suoi spettacoli. Nel 1962, nel suo piccolo spazio teatrale a Roma, vengono presentati otto lavori in sei mesi – *Pinocchio*; *Spettacolo-Majakovskij*; *Capriccio*; *Amleto*; un nuovo *Spettacolo-Majakovskij*, *Addio Porco*; *Federico Garcia Lorca*; *Cristo '63* – che, malgrado l'esclusività della partecipazione del pubblico, contribuiscono a creare il mito di Bene come autore-attore dello scandalo, in grado di turbare profondamente i partecipanti alle sue *soirée*. Sebbene in questo momento non ci sia in Bene la volontà precisa di proporre un'alternativa al teatro ufficiale, nel cui circuito continua a lavorare e a ricevere applausi, il suo lavoro rappresenta una novità assoluta per il modo in cui viene trattata la materia testuale all'interno di un progetto di costruzione della scena. Bene sottopone il testo a un vero e proprio processo di decostruzione. Emblematico, a tal proposito, è il lavoro pluriennale su *Hamlet* di William Shakespeare, allestito per ben tre volte dal 1962 al 1967. Nel primo *Hamlet* del 1962 il testo, in una nuova traduzione fatta dallo stesso Bene, viene smontato e rimontato nello spazio in modo da produrre simultaneità e sovrapposizione tra diverse scene, che avviene anche grazie al particolare impianto costruito su tre livelli diversi.²¹ In questo modo la continuità drammatica viene interrotta causando la perdita del senso. Nella seconda messinscena del 1965 – *Basta con un "Vi amo" mi ero quasi promesso. Amleto o le conseguenze della pietà filiale* – Bene interpola la tragedia shakespeariana con il racconto parodistico di Jules Laforgue *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*. L'intenzione parodica si approfondisce nella terza versione del 1967, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale da Laforgue secondo Carmelo Bene*, in cui ormai la tragedia shakespeariana è solo un residuo citazionistico.²²

21 «In primo piano Amleto. Di fronte a lui Laerte. Secondo piano in salire: Ofelia, Guildenstern, Rosencratz, Polonio, servi, la regina, il re. Terzo piano in salire: Marcello, Bernardo, Orazio, Francesco, lo spettro, i merli, un cielo notturno di un verde indefinito», Carmelo Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in Id., *Opere con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano, 2002, p. 632.

22 Il percorso di Bene all'interno della tragedia shakespeariana è ricostruito in Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 97-116.

Decostruzione, astrazione e intertestualità sono i tre procedimenti che contraddistinguono il nuovo approccio alla scena all'inizio degli anni Sessanta e imparentano strettamente teatro di prosa e teatro musicale.²³ Manca, tuttavia, nella nuova generazione, la volontà di definirsi avanguardia. Se Quartucci trova nella nuova drammaturgia la spinta per la sperimentazione e Bene sembra voler ricostruire un teatro d'attore, sul fronte del teatro musicale Nono e Clementi per sostenere i loro progetti, attingono all'estetica delle avanguardie primo-novecentesche. *Intolleranza 1960* di Nono e *Vedova* è il tentativo di stabilire un nuovo rapporto tra musica, testo e arti visive, agendo direttamente nello spazio scenico. Tale rapporto è dichiaratamente casuale, in quanto le immagini che vengono proiettate su nove schermi mobili e musica, suoni e cori provenienti da diverse fonti sonore vengono trattate come unità autonome l'una dall'altra e, durante lo spettacolo, più che essere montate per produrre un senso compiuto, vengono sovrapposte per avvolgere lo spettatore in un tappeto sonoro e visivo. Nono cita, come punti di riferimento dello spettacolo, le visioni utopistiche degli architetti della Bauhaus, il teatro di Piscator e Mejerchol'd, vagheggiando un nuovo rapporto azione-pubblico e immagina di «costruire nuovi teatri con palcoscenici mobili per stabilire di volta in volta ove svolgere l'azione, che potrebbe anche svilupparsi simultaneamente in piani e luoghi differenti».²⁴

Collage di Clementi e Perilli, per la regia di Andrea Camilleri, è un balletto astratto costruito su una traccia narrativa scarna e realizzato tramite sagome in movimento, sculture mobili, giochi di luce e proiezioni di lanterna magica.²⁵ Il riferimento alle avanguardie pittoriche d'inizio secolo è dichiarato da Perilli, fautore dell'incontro tra arte a teatro al fine di cercare un nuovo rapporto di collaborazione

23 Va citato qui anche Mario Ricci, che nel 1962 esordisce con uno spettacolo dichiaratamente astratto: *Movimento n.1 per marionetta sola* (Roma, casa di Nello Ponente).

24 Franco Molina, *Tre spettacoli astratti*, «Sipario», 183, luglio 1961, p. 5.

25 Così la sintetizza Achille Perilli: «Lo spunto della trama deriva da una vecchia tradizione alchemica: dalla prima materia distrutta, dal caos, sorge una nuova immagine della natura e all'interno di questa natura, l'omuncolo, origine e inizio dell'uomo», *ibid.*, pp. 7-8.

con lo spettatore. «La scena», dice Perilli, «non è più un'apertura sulla realtà, direi un dibattito sui problemi della realtà, ma diviene operante con lo spettatore stesso, non può prescindere dalla sua azione mentale e fantastica».²⁶ Ricerca di una nuova funzione dello spettatore all'interno dello spettacolo musicale – e di una nuova teatralizzazione della musica – unita a riflessione e recupero della teoria e della prassi delle avanguardie storiche: i compositori sembrano guardare al teatro come allo spazio ideale in cui tessere nuovi rapporti tra le arti.

Rispetto a questo scenario il primo convegno del Gruppo 63 prende posizione in maniera netta. I 34 scrittori che si incontrano a Palermo per presentare la nuova letteratura, insieme a un nutrito gruppo di critici, impostano la discussione intorno alla questione del radicale rinnovamento del linguaggio letterario contemporaneo attraverso l'apertura di una dimensione di sperimentazione permanente.²⁷ Non tanto e non solo avanguardia, quindi, rispetto alla quale i nuovi autori mantengono una posizione che oscilla tra il dubbio e il rifiuto, identificandola soprattutto con le avanguardie storiche, ma sperimentazione come ricerca linguistica e stilistica al fine di costruire una nuova letteratura. A questo scopo non viene annunciata una vera e propria rottura con la tradizione letteraria ma piuttosto una sua ridefinizione. In questo solco si colloca anche l'intervento di Bartolucci, chiamato a descrivere la situazione del teatro, che s'incardina intorno al concetto, fondamentale nell'evoluzione del suo pensiero critico, di tradizione del nuovo.²⁸ Dopo la guerra, sostiene il critico,

26 *Ibid.*, p. 8.

27 Cfr. *Gruppo 63*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Feltrinelli, Milano, 1964. Gli autori che partecipano al convegno sono Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Salvatore Bruno, Furio Colombo, Oreste del Buono, Roberto Di Marco, Giordano Falzoni, Massimo Ferretti, Enrico Filippini, Alfredo Giuliani, Alberto Gozzi, Giuliano Gramigna, Giuseppe Guglielmi, Raffaele La Capria, Francesco Leonetti, Germano Lombardi, Franco Lucentini, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giancarlo Marmorì, Gianni Novak, Elio Pagliarani, Renato Pedio, Michele Perriera, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Angelo Maria Ripellino, Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola, Emilio Tadini, Gaetano Testa, Carla Vasio e Cesare Vivaldi.

28 Cfr. *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, a cura di Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», 48, 1998.

la tradizione teatrale italiana si è arenata. Persino le grandi tendenze legate a D'Annunzio, Pirandello e De Filippo non hanno prodotto un teatro realmente dannunziano, pirandelliano o eduardiano. Solo l'arrivo in Italia del teatro brechtiano, la nuova drammaturgia da Genet a Beckett e Adamov e la messinscena dei nuovi testi, nonché la comparsa di nuovi critici, hanno determinato, prima ancora di un rinnovamento del teatro o di una rottura con il passato, la costruzione di una tradizione della modernità, il cui effetto principale è l'impulso dato alla scena, a cui la modernità impone un rinnovamento generale del linguaggio. Bartolucci scrive:

Questo progressivo recupero dunque della “tradizione del nuovo” ha sottolineato l'incompatibilità di riporre fiducia nel rinnovamento della struttura delle opere di autori teatrali italiani se non attraverso uno specifico ripensamento della dimensione dello spettacolo e del testo, della “durata” letteraria, della disponibilità di linguaggio, di tecnica della scena stessa.²⁹

Malgrado l'attenzione posta sulle questioni formali e stilistiche, il nucleo dei discorsi che concernono il teatro nelle giornate di Palermo è ancora la questione drammaturgica.

Se ne torna a parlare due anni dopo, nel 1965, quando «Sipario» conduce una nuova inchiesta sul rapporto tra gli intellettuali e il teatro. Il punto di vista non cambia: si discute del mancato coinvolgimento degli autori italiani nella scrittura per la scena.³⁰ Prevalgono nelle risposte,

29 Giuseppe Bartolucci, *Tradizione e rottura nel teatro italiano*, in *Gruppo 63*, cit., pp. 61-72: 69.

30 I quesiti sono: «(1) Nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende secondo lei la frattura che esiste invece in Italia tra gli intellettuali e la scena? (2) Personalmente qual è stata la sua posizione di autore nei riguardi del teatro? (3) Va mai a teatro? Ha interesse per qualche personalità del teatro italiano?», *Gli scrittori e il teatro*, «Sipario», 229, maggio 1965, p. 2. L'inchiesta prosegue fino al numero 232-233, agosto-settembre, 1965. Rispondono ai quesiti Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nanni Balestrini, Carlo Bernari, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Carlo Bo, Laudomia Bonanni, Dino Buzzati, Giuseppe Cassieri, Oreste Del Buono, Ennio Flaiano, Arnaldo Frateili, Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo,

nonostante la massiccia presenza dei nuovi autori, motivazioni legate esclusivamente a questioni letterarie. Molti degli autori confessano di non provare interesse per il teatro; alcuni, come Natalia Ginzburg, si dichiarano spaventati da un linguaggio in cui il peso della parola è ridotto; in generale le argomentazioni si svolgono ancora sull'asse, che sembra incrollabile, che lega la parola scritta alla voce d'attore, con conseguente marginalizzazione della questione registica. La crisi della drammaturgia, a questo punto, si configura come una vera e propria spaccatura tra il linguaggio letterario e quello teatrale, spaccatura che, secondo Visone, è una delle ragioni per cui i nuovi protagonisti della scena rifiutano di associare le proprie esperienze sotto il segno comune dell'avanguardia.³¹

Lo iato tra letteratura e teatro si fa ancora più rilevante in rapporto agli eventi che si allineano proprio all'altezza del 1965 e del dibattito critico che, contemporaneamente, è sempre più orientato non solo nel riconoscere i nuovi linguaggi teatrali che sono in fase di sperimentazione, ma nel promuoverli accelerandone lo sviluppo. In una fase in cui, sulle pagine delle principali riviste di settore, le questioni suscitate dall'avanguardia vengono ancora taciute o addomesticate all'interno di tematiche molto più generiche, i critici che si interessano della decodifica dei nuovi spettacoli aprono canali differenti per il dibattito.³²

Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Mario Soldati, Giovanni Testori, Franco Vegliani e Rodolfo J. Wilcock.

- 31 Rino Sudano – già attore nei primi spettacoli di Quartucci – che mette in scena i testi teatrali del Gruppo 63 durante il Festival di Palermo del 1965, in un'intervista di molti anni dopo li commenterà così: «Il Gruppo 63 si è messo in contatto con noi, ma è stato un fallimento. Ci hanno proposto questa messinscena di tre pezzi, abbiamo vomitato, ma li abbiamo messi in scena lo stesso. Il nostro rapporto con il Gruppo 63 è finito lì. In quel momento ci era molto chiaro che le avanguardie erano proprio nostri nemici. Il termine avanguardia non ci interessava minimamente. Non ci riconoscevamo parte di un clima, di una situazione, di un movimento di qualcosa. Perché non c'era, in realtà non c'era.», Donatella Orecchia, Armando Petrini, *Colloquio con Rino Sudano*, brano già citato in Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, cit., p. 41.
- 32 Visone passa in rassegna le riviste, che nascono nel decennio che va dal '56 al '66, da «Il Verri» a «Menabò» di Calvino e Vittorini fino a «Marcatré» nata all'interno delle giornate di Palermo, sulle quali la nuova critica avvia un processo di documentazione e decodificazione del nuovo. *Ibid.*, pp. 182-226.

Scrive Bartolucci in un articolo del 1965:

Nel momento, cioè, in cui i vari elementi dello spettacolo, come persone e come sperimentazione, si allineano l'uno accanto all'altro, sulla base di materiali da raggruppare e da scegliere, ai fini di una rappresentazione omogenea ma non premeditata e criticamente aperta alle varie tecniche interpretative, un nuovo linguaggio critico può davvero far conoscere uno per uno quei materiali, e contribuire così alla loro diffusione e alla loro catalogazione, in sede di gente di teatro e in sede di pubblico, e però può anche assumersi di nuovo il compito di precipitare quegli elementi in un'organizzazione dello spazio scenico che anticipi e sia di guida, o che chiarisca e assimili, quel che si viene o si verrà producendo sulla scena contemporanea.³³

Se la critica di tradizione ottocentesca vedeva nell'analisi del testo, strutturato in didascalie e dialoghi, lo strumento principale per l'interpretazione dello spettacolo, mentre la stagione che si inaugura con Silvio D'Amico vede nella figura del regista critico lo strumento di mediazione necessario per trasmettere la drammaturgia contemporanea al pubblico, il nuovo critico deve necessariamente concentrare la sua analisi sulla scena al fine di ricostruire gli aspetti tecnico-formali dello spettacolo, che prevalgono su quelli contenutistici. Alla base di tale paradigma critico c'è la constatazione che i nuovi spettacoli utilizzano la scena come uno spazio di relazione tra elementi testuali di natura diversa, tra i quali il codice verbale non è il predominante. La tensione tra questione drammaturgica e questione registica che pervade gli anni della crisi del sistema degli Stabili si avvia, così, a una nuova polarizzazione intorno alla categoria di scrittura scenica. «Esiste una scrittura drammaturgica, una scrittura scenica?» si chiederà Bartolucci nel 1968, per introdurre una prima significativa raccolta di testi critici, «E in che consiste, su che risiede: è un accompagnamento della parola all'azione, o è un accompagnamento dell'immagine all'azione?

33 Giuseppe Bartolucci, *Per un nuovo linguaggio critico*, in Id., *La scrittura scenica*, cit., pp. 152-157: 157.

O addirittura e semplicemente è parola-azione o immagine-azione?». ³⁴ La sostanza del radicale cambiamento che avviene dal 1959 in poi, e che accomuna esperienze che nascono con modalità e finalità diverse, è in questa sospensione della prassi interpretativa che ha contraddistinto la regia critica e, attraverso l'impulso dato dalla nuova drammaturgia e il necessario allargamento della riflessione teorica sul teatro, porta a una progressiva rideterminazione dei rapporti all'interno del processo di creazione dello spettacolo, con l'obiettivo, che diventa via via più chiaro, di una necessaria ricodificazione del linguaggio teatrale.

Dopo il primo convegno del Gruppo 63 effettivamente il processo si velocizza, il dibattito anche in ambito teatrale diventa intenso, fino a raggiungere un punto di svolta all'interno della tensione tra un'avanguardia, che non riesce a riconoscersi come tale, e la definizione di un Nuovo Teatro. Nel giugno del 1965 «Sipario» dedica un numero monografico ad Artaud e al teatro della crudeltà, ³⁵ anticipando la prima edizione italiana dei suoi scritti, che avverrà solo nel 1968, e contribuendo a un dibattito critico gravido di ricadute sugli spettacoli del periodo. ³⁶ La discussione su Artaud si affianca a quella su Brecht – che continuerà

34 Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 8.

35 Cfr. *Il Teatro della crudeltà (speciale)*, «Sipario», 231, giugno 1965.

36 Nello stesso anno Sylvano Bussotti presenta a Palermo, durante le Settimane Internazionali Nuova Musica, *La Passion selon Sade, mystère de chambre*, in cui, all'interno della dichiarata riscrittura bachiana, l'autore intreccia suggestioni artaudiane con situazioni e personaggi tratti dai romanzi del Marchese de Sade, ma, soprattutto, riunisce linguaggio musicale e linguaggio teatrale in una fitta partitura grafica prima e della scena poi. In questo modo, quest'ultima, lungi dall'essere il contenitore per una complicata trascrizione visiva della musica, diventa lo spazio in cui sperimentare un nuovo progetto di teatro totale, sotto il segno di una comune spinta performativa delle varie arti coinvolte nel processo di costruzione dell'evento-spettacolo. Ma è con *A(Iter)A(ction)* di Egisto Macchi su testo di Mario Diacono, che va in scena al teatro Olimpico di Roma l'anno successivo, che Artaud diventa non solo fonte diretta per la drammaturgia – tratta dalle sue lettere scritte durante la degenza in manicomio – ma personaggio in azione sulla scena, inserito all'interno di una struttura spettacolare che comprende, oltre alla musica e all'azione teatrale, anche il cinema – grazie alla partecipazione di Sergio Tau e di Franco Valobra – e l'arte – grazie all'intervento di Jannis Kounellis. Anche in questo caso le suggestioni artaudiane vengono declinate all'interno di un progetto di teatro totale in cui tra i diversi linguaggi che dialogano sulla scena non vi sono più rapporti di subordinazione.

per tutti gli anni Sessanta prendo una vera e propria questione brechtiana, alimentata anche dalla grandissima diffusione di forme ed esperienze di teatro politico – e sulla nuova drammaturgia, nell'ambito più ampio di una riflessione generale sull'autonomia della scena e sulla specificità dei suoi linguaggi che porta inevitabilmente al recupero critico delle avanguardie storiche.³⁷

Nel frattempo, rispetto alle riflessioni che si concentrano nel biennio 1963-65, nell'autunno dello stesso anno avviene il primo tentativo compiuto di superare la dicotomia tra scrittura per la scena e scrittura della scena attraverso un nuovo modello di costruzione drammaturgica, che nasce sulla e dalla scena. Giuliano Scabia e Carlo Quartucci presentano a Venezia, durante la Biennale Teatro, lo spettacolo *Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grand Mam alle prese con la società contemporanea*, che segna una svolta anche nel rapporto tra l'avanguardia e il sistema degli Stabili. Nonostante il grande fermento di questi anni, infatti, non è ancora chiaro quale debba essere il rapporto tra i nuovi registi e il cosiddetto teatro ufficiale. Per quanto siano già nati degli spazi laboratoriali, aperti occasionalmente anche al pubblico, non si è ancora radicata la possibilità di un sistema di produzione e di ricezione alternativo. Nel 1964 Quartucci e il suo gruppo vengono invitati da Squarzina allo Stabile di Genova, per animare il progetto di Teatro Studio. Con la produzione dello Stabile e della Biennale alle spalle, un anno dopo, Quartucci presenta uno spettacolo che, per la prima volta, viene definito dagli autori stessi

37 Ancora Bartolucci nel volume *Il gesto futurista*: «Anzitutto il linguaggio teatrale futurista (quello delle "sintesi" che a noi interessa) non è un linguaggio letterario fortunatamente; e come tale non ha alcuno spessore drammaturgico né in senso tradizionale né in senso innovatore. È in verità un linguaggio che da un lato proviene direttamente dalla vita, come una specie di frammento "vitale"; e dall'altro lato si inserisce in un gesto "scenico" in virtù della sua vitalità non del suo coordinamento culturale. Così di colpo vengono estromessi tanto la teatralità quanto l'intellettualismo, sin dalla pagina, sin cioè dalla composizione visiva», Giuseppe Bartolucci, *Il "gesto" antiteatrale e anticulturale del Futurismo*, in Id. *Il "gesto" futurista. Materiali drammatici 1968-1969*, Bulzoni, Roma, 1969, pp. 7-15: 7.

d'avanguardia.³⁸ Dichiarandosi in continuità con le avanguardie storiche e richiamandosi, tra gli altri ad Artaud e a Mejerchol'd, ma anche a Prampolini e a Pollock, Scabia e Quartucci immaginano uno spettacolo la cui drammaturgia sia costruita direttamente sulla scena. Negli anni precedenti Scabia ha collaborato con Nono e si ispira a *Intolleranza 1960* per immaginare una struttura acentrica, con diverse azioni distribuite nello spazio che coinvolgono anche gli spettatori. Nello spettacolo non ci sono personaggi, in senso letterario, ma maschere, a metà strada tra fantocci e clown, e Scabia segue le prove dirette da Quartucci componendo il testo mano a mano che gli attori proseguono nelle loro improvvisazioni. Quello che Scabia e Quartucci cercano è una totale oggettivazione dello spettacolo, l'utilizzo della scena non solo come contenitore ma come produttore di segni. L'impatto con il pubblico e con la critica, però, è fallimentare: quello che sarebbe dovuto essere il primo spettacolo dell'avanguardia teatrale sembra rivelare tutti i limiti e le ingenuità dei giovani autori. Soprattutto porta in evidenza l'impossibilità che avanguardia e teatro ufficiale convivano e collaborino all'interno dello stesso sistema produttivo.

Negli stessi giorni, sempre a Venezia, va in scena *Frankenstein* del Living Theatre. È il secondo passaggio in Italia del gruppo americano, che l'anno prima ha dovuto abbandonare gli Stati Uniti e cominciare il suo esilio europeo. Questo passaggio sarà decisivo per l'influenza del gruppo sull'avanguardia italiana. Lo spettacolo ha infatti una risonanza molto più ampia che i precedenti e, molto più di quelli, scardina il linguaggio della scena, capovolgendo il rapporto testo scritto-spettacolo. Dal romanzo di Mary Shelley il gruppo trae la suggestione letteraria del mito della creazione dell'uomo nuovo da contrapporre al vecchio, ma nessun elemento testuale, mentre molte delle immagini dello spettacolo, come il laboratorio in cui viene portata in vita la creatura, sono tratte dai film ispirati al romanzo. Lo spettacolo è presentato come una

38 Cfr. Carlo Quartucci, Giuliano Scabia, *Per un'avanguardia italiana*, «Sipario», 235, novembre 1965, pp. 11-12.

creazione drammaturgica di gruppo, nata attraverso lunghe sessioni di discussione sul tema. Peraltro la base della drammaturgia non è l'elaborazione di un copione e, quando questo viene scritto, è solo per fissare la struttura dello spettacolo. Viene a cadere, anche in questo caso, la distinzione in due momenti dell'elaborazione del testo e della sua messa in scena: in *Frankenstein* la scrittura drammaturgica coincide con l'azione scenica.³⁹

I primi spettacoli italiani basati su una drammaturgia non testuale, la frattura con il circuito ufficiale, acuita dall'emersione del fenomeno delle cantine – spazi autonomi dove l'aspetto del teatro di gruppo come nuovo sistema organizzativo, del laboratorio come parte integrante del processo di creazione e la ricerca di un nuovo rapporto di comunicazione con il pubblico contribuiscono ad alimentare il sogno di circuiti alternativi – la necessità della critica di individuare gli specifici codici espressivi di un teatro che si distacchi dalla tradizione moderna per diventare compiutamente contemporaneo e sperimentale, e l'allineamento sempre più ampio tra le esperienze italiane e quelle internazionali, conducono a un necessario momento di censimento e di riordino.⁴⁰

Il manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* nasce sotto la duplice spinta della necessità di rielaborare le esperienze di quasi un decennio teatrale e di proseguirle sotto la comune insegna

39 Cfr. Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Ubulibri, Milano, 1982.

40 Nel 1966 la prima rappresentazione italiana a Spoleto de *Il Principe costante* di Jerzy Grotowski su un testo di Pedro Calderòn de la Barca riapre la questione attoriale da una prospettiva radicalmente diversa. Grotowski vive e lavora in Polonia con i suoi attori in un regime monastico e presenta un lavoro rigorosissimo, praticando un teatro ispirato da un umanesimo integrale, che lo spinge a spogliarlo di tutto, riducendolo alla relazione tra attore e spettatore. Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre*, Jerzy Grotowski and Odin Teatret Forlag, Oslo, 1968 (trad. it. *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970). Contemporaneamente, alla febbrile produzione critica, si associa il grande incremento dato alla pubblicazione della saggistica teatrale straniera. Nel biennio 1968-69 arrivano in Italia testi fondamentali per la diffusione delle teorie della performance che hanno connotato fin dal primo momento l'avanguardia statunitense: tra gli altri, i saggi di Richard Schechner raccolti ne *La cavità teatrale* (De Donato, Bari, 1968) e *Happening* di Michael Kirby (De Donato, Bari, 1968), che ripercorre i primi dieci anni di vita di un vero e proprio genere spettacolare.

del Nuovo Teatro. Già nella stesura del manifesto questa doppia intenzione rivela delle contraddizioni interne: emergono, infatti, tra le righe una serie di problemi che affliggevano già gli Stabili. Il bisogno di autonomia si accompagna al desiderio di restituire al teatro una funzione culturale precisa. L'entusiasmo che unisce i firmatari del manifesto, al di là delle differenze dei percorsi, nelle giornate di convegno si dissipa da un lato nel bisogno di stabilire una norma, che spinge molti dei partecipanti a giudicare con sospetto esperienze diverse dalle proprie, dall'altro a rifiutare le codificazioni per esprimere il bisogno di entrare in una nuova fase della propria esperienza.⁴¹ Le contraddizioni del manifesto e le forti spaccature che segnano le giornate di convegno sono state analizzate e discusse a fondo. Tuttavia è indubbio che il Nuovo Teatro, come viene definito nel convegno di Ivrea, se non è riuscito a diventare sistema, in quanto è stato assorbito negli anni in una varietà di altri sistemi produttivi, e non ha sviluppato una visione estetico-formale unitaria, resta il territorio in cui viene iscritta qualsiasi esperienza di teatro compiutamente contemporanea, che lavori, cioè, nel solco della drammaturgia della scena come si è andata definendo dagli anni Sessanta in poi, arrivando di fatto ai giorni nostri.

I tre elementi fondamentali che connotano lo spettacolo di avanguardia permangono in maniera resistente all'interno del linguaggio teatrale contemporaneo: (1) il superamento della dicotomia

41 Fondamentali, a riguardo, sono gli interventi di Quartucci e di Scabia, che annunciano entrambi una svolta nella propria ricerca artistica. Dopo avere sperimentato il tentativo di convivenza tra Nuovo Teatro e sistema degli Stabili e avere cercato un nuovo rapporto con il pubblico con *Zip*, Quartucci intraprenderà negli anni Settanta la lunga tournée della compagnia itinerante *Camion*. Cfr. Carlo Quartucci, Edoardo Fadini, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale (1960-1976)*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino, 1976. Per strade parallele e sostenute da una solida formazione poetica, che lo porta a condurre attraverso il teatro, una ricerca globale sul linguaggio, Scabia proverà dapprima a realizzare a Torino, nell'ultimo scorcio dei Sessanta, il sogno del decentramento, che era appartenuto agli Stabili; quindi, negli anni Settanta prenderà forma il progetto del Teatro Vagante – sintetizzato dalla critica con la formula di animazione teatrale – con il quale porterà le sue azioni teatrali in tutta Italia, spostandosi spesso a piedi per lunghi tratti e coinvolgendo intere comunità. Cfr. *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, a cura di Fernando Marchiori, Ubulibri, Milano, 2005.

testo e scena in virtù di una visione della scena come testo, in cui tutti gli elementi sono al contempo materiali per la scrittura e segni da interpretare, con la conseguente possibilità di stabilire nuovi rapporti tra i linguaggi; (2) la rottura della sintesi registica in virtù di un paradigma di apertura della forma-spettacolo, che mette lo spettatore nella condizione di non fruire un prodotto ma partecipare a un processo drammaturgico; (3) l'attenzione posta sull'azione come elemento base del lessico teatrale da declinare all'interno di ciascun linguaggio (da quello verbale a quello visivo a quello musicale), che concorre alla costruzione dello spettacolo, rendendolo altamente performativo. Scrive Lorenzo Mango:

Scenico è tutto quanto accade nel luogo e nel tempo dello spettacolo, non come visualizzazione di un programma testuale preesistente ma come testo esso stesso. Scena è materia dell'azione, intesa come accadimento fisico di un qualcosa che si svolge di fronte agli occhi (ma alle orecchie pure) dello spettatore, trovando immediatamente nel sistema di segni offerto alla percezione la dimensione del suo senso. La scena, dunque, si fa scrittura non perché nega la drammaturgia ma in quanto si fa scrittura drammatica (cioè scrittura dell'azione) essa stessa. Coinvolgendo in questo processo anche la dimensione drammaturgica, tradizionalmente intesa come materia letteraria dello spettacolo.⁴²

La categoria di scrittura scenica viene, così, ampliata fino ad assumere il valore di vero e proprio codice spettacolare, che, da un lato, postulando l'autonomia della scena rispetto al testo, porta a compimento il processo di affermazione della regia iniziato tra fine Ottocento e inizio Novecento, dall'altro, prevedendo la continua ridefinizione del rapporto tra i linguaggi all'interno di un ambiente che è insieme semiotico (in quanto produce significati) e performativo (in quanto vi si svolgono azioni), implica un'estensione del concetto stesso di spettacolo, oltre il sistema tradizionale dei generi.

42 Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 37.

Mila De Santis

Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia

Per una perimetrazione del campo d'indagine

La generazione di compositori italiani che si affacciò sulla scena musicale nel secondo dopoguerra fu impegnata in un ripensamento del teatro musicale, che le consentì di avvicinare una modalità di espressione dallo statuto complesso, a lungo guardata con diffidenza e fascinazione insieme; tale ripensamento investì in modo più o meno radicale anche la componente verbale.¹ Concernono infatti direttamente il testo molti dei rapporti di funzione, connotativi dello spettacolo d'opera di tradizione, che le nuove concezioni di teatro musicale mettono ora radicalmente in crisi: l'opera come storia che si rappresenta cantando; il libretto come depositario di soggetto, testo e drammaturgia; la presenza di personaggi identificati da una voce cantante; lo spettacolo come coincidenza tra ciò che si ascolta e ciò che si vede.² È appena il caso di ricordare che già le avanguardie italiane di

-
- 1 Cfr. Talia Pecker Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto) nel secondo Novecento*, in *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi, Artemide, Roma, 2013, pp. 68-77.
 - 2 Si leggano ad esempio, a questo proposito, le considerazioni di Luigi Nono, *Appunti per un teatro musicale attuale*, «La Rassegna musicale», XXXI, 4, 1961, pp. 418-424 (ora in Id., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano, 2001, vol. I, pp. 86-95); Domenico Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, «Il Verri», 21, 1966, pp. 126-140 (quindi in *Di Domenico Guaccero*

primo Novecento (*in primis* Casella e Malipiero) avevano stigmatizzato la tirannia della parola nel teatro musicale e la convenzione del narrare storie cantando, rivolgendo le loro attenzioni – in particolare sotto l’influenza di Stravinskij – al balletto e alla pantomima, al rapporto tra musica e arti visive, ma anche alle sintesi teatrali futuriste (si pensi a questo proposito alle *Sette canzoni* di Malipiero). Questo nuovo “ritorno” al teatro, pur facendo tesoro di talune di quelle esperienze, parte tuttavia da un contesto storico profondamente mutato: presuppone il passaggio traumatico attraverso le esperienze della dittatura e della catastrofe bellica, l’impegno più o meno esplicito dell’artista contro l’ingiustizia, la coercizione, i condizionamenti imposti dal contesto sociale ed economico, l’attraversamento della serialità postweberniana, la conoscenza dei molti nuovi modelli di teatralità non musicale offerti dalle avanguardie internazionali.

In particolare, lo sviluppo in direzione scenico-musicale di idee e concetti, quali essi siano, tende ora a sostituirsi alla rappresentazione di storie lineari, anche quest’ultima distintiva di una tradizione melodrammatica considerata ormai definitivamente chiusa. Ciò che Domenico Guaccero dichiarò nella breve nota premessa alle sue *Scene del potere*, in occasione della prima rappresentazione integrale dell’opera a Palermo (Settimana Internazionale Nuova Musica, teatro Biondo, 30 dicembre 1968), avrebbe potuto a buon diritto essere condiviso da molti dei protagonisti di questo cambiamento, mutato ovviamente l’oggetto della descrizione e della riflessione:

Mi interessava presentare il potere dal suo punto di vista, vederne la meccanica interna senza presentare direttamente la “protesta contro”: vedere la classe dirigente, chi detiene, chi conquista o chi perde il potere. Mi venivano così una serie di scene, connesse solo dall’“idea” e non da uno sviluppo di caratteri o da un racconto.³

prassi e teoria, Nuova Consonanza, Roma, 1984, pp. 147-166 e in Id., “*Un iter segnato*”. *Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 143-160); Luciano Berio, *Problemi di teatro musicale* [1967] in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, pp. 42-57: 53-54.

3 Domenico Guaccero, *Premessa all’esecuzione integrale di “Scene del potere”*, «Collage»,

Cosa significa allora “avanguardia” sotto questo rispetto, in cosa consiste la radicalità dell’innovazione del nuovo teatro sul terreno della materia verbale? Con il suo distintivo spirito caustico e polemico, Sylvano Bussotti avrebbe stigmatizzato a questo proposito il comportamento di taluni suoi compagni di strada, rei a suo giudizio di essersi voluti smarcare dalle cogenze della tradizione con mutamenti più di superficie che di sostanza:

La moda trionfante vuole che al concetto fantasmatico d’opera o di melodramma si sostituisca la minacciosa categoria della così detta “azione scenica” per cui al musicista lo scrittore dovrà fornire un “testo” facendogli evitare la muffita definizione di libretto (che però poi, dispettosa, scappa fuori tra le righe, magari a causa di giornalisti sprovveduti).⁴

Al di là delle polemiche contingenti, è indubbio che la maggiore apertura del lemma “testo” consente di accogliere entro il suo perimetro una pluralità di situazioni eterogenee, che presentano differenze più o meno marcate rispetto al libretto della tradizione operistica. A parte la questione della responsabilità autoriale (ricorso alla collaborazione di uno “specialista della parola”, oppure a un non specialista, oppure ancora accentramento delle responsabilità nel musicista, compositore di suoni e parole), ci si riferisce qui all’aspetto della costruzione del testo stesso e soprattutto del suo funzionamento nell’ambito del progetto teatrale. Occorre dunque valutare se esso abbia valore almeno parzialmente drammatico-narrativo, oppure lirico-meditativo o altro ancora; se sia con o senza personaggi; monolingue o plurilingue; frutto di scrittura totalmente originale, o di riscrittura, o di montaggio di

VIII, 15, dicembre 1968, p. 109, ora in Id., *“Un iter segnato”. Scritti e interviste*, cit., p. 471. Il corsivo è mio.

4 Sylvano Bussotti, *Disordine alfabetico, Musica, pittura, teatri, scritture (1957-2002)*, Spirali, Milano, 2002. Per quanto concerne le “definizioni d’autore” relative ad opere di teatro musicale nel secondo Novecento italiano, mi permetto di rinviare al mio *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Centro studi musicali Ferruccio Busoni, Empoli, 14-16 ottobre 2004), a cura di Marco Vincenzi, LIM, Lucca, 2008, pp. 43-103: 63-69.

estratti o citazioni da uno o più autori, o ancora di montaggio di parti originali e di citazioni; se frutto di montaggio, di materiali omogenei oppure contrastanti per contenuti e stile, di brevi frammenti oppure di lunghe campate testuali, di tasselli tra loro equivalenti oppure di estensione diversa; da utilizzare infine in modalità “monolineare” oppure in simultaneità, da intonare o da pronunciare in maniera che rimanga percepibile nella sua integrità oppure frantumato nelle sue componenti fonetiche.

In linea generale, si osserverà subito come accomuni questa nuova vocazione al teatro la tendenza alla disaggregazione delle diverse componenti del congegno drammaturgico; ciò induce a considerare anche il testo verbale come un oggetto separabile e straniabile dagli altri elementi della rappresentazione, che con quelli può essere dunque ricombinato in diversi modi. Tale separazione investe naturalmente la stessa materia verbale, allorché la disaggregazione di suono, scrittura e contenuto semantico fornisce al compositore i materiali per una ri-composizione ovvero una ri-creazione di senso in una più ampia dimensione drammaturgica.

Il ripensamento della funzione testuale si attua tuttavia in misura e secondo modalità molto diversificate da autore a autore, in ragione della loro formazione, dei modelli di rinnovamento teatrale primonovecenteschi cui essi si ispirano, delle diverse poetiche.⁵ Inoltre si dipana con esiti differenti lungo i singoli percorsi creativi, giacché il cadere delle convenzioni e una costante disposizione alla ricerca fanno sì che ogni tappa di quei percorsi si configuri come risposta a problemi sempre nuovi; di volta in volta ciò può comportare una diversa composizione e una diversa funzione del testo verbale nell’insieme drammatico, anche in relazione all’evoluzione del linguaggio, alle sperimentazioni condotte in altri generi, ai contenuti che ogni nuova opera intende comunicare.

5 Per uno sguardo sintetico sul rinnovamento della funzione del testo verbale in seno al teatro di parola di primo Novecento (dalla crisi del logocentrismo, col “teatro della presenza” di Artaud, alla diversa centralità della parola nel teatro didattico di Brecht) e per uno studio sulle modalità della stilizzazione simbolista e le sue successive ricadute rimando a Martin Kaltenecker, *Opéras d'art et d'essai. Remarques sur les techniques symbolistes dans la dramaturgie contemporaine*, in *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*, a cura di Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 31-50.

La disamina della produzione di teatro musicale italiano compresa tra il 1950 e il 1975, concentratasi in particolare sugli anni Sessanta, ha lasciato dunque emergere sotto questo riguardo un fitto reticolo di soluzioni diverse, frutto della combinazione di più fattori. Per comodità di analisi, ma nella consapevolezza della loro stretta interdipendenza, questa molteplicità può essere ricondotta ad alcuni ampi campi tematici concernenti in particolare: (a) il ruolo che il progetto drammatico attribuisce al testo verbale in rapporto alle altre componenti dell'azione teatrale: dalla sua anche totale emarginazione, ai diversi gradi e modi di responsabilità "narrativa" o ai diversi gradi e modi della sua rifunzionalizzazione e fruizione a livello semantico e fonetico; (b) il processo di costituzione del testo in fase precompositiva e compositiva, in quanto materiale verbale da utilizzare per la costruzione drammatico-musicale, fino alla sua eventuale cristallizzazione a stampa, sia pure con valore di «altro testo»⁶ rispetto a quello che effettivamente agisce sulla scena; (c) le varie modalità del suo impiego in fase compositiva, ovvero il suo montaggio e il suo funzionamento nella partitura.

Confini e tendenze

Due importanti lavori di teatro musicale posti allo schiudersi degli anni Sessanta paiono in certo senso marcare gli estremi confini del vasto terreno che si offre all'indagine dello studioso in relazione al primo di questi campi tematici, quello su cui più specificamente si appunteranno le considerazioni di questo contributo: *La sentenza* di Giacomo Manzoni, su libretto dello scrittore Emilio Jona, che debuttò al teatro delle Arti di Bergamo il 13 ottobre 1960, e *Collage* di Aldo Clementi, concepito in collaborazione col pittore Achille Perilli e realizzato al teatro Eliseo di Roma nel maggio 1961.

6 Edoardo Sanguineti, *Tecnica della scrittura: della scena* [conversazione tenuta a Salerno nel 1972], in Id., *Per musica*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 1993, p. 50.

Tra i materiali predisposti da Perilli per *Collage* si trova anche un breve testo verbale, leggibile nel programma di sala della rappresentazione (FIGURA 2.1). Anche a questo tuttavia, al pari degli altri materiali, fu attribuito un valore squisitamente visuale, giacché non fu cantato e neppure pronunciato da alcuna voce.⁷ Privo di strutturazione narrativa, composto di singole unità vocaliche, di alcuni tasselli verbali, infine di poche, semplici articolazioni sintattiche compiute, esso coopera alla definizione dell'idea base del lavoro che, nelle comuni intenzioni, doveva «rendere visivo il processo di creazione dell'uomo dall'informe che si autodistrugge per realizzarsi in una forma superiore l'uomo e tutte le sue complicazioni l'uomo massa preso poi come campione e analizzato fino ad arrivare al nulla assoluto, al vuoto».⁸

7 Il programma di sala, stampato dall'Accademia Filarmonica Romana in occasione della rappresentazione di *Collage* (14 maggio 1961), è riprodotto in *Collage 1961 un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, a cura di Simonetta Lux e Daniela Tortora, Gangemi, Roma, 2005, p. 50. Non tutte le ombre sull'uso del testo verbale all'interno dell'azione sono state in verità fuggate, né a livello di intenzioni d'autore, né per ciò che concerne il dato performativo. Dopo aver sottolineato l'assenza di personaggi e voci, Clementi afferma che «l'intervento di materiale umano si era limitato ad una sorta di lungo *papier collé* (su un frammento cantato di jazz) che procedeva autonomamente» (Aldo Clementi, [senza titolo], in *Teatro musicale oggi*, a cura di Luigi Pestalozza, «Il Verri», IX, 1964, pp. 61-66: 61); Perilli, d'altro canto, ricorda nelle sue memorie che Clementi giunse «prima dell'inizio dello spettacolo con una cantante nera che avrebbe dovuto eseguire quelle poche righe di testo che io avevo inserito nello spettacolo e che dovevano commentare la proiezione del film», e commenta: «Non so che fine abbia fatto quella parte dello spartito dato che la cantante non poté intervenire non avendo alcuna idea dell'azione né avendo partecipato ad alcuna prova» (Achille Perilli, *Memoria su "Collage"*, in *Collage 1961 un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, cit., pp. 20-63: 41). Per la ricostruzione dei tempi e delle modalità di collaborazione tra i due artisti rimando a Daniela Tortora, *Collage e "l'esperienza moderna"*, in *Collage 1961 un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, cit., pp. 122-172, che integra e modifica leggermente il precedente *Collage di Aldo Clementi e "l'esperienza moderna"*, «Studi musicali», XXXII, 1, 2003, pp. 237-277.

8 Lettera di Perilli a Clementi, 25 febbraio 1960, in Tortora, *Collage e "l'esperienza moderna"*, cit., p. 154. Il progetto allo stadio finale di elaborazione, certamente condiviso, fu in realtà il frutto di mutui cedimenti: nella fattispecie Clementi intendeva evitare ogni anche larvato accenno a sviluppi di tipo logico-temporale a vantaggio di una tecnica di montaggio a *collage*, appunto, ove valgono le relazioni simultanee (cfr. Alessandro Mastropietro, *Drammaturgia, intertesto, testo: su Collage di Aldo Clementi*, in *Collage 1961 un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, cit., pp. 218-235).

COLLAGE

di ACHILLE PERILLI

u a e u e
 i a u e o
 o a i u e
 il el la
 ter na on
 re riod
 gion
 el om
 imit el
 emp
 roll no
 ost oli temi
 o la ber
 ont oi
 ont
 oi
 sempre
 una sequenza meccanica
 di causa ed effetto
 non raggiunge
 il senso della
 determinazione
 Ha breve periodo
 la stagione
 dell'uomo
 e
 nel limite del
 tempo
 crollano
 i nostri piccoli sistemi
 Solo la libertà
 contro noi
 continua
 in noi
 sempre

FIGURA 2.1 – Achille Perilli, *Collage* (dal programma di sala, Accademia Filarmonica Romana, XXVII, Roma, Teatro Eliseo, 14-16 maggio 1961).

Per struttura e funzioni si inserisce invece in un filone ancora tradizionale il testo di Jona per *La sentenza*, un vero e proprio libretto costituito da un'esposizione in versi – da cantare o comunque sempre da pronunciare, ripartiti tra personaggi e coro – di una vicenda lineare. Sotto il profilo testuale, gli elementi innovativi di questo episodio di nuova drammaturgia andranno ricercati in primo luogo nei contenuti, nella scelta di un soggetto che, forte della lezione brechtiana, coniuga, in modo ancora sostanzialmente inedito sulle scene musicali italiane, attualità, impegno politico e corresponsabilizzazione del pubblico nella riflessione sui problemi etici posti sul tappeto. Una fisionomia in parte diversa presenterà il testo di *Atomtod* (1965), secondo frutto della collaborazione tra Manzoni e Jona. In una dimensione di nuova progettualità, che implica un «lavoro d'equipe preliminare», esso si costituisce come prodotto “artigianale”, calibrato cioè per tutti i parametri – dall'ampiezza degli interventi alla qualità delle strutture sintattiche fino alle scelte lessicali e fonologiche – sulle specifiche esigenze di interazione con la scena e la musica.⁹ Ridotta drasticamente la valenza narrativa, lo sbalzo plastico dei registri stilistici contribuisce alla resa della complessità delle situazioni e della pluralità degli spazi, che per larghe sezioni sono agiti in simultaneità. (Un'ancor più radicale smaterializzazione di personaggi e di narrazione, in favore della messa in scena di idee e situazioni intorno alle quali indurre la collettività a riflettere, è quella che si attuerà nel 1975 in *Per Massimiliano Robespierre*, il cui materiale verbale lo stesso Manzoni desumerà da testi di Robespierre).

Anche rispetto al ruolo assegnato alla dimensione verbale nel nuovo teatro musicale, le strade battute dalla nuova generazione di compositori italiani si orientano lungo direttrici di segno diverso. Sebbene queste esperienze rifuggano da categorizzazioni nette e non pochi siano gli elementi di convergenza, per non dire degli scambi umani e professionali, almeno in una prima fase, tra molti dei protagonisti di questo ritrovato desiderio di teatro, si possono

9 Giacomo Manzoni, *Problemi del nuovo teatro musicale* [1966], in Id. *Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro*, a cura e con un'introduzione di Antonio De Lisa, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 197-206: 198.

distinguere due differenti aree geoculturali. Molti compositori di formazione o gravitanti in area romana o palermitano-romana, raccolti nell'Associazione Nuova Consonanza e intorno alle iniziative da questa promossa, si interessano di preferenza a un teatro musicale «che non vive in ragione di un sistema di convenzioni tacitamente condivise e ossequiate, ma agisce in direzione dello spostamento, del rovesciamento, della negazione di quelle convenzioni».¹⁰ L'attenzione si focalizza dunque sull'atto performativo, sulle ricerche parallelamente condotte in seno alle arti visive (astrattismo, superamento dei limiti di spazi e di tecniche proprie della tradizione pittorica, uso di installazioni, proiezioni di immagini e filmati), sui rapporti e le interazioni tra avvenimenti sonori e sfera del visuale in un più ampio contesto di ricerca che privilegia la gestualità, l'azione estemporanea, l'essere sulla scena. Si nega in questo caso al testo verbale la funzione di innesco o di pernio nel processo di creazione teatrale: la parola, se presente, è spesso sottratta alla voce cantante, e talora alla stessa voce; oppure è sì loro affidata, ma in quanto funzionale alla rappresentazione di una particolare gestualità. Per i più importanti compositori operanti al Nord, la sfida del comporre per il teatro si incentra piuttosto su questioni di linguaggio musicale, di linguaggio teatrale, di impegno etico-estetico, sul «come operare in teatro con mezzi e scopi totalmente nuovi senza subire i condizionamenti storico-culturali che lo spazio teatrale inevitabilmente impone tanto sul piano della realizzazione quanto su quello della fruizione».¹¹ La necessità di una componente verbale “forte” in funzione di piattaforma concettuale – spesso richiesta a rappresentanti di spicco della contemporaneità letteraria – non è in discussione: la tendenza sarà piuttosto quella di privarla di valenza narrativa e di considerarla appunto come una componente, passibile di essere smontata e rimontata dal compositore secondo le necessità del progetto drammaturgico.

10 Daniela Tortora, *Da *selon Sade a Passion selon X. Intorno alla Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*, «Studi Musicali», IV, 1, 2013, pp. 203-235: 203.

11 Pecker Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto) nel secondo Novecento*, cit., p. 69.

La ricerca in area romana

Un buon punto di osservazione su questa prima fase di rinnovamento è offerto da «Il Verri», la rivista letteraria a forte vocazione interdisciplinare fondata da Luciano Anceschi nel 1956: all'aprirsi degli anni Sessanta questa accolse le riflessioni sul teatro musicale di Luigi Nono, fresco della concezione e della realizzazione di *Intolleranza 1960*. Ad esse seguì, nel 1964, una breve serie (rimasta unica, nonostante l'intenzione del curatore di proseguire il ciclo) di interventi raccolti da Luigi Pestalozza sotto il titolo *Teatro musicale oggi*, che poteva monitorare un nucleo già significativo, benché non molto numeroso, di lavori di nuovo teatro realizzati da compositori nati negli anni Venti; in seguito, nel 1966, anche il contributo di Guacero intorno alle sue *Scene del potere*.¹²

Per Clementi, che nell'intervento sollecitato da Pestalozza si limitò a riflettere intorno a *Collage*, le ragioni di insoddisfazione di quell'esperienza andavano cercate nell'insufficienza dei tempi di allestimento e nell'inadeguatezza dei mezzi tecnici a disposizione degli autori per la realizzazione del progetto, mentre da difendere restava la concezione di un'azione musicale intesa come giustapposizione di diverse, autonome componenti, che programmaticamente evitavano rimandi o descrittivismi interni: tra quelle componenti mancava, o era comunque ridotto al minimo, il "materiale umano" costituito non solo dalla fisicità dei corpi degli attori/cantanti sulla scena, ma anche dalla voce, e dalle stesse parole intese come discorso, logicamente organizzato o anche solo allusivo:

Non credo alla musica come trasmissione 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 o avvenimenti, logica, intellegibile evoluzione; oppure, all'estremo opposto, come veicolo di simbolismi più o meno truccati.¹³

12 Cfr. Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* [1962], «Il Verri», VIII, 9, agosto 1963, pp. 59-70 (rielaborazione di *Appunti per un teatro musicale attuale* [1961], cit.); *Teatro musicale oggi*, a cura di Luigi Pestalozza, cit., pp. 59-77; Guacero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit.

13 Clementi, [senza titolo], in *Teatro musicale oggi*, cit., pp. 65-66.

Solo in anni di molto successivi – dopo aver dato prova, con l'azione strumentale *Blitz* (1973), di un'originale capacità reattiva a fronte degli impulsi emananti dalle traiettorie di Cage – Clementi avrebbe dato concreto seguito alla dichiarazione di «non negare il testo in assoluto»: con *ES* (Venezia, La Fenice, 1980) e poi con *Carillon* (1991-1992) sarebbe tornato infatti ad avvalersi della parola, sia pur sempre sotto forma di «scarni frammenti testuali» sottoposti anch'essi, come le altre componenti, a «rigide azioni di formalizzazione» e trattati «con i processi imitativi propri della scrittura polifonica». ¹⁴

Ben più radicali appaiono le posizioni espresse in quella stessa sede da Franco Evangelisti: che un compositore si avvalga o meno di un testo socialmente e politicamente impegnato, che gli preme o meno garantirne la percettibilità o che intenda piuttosto servirsene esclusivamente come cava di fonemi e materiali sonori, la parola resta per lui un agente estraneo, indebitamente invasivo rispetto alle autonome logiche della musica. Evangelisti ritiene pertanto che sia «ancora possibile far sopravvivere l'azione teatrale in musica, soltanto come fusione tra atto visivo e quello sonoro non sollecitata da testi poetici». ¹⁵ Il compositore romano aveva maturato questa convinzione proprio in quegli anni con *Die Schachtel*, azione mimoscenica ideata in collaborazione con il pittore (ma di fatto, artista ad ampio spettro) Franco Nonnis. Anche in questo caso lo spazio della parola è alquanto contratto nell'economia complessiva dell'azione. L'esigua componente testuale non è destinata a voci cantanti, non è frutto di creazione poetica originale, non è depositaria di narrazione: consta di una serie

14 Graziella Seminara, *Aldo Clementi*, «Belfagor», LXVII, 5, 30 settembre 2012, pp. 531-543: 540. Si veda anche della stessa autrice il più approfondito *Il canone 'teatralizzato': riflessioni sulla drammaturgia musicale di Clementi*, in *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, Suvini Zerboni, Milano, 2008, pp. 117-148.

15 Franco Evangelisti, [senza titolo], in *Teatro musicale oggi*, cit., p. 67. Da ricondurre pienamente entro il solco scavato da queste dichiarazioni, portate anzi a conseguenze estreme, è il progetto di *Spazio-Tempo* (Venezia, Biennale, 1970) del romano Mario Bertoncini: vi agiscono relazioni funzionali tra tutte le componenti dell'azione scenica (suono, gesto, luce ecc.), da cui la parola resta però del tutto esclusa (cfr. Daniela Tortora, *Vers un théâtre musical et d'art: Spazio-Tempo (1967-1969) de Mario Bertoncini*, in *La parole sur scène*, cit., pp. 183-196).

di tasselli plurilingui, di vario registro, di varia lunghezza, perlopiù svuotati di pregnanza semantica specifica e utilizzati piuttosto, non di rado in senso negativo, per il loro valore connotativo e referenziale: sia come materiale visivo (scritte pubblicitarie, titoli di giornale), sia come “gesto sonoro” affidato a uno speaker (motti, proverbi, citazioni, *count down*, lettura dell'ordine di arrivo di una corsa di cavalli o dell'indice di borsa). Nella versione del testo affidata alle stampe, ove esso occupa la prima delle quattro colonne in cui si prescrive lo svolgersi in simultanea dell'azione (le altre tre essendo dedicate all'azione dei mimi, alla coreografia delle luci e all'elenco delle proiezioni), singole parole sono indicate in lettere capitali e parrebbero dunque godere di una sottolineatura particolare; da rilevare è anche certa tendenza allo scivolamento dei lemmi su piani semantici diversi, con morfologia inalterata o sottoposta a varianti lievissime (es.: “six”/“sex”).¹⁶ Qui ben più che in *Collage*, in ogni caso, tale componente risulta determinante per «circoscrivere l'ambito semantico dell'opera», ovvero per definirne il senso in quanto critica della società moderna, massificata e automatizzata.¹⁷

A una soluzione ancora diversa, relativamente al rapporto tra testo, voce e azione scenica, approderà di lì a pochissimo la collaborazione di Egisto Macchi con l'artista e poeta visuale Mario Diacono, frutto ulteriore di quel fecondo terreno di incontro che furono le Settimane Internazionali Nuova Musica di Palermo.¹⁸ In *A(lter)A(ction)* (1966) la rappresentazione dell'alienazione dell'uomo e della sopraffazione di cui è vittima si realizza anche attraverso la disaggregazione dell'unicità del protagonista – ad un tempo individuo (esplicito il riferimento ad Antonin Artaud) e simbolo universale dell'uomo-vittima – e

16 Cfr. Franco Nonnis, *La Scatola. Musica di Franco Evangelisti. Testo e guida per una messa in scena di Franco Nonnis*, «Grammatica», 1,1964, pp. 22-30.

17 Gianmario Borio, “*Die Schachtel*” di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos, 2011, pp. 1-12, http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Borio_2011_ita.pdf (ultimo accesso 30 giugno 2017); anche in *Franco Evangelisti. Verso un nuovo mondo sonoro*, a cura di Eleonora Ludovici e Daniela Tortora, «Le arti del suono», 4, 2010, pp. 143-154.

18 Si rimanda a Daniela Tortora, *A(lter)A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore Musicale», V, 2, 1998, pp. 327-344 e alla bibliografia lì citata.

la ricomposizione in simultanea delle diverse componenti del suo essere-esistere: gli avvenimenti che lo coinvolgono, le sue reazioni, i suoi ricordi, il suo futuro. A un recitante è dunque affidato un testo, essenziale ma dotato di senso logico, basato in larga parte su estratti dalle lettere che Artaud aveva scritto dal manicomio; su un diverso piano sonoro, che però scorre parallelamente al primo, un soprano e un tenore intonano parole isolate, talora solo frammenti smozzicati, incarnando rispettivamente la memoria e il futuro del protagonista, mentre la gestualità di un mimo mette in scena, con l'apporto di altri attori muti, le diverse fasi del suo calvario.

Più ampio è lo spazio della parola e più complesso il montaggio testuale nelle già menzionate *Scene del potere* di Guaccero, il quale fu in area romana tra i compositori più interessati a sondare le possibilità di un nuovo teatro, tanto su un piano teorico quanto su quello di una fattiva sperimentazione (ricordiamo che fondò insieme a Macchi, nel 1965, la Compagnia di Teatro Musicale di Roma).¹⁹ Frutto ancora una volta della collaborazione di un compositore e di un pittore (Franco Nonnis), il testo è il risultato di uno sforzo decisamente imponente di ricerca di fonti e di intarsio di tessere testuali plurilingui: in parte opera degli stessi Guaccero e Nonnis, in larghissima misura costituita da una straordinaria quantità di frammenti di ambito disparatissimo (Novalis, Berchet, Pascoli, Virgilio, Eichendorff, Hitler, Huxley, Marx, e molti altri ancora). L'intricata costruzione verbale risulta funzionale non semplicemente alla definizione e all'articolazione della piattaforma concettuale dell'azione (un'analisi del potere, appunto), ma in particolare a quel complesso "contrappunto delle componenti" che caratterizza la ricerca musicale e teatrale di Guaccero. In un quadro di programmatica "despecializzazione" e di forte economia dei mezzi

19 Precedono o corrono parallelamente alla composizione di *Scene del potere* alcune composizioni "gestuali" quali *Incontro a tre (Variazioni su Ionesco)* (1963), *Nuovo incontro (a tre)* e *Negativo* (1964), *Esercizi per voce femminile* e *Esercizi per attrice o mimo* (1965), nelle quali «i gesti strumentali e le azioni rituali dell'evento concertistico sono elevati a parametro significativo e organizzato dall'autore, assumendo essi la funzione di spia della crisi del linguaggio» (Alessandro Mastropietro, *Tra improvvisazione e alea: il macro-fenomeno nel teatro musicale delle neo-avanguardie romane*, in *Improvvisazione oggi*, a cura di Alessandro Sbordoni, LIM, Lucca, 2014, pp.129-148: 129).

necessari alla realizzazione del fatto teatrale, in particolare per quanto attiene all'organico, relativamente numerose e variegate appaiono le parti coinvolte nell'uso della voce (due soprani, un tenore, una voce recitante, un attore), che Guaccero impiega secondo un'ampia campionatura di modalità di emissione:

Gli elementi tipici dello spazio (mimica, scena, luci ecc.) sono o fermi (= quadri) o mossi (= azione) nel tempo; analogamente gli elementi tipici del tempo (musica e parola) sono tratti nello spazio (lo spazio come elemento sintattico). La «parola» va dalla lettera muta (diapositive e cartelli), al parlato, al parlato cantato, al cantato, con passaggi continui (ad esempio, in una «relazione» una frase è parlata, un'altra mezza cantata, oppure, un'unica parola è cantata – non per empito lirico, dunque, ma per «straniamento», sempre), oppure discontinui.²⁰

Un ulteriore approfondimento in questa direzione è certamente rappresentato dalla di poco successiva azione sacra *Rappresentazione et esercizio* (Perugia, Chiesa di San Filippo Neri, 28 settembre 1968), il cui testo lo stesso Guaccero compose avvalendosi di passi tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, dall'*Hymnus Spiritui Sancto* di Notker Balbulus, dalle *Canciones del alma* e da *Noche oscura* di S. Juan de la Cruz, nelle lingue tradizionalmente coinvolte nella trasmissione di questi testi: ebraico, greco, latino, italiano, spagnolo. Sensibile al valore significante del suono delle parole, il compositore fa anche uso – per i passi dello storico, nella prima parte – di una lingua da lui stesso creata mescolando elementi di due dialetti (di Nuoro e di Bari), «al fine di ottenere un tono arcaico, insieme classico e duro, che sarebbe mancato sia usando l'italiano che un dialetto (o una mistura di dialetti) più dolci e più linguisticamente (e letterariamente) caratteristici».²¹ La voce ha un ruolo importante nell'azione e nella significazione, sia

20 Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., in *Di Domenico Guaccero prassi e teoria*, cit., p. 163.

21 Domenico Guaccero, *Premessa a Rappresentazione et esercizio*, azione sacra per 12 esecutori, Ricordi, Milano, 1969, p. II.

perché dei 12 esecutori complessivamente necessari alla realizzazione, 6 sono cantanti, 1 è un recitante (ma anche attore/cantante) e a tutti gli esecutori è richiesta la partecipazione a esecuzioni vocali; sia perché le voci stesse esplorano una tavolozza quanto mai ampia di timbri e di tecniche di emissione diverse. Né *Novità assoluta* (Festival di Positano, 1 luglio 1972) rappresenterà da questo punto di vista un reale cambiamento di rotta, riaffrontando da diversa angolatura il tema del potere e proseguendo nella direzione di un teatro prosciugato ed essenziale, in cui vige il principio dell'interscambio di ruoli e mansioni fra gli esecutori e in cui la musica non è che una delle componenti di un'azione teatrale musicalmente organizzata. Il testo, dello stesso Guacero, è qui diviso in cinque sezioni di diverso contenuto e stile, che entrano con modalità diverse nel congegno spettacolare: saranno percepite integralmente perché recitate (testo A), oppure più o meno frammentate e oscurate nell'intonazione, tramite polverizzazioni fonetiche e intrecci "contrappuntistici" (testi B-C-D), oppure ancora proiettate sulla parete e dunque lette direttamente dagli spettatori (testo E).²²

La collaborazione dei letterati: le esperienze di Nono e di Berio

Il bisogno di parole, ovvero di un testo verbale con cui e su cui lavorare, e talvolta da cui prendere avvio per il processo compositivo, resta per altri compositori, lo si è anticipato, imprescindibile al punto da esigere l'opera di un professionista. Varrà forse la pena di sottolineare a questo proposito come proprio in una rinnovata considerazione della parola taluni osservatori abbiano individuato una delle caratteristiche distintive del teatro musicale italiano del secondo Novecento. «In un modo o nell'altro [...] – commentava ad esempio Rossana Dalmonte nel 1984, nella prefazione ad una nuova raccolta di testimonianze di

22 Un minuto resoconto delle informazioni contenute nella partitura, negli appunti di regia e in una "registrazione di servizio" fornisce Alessandro Mastropietro, *Ancora una 'scena del potere': Novità assoluta*, in *Domenico Guacero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 2-4 dicembre 2004), a cura di Daniela M. Tortora, Aracne, Roma, 2009, pp. 297-316.

compositori – i musicisti sono alla ricerca delle parole [...]. Pare che tutto cominci di qui, che il trovarle sulla traiettoria di un pensiero ancora afono, di un bisogno o di un desiderio, costituisca il primo, indispensabile avvio».²³ Con specifico riferimento al teatro di Berio (e, in misura diversa, di Bussotti), Jürgen Maehder ha successivamente indagato proprio sulla predilezione del teatro musicale d'avanguardia italiano per il testo letterario e per le ricerche e le sperimentazioni condotte in questo ambito.²⁴

Intolleranza 1960 (rappresentata alla Fenice di Venezia nell'aprile 1961) di Nono e *Passaggio* (Milano, Piccola Scala, 1963) di Berio presentano diversi aspetti comuni. In entrambi i casi si tratta di momenti di teatro musicale ad alto tasso di impegno civile e politico, per la realizzazione dei quali fu richiesta una competenza letteraria specifica. (Si ricorderà del resto che già dagli anni Cinquanta entrambi i compositori si erano orientati in questo senso: Berio era ricorso a Italo Calvino per il «racconto mimico» *Allez-hop*; per progetti diversi, nessuno dei quali andato poi in porto, Nono aveva avvicinato autori quali Ungaretti, Zavattini, Andersch, e lo stesso Calvino). In entrambi i casi, le due azioni musicali non rinunciano del tutto a una valenza narrativa: più che in una vera e propria storia, questa andrà rintracciata in una sequenza di situazioni o stazioni entro le quali i protagonisti esperiscono o rendono testimonianza di varie manifestazioni di intolleranza (*Intolleranza 1960*) o di attentati di diverso tipo alla propria integrità di esseri umani (*Passaggio*). In entrambe le azioni, peraltro, i protagonisti non interessano in quanto singoli individui, non se ne indagano dunque i risvolti psicologici, né se ne conoscono i dati anagrafici: valgono in quanto campioni di umanità, in quanto uomini o donne che a causa di ingiustizie sociali e responsabilità politiche patiscono svariate forme di violenza e coercizione. Infine, in entrambi i casi siamo di fronte

23 Rossana Dalmonte, *Presentazione*, in *Il teatro musicale contemporaneo*, a cura di Ead., «Il Verri», VIII, 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 5-8: 6.

24 Jürgen Maehder, *Zitat, Collage, Palimpsest*, in *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, a cura di Hermann Danuser, Paul Sacher Stiftung, Basel, 2003, pp. 97-133.

a una concezione e a una costruzione del testo che, rinunciando ai requisiti della continuità e dell'originalità della scrittura propri del libretto tradizionale (sia in quanto riduzione da opere di narrativa o di drammaturgia, sia in quanto *Literaturoper*), ricorre anche a materiali allografi preesistenti, a tasselli di testo più o meno ampi prelevati da fonti diverse e incastonati in un disegno originale.

Osserviamo che per non poche delle caratteristiche descritte sono tangibili le influenze del teatro epico brechtiano, ma anche del teatro musicale di Berg e Schönberg e, per quanto attiene all'Italia, gli influssi dei modelli forniti da certo teatro di Malipiero (per Nono) e soprattutto dal Dallapiccola del *Prigioniero* (quest'ultimo oggetto di profonda riflessione per entrambi). Anche nel *Prigioniero* il protagonista è vittima dell'intolleranza del potere; i personaggi (il Prigioniero, la Madre, il Carceriere) non hanno un nome proprio; la vicenda si dipana attraverso una successione di "stazioni"; la materia verbale è costituita perlopiù da ricordi, racconti, visioni, mentre i dialoghi e l'azione vera e propria si riducono a poca cosa. Anche per quanto concerne il prelievo e il montaggio di testi "altri" rispetto a una scrittura originale, lo stesso *Prigioniero* aveva fornito un esempio autorevole, innestando sul tronco narrativo principale (la riduzione del racconto *La torture par l'esperance* di Villiers de l'Isle-Adam), ampi stralci dal romanzo *La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* di Charles de Coster, nonché altre più brevi citazioni (da *La rose de l'Infante* di Hugo e da una poesia per fanciulli).

Nel caso di Dallapiccola, tuttavia, le operazioni relative alla costruzione del libretto (riduzione della materia drammatica da una fonte letteraria principale, prelievi e innesti da altre fonti) erano state finalizzate alla creazione di un prodotto che permane narrativo, sia pure in modo estremamente prosciugato, e le citazioni, dichiarate apertamente in un apparato di note del libretto, risultano inglobate in un flusso verbale omogeneo.²⁵ Tanto in *Intolleranza 1960* quanto in *Passaggio*, il montaggio testuale è invece evidente (e sarà non di rado enfatizzato con un trattamento musicale differenziato e una diversa

25 Luigi Dallapiccola, *Il Prigioniero* [libretto], Suvini Zerboni, Milano, 1950, pp. 24-26.

ripartizione della materia tra gli “attori”): laddove Dallapiccola faceva proprie espressioni altrui, il citazionismo di questo nuovo teatro intende piuttosto “parlare tramite”, dar voce a una collettività di uomini e donne che testimoniano, riflettono, commentano. Diverso infine l’uso del testo nella strutturazione complessiva dell’opera: in misura e con finalità diverse, tanto Nono quanto Berio sono interessati non semplicemente alla valorizzazione della componente fonetica della parola, quanto al significato di cui quella componente fonetica viene ad essere caricata. Per Nono infatti «l’indissolubilità del materiale fonetico dal significato semantico pur nella loro apparente autonomia di traduzione musicale, è [...] una realtà che determina la inclusione compositiva cosciente delle vocali e delle consonanti nel processo creativo». ²⁶ A Berio d’altro canto interessa «la musica vocale che mima e, in un certo senso, descrive quel prodigioso fenomeno che è l’aspetto centrale del linguaggio: il suono che diventa significato». ²⁷

Sofferamoci ora sulle divergenze, a partire da quelle contingenti, ovvero le caratteristiche e l’esito del rapporto tra il compositore e l’autore dei testi. Per Nono la collaborazione con i rappresentanti delle diverse discipline artistiche concorrenti alla realizzazione di un lavoro di teatro musicale avrebbe dovuto configurarsi come «una partecipazione diretta e simultanea» alla sua creazione: si intendeva con ciò mettere in atto già in fase compositiva, tra professionisti del mondo dell’arte e della cultura accomunati dal medesimo impegno politico e dai medesimi intenti, un modello di comunità democratica, antigerarchica, egualitaristica, tale da infrangere in particolare «il dispotismo univoco di una formante sulle altre: musica su testo e scena». ²⁸ Con Angelo Maria Ripellino in particolare, avvicinato con entusiasmo in ragione del suo denso statuto di intellettuale impegnato, poeta e slavista, specialista nella fattispecie del teatro di Majakovskij,

26 Luigi Nono, *Testo-Musica-Canto* [1960], in Id., *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, p. 75.

27 Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari, 2007, 2^a ed., p. 130.

28 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in Id., *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, pp. 118-132: 118.

Nono avrebbe desiderato una «collaborazione totale: cioè nel fissare il testo, [...] collaborazione continua e nel tempo, non prima o dopo, ma contemporaneamente alla scrittura musicale [...]».²⁹

In realtà l'apporto di Ripellino non soddisfece le attese del compositore e la collaborazione nei termini da questi auspicati di fatto naufragò. Il testo che dopo lunghe attese e insistenze lo scrittore aveva confezionato per Nono consisteva di ampie sezioni di scrittura originale entro le quali si incastonavano i molti prelievi (da fonti letterarie o da materiali di natura documentaria) che lo stesso Nono aveva suggerito allo scrittore. Inservibile in quanto tale, perché troppo lungo e stilisticamente ridondante, quello divenne, a sua volta, la miniera dalla quale Nono personalmente si preoccupò, da una parte, di recuperare le citazioni che egli stesso aveva suggerito a Ripellino, dall'altra di estrarre, modificandole, alcune porzioni del testo originale, per rimontare il tutto *ex novo* in un nuovo "libretto".

Fu invece felicemente produttiva la collaborazione tra Berio e Sanguineti, accomunati dalla condivisione di interessi, gusti e orientamenti ma anche, sul vivo terreno della creazione artistica, seppur in ambiti disciplinari distinti, da affinità nelle tecniche e nelle modalità di lavoro. Se nel caso di *Passaggio* il livello di intesa fra i due autori fu tale da far addirittura ritenere loro inopportuna, in sede di pubblicazione, una chiara distinzione delle responsabilità, a merito di Sanguineti vanno ascritti non solo il cospicuo apporto di idee e la capacità di comprendere e trasformare in efficace materia verbale le idee dell'amico, quanto la disponibilità ad accettare pienamente, nell'ambito di un lavoro di teatro musicale, la condizione di privilegio necessariamente goduta dalla musica.³⁰

Anche la costruzione del testo nelle due azioni avvenne secondo modalità alquanto diverse. La genesi di *Intolleranza 1960*

29 Lettera di Nono a Ripellino, 11 gennaio 1960, cit. in Nicola Sani, *Intolleranza 1960. Luigi Nono-Angelo Maria Ripellino il carteggio*, «Musica/Realtà», XIII, 39, 1992, pp. 115-129: 120 (la proposta di collaborazione, in cui si prefigura l'idea di *Intolleranza 1960*, si riferiva all'epoca a una possibile commissione da Darmstadt, il cui teatro avrebbe dovuto essere ricostruito e inaugurato nel 1964).

30 Cfr. Luciano Berio e Edoardo Sanguineti, *Passaggio. Messa in scena*, Universal, Milano, 1963.

è stata ripercorsa molte volte, sulla scorta di nuovi documenti via via giunti al vaglio degli studiosi.³¹ In merito ai profondi interventi operati da Nono sui materiali verbali che Ripellino gli aveva procurato, è possibile aggiungere almeno una considerazione alle molte già avanzate, in particolare da De Benedictis. Mi riferisco alla ricerca di una diffusa omogeneità di lingua, se non anche di stile. Nel novero affollatissimo dei versi di Ripellino cassati dal compositore figurano infatti tutti quelli del III quadro di un originario I tempo, in cui l'autore – in accordo con Nono – aveva utilizzato modelli majakovskiani per rappresentare le assurdità e le vessazioni operate dalla burocrazia. Il compito di incarnarla era stato lì affidato a un gruppo di clown i quali avrebbero dovuto esprimersi in un linguaggio composito, grottesco, metricamente riconducibile al teatro comico di tradizione, salvo improvvisi deragliamenti («Pleonastico, diarrotico, / galenico, terapico, / triassico, mesozoico, / onirico, tetrapodo, / o piedipiatti?») e costruito attraverso interscambi sillabici, deformazioni, neologismi, *nonsense* («Provenienza? Celidonia? / Patamala, Guategonia? / Nicaragua, Costarugua? Turlupinia, Picambronia, / Vucutàn, Bogotà, / Borotalchia, Bahamà? Cu...uuu...ba?»). Nono ha del tutto soppresso questa scena, facendo così scomparire anche tutti gli inserti più o meno fantasiosi in lingue straniere:

31 Cfr. Sani, *Intolleranza 1960. Luigi Nono-Angelo Maria Ripellino il carteggio*, cit.; Angela Ida De Benedictis, *Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva*, «Musica/Realtà», XIX, 55, 1998, pp. 153-217; Angela Ida De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica online», I, 1, 2001-2002, <http://www-3.unipv.it/philomusica/annate/2001-2/intol.htm> (ultimo accesso 30 giugno 2017); Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di "Intolleranza 1960"*, «Schweitzer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 28-29, 2008-2009, pp. 321-376; Angela Ida De Benedictis, *Intolleranza 1960 von Luigi Nono. Wandlungen eines Librettos*, in *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, a cura di Herbert Schneider e Rainer Schmusch, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 2009, pp. 305-327 [trad. it. *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: le metamorfosi di un libretto*, in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 2013, LIM, Lucca, vol. III, pp. 633-656]; Angela Ida De Benedictis, *L'opera nel racconto... "Intolleranza 1960" dietro le quinte di un esordio*, in *"Intolleranza 1960" a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 17-56.

Il clown: Chi sei? Che professione?
 Azteco o bolscevico,
 dentista o tirapiedi,
 beatnik o droghiere,
 oppure (che mestiere!)
 charmeur de serpents,
 de serpents,
 de serpents,
 ha sì, boucher?
 Boucher hippophagique?

Proprio in questa scena il protagonista, che all'epoca aveva ancora il nome di Piero, condanna del resto apertamente questi giochi linguistici, accusati di annientare la gravidanza semantica delle parole: «Macchinette di inutili fonemi, / trappole magnetiche di ciarle, / dondole sventrate, ancora adesso, / millenovecentosessantuno, intasate con le vostre brache / il dedalo bruciante della vita».³² Il “libretto” che Nono si trovò a dover ricostruire, constatata l'inutilizzabilità di quello procurato da Ripellino, sarà giocato su un registro coerentemente tragico e sostanzialmente monolingue, giacché i molti inserti originali in lingua straniera risultano cassati (FIGURA 2.2) e gli estratti di poesia superstiti, quando di autori stranieri, saranno impiegati in traduzione italiana.³³ Le sole rimanenze plurilingui concernono alcuni materiali verbali “non d'arte”, ovvero la documentazione prelevata direttamente dall'attualità e in sé dotata di una valenza semantica universalmente apprezzabile: sono gli slogan politici per la sezione della manifestazione (scena III tempo I); gli indicatori di divieto («proibito – defendu – verboten – forbidden»); parte dei materiali verbali utilizzati da alcune voci per simboleggiare sinteticamente le assurdità della vita contemporanea (scena I tempo II); le scritte «Arbeit macht frei» o «Juden heraus»,

32 Cfr. De Benedictis, *L'opera nel racconto... "Intolleranza 1960" dietro le quinte di un esordio*, cit., pp. 53-54.

33 Si veda il libretto dattiloscritto di Ripellino con gli interventi autografi di Nono, conservato a Venezia presso l'Archivio Luigi Nono, parzialmente riprodotto in De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, cit.

espressioni paradigmatiche dell'intolleranza fanatica, contro le quali si scagliano Un emigrante e la sua compagna (scena III tempo II).³⁴

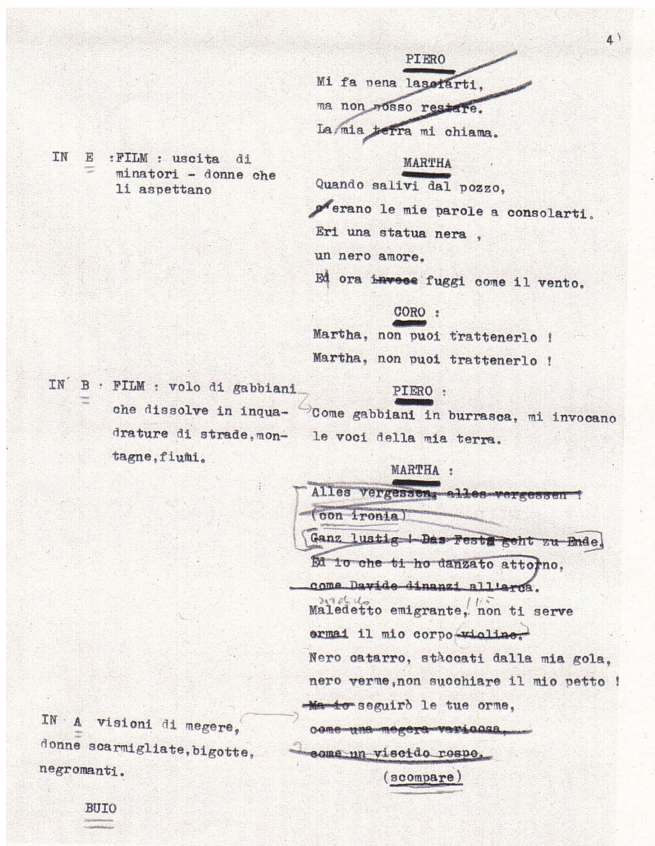


FIGURA 2.2 – Angelo Maria Ripellino, *Intolleranza 1960*, Quadro I, p. 4, ds. con correzioni autografe di Luigi Nono (Archivio Luigi Nono; ripr. in Angela Ida De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica online», I, 1, 2001-2002, <http://www-3.unipv.it/philomusica/annate/2001-2/intol.htm>).

34 Il testo di *Intolleranza 1960* è stato pubblicato nella raccolta di *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Arnoldo Mondadori, Milano, 1997, pp. 1748-1765.

Si ricorderà d'altra parte come proprio il comune interesse per le sonorità e per i rinvii culturali impliciti nell'uso di lingue diverse (una rosa ristretta di lingue europee "forti", ivi compresi latino e greco) costituisse un prerequisito per la fecondità dell'incontro fra Sanguineti e Berio, favorito dall'intermediazione di Umberto Eco.³⁵ A differenza di Nono con Ripellino, Berio compositore si trova in profonda sintonia artistica con il percorso di ricerca intrapreso dal letterato genovese, il quale è in grado di fornirgli un materiale verbale duttile, smontabile, sempre perfettamente pronunciabile. «Nelle ricerche dei Novissimi, e poi del Gruppo 63 – ricorderà il poeta una decina di anni dopo – era forte il desiderio di una drammatizzazione e di una teatralizzazione della parola poetica», ovvero un interesse per la «parola detta» e per l'«energia corporale investita nella voce».³⁶ Per Sanguineti, come per Berio, «il testo è un gesto fisico [...]: scrittura teatrale è usare un corpo e la voce è un elemento corporeo, è un gesto».³⁷

In *Passaggio* – secondo una linea di interesse che proseguirà con *Laborintus II* (1965) e poi ancora con il documentario radiofonico *A-Ronne* (1973-1974) – la frantumazione e il rimontaggio di frammenti testuali plurilingui spesso minimi e «in attrito di stili e di generi con finalità di smascheramento di realtà sociali e culturali», costituisce un momento distintivo del comune lavoro drammaturgico.³⁸ Valenze drammatiche diverse sono già insite in una diversificata costruzione testuale. Prendiamo ad esempio l'inizio dell'azione: il testo del coro B, che dà voce al pubblico borghese, è montato sulla base di molti tasselli verbali di piccole dimensioni: preposizioni, avverbi,

35 Cfr. Ivanka Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La revue musicale», 375-377, 1985, p. 26.

36 Sanguineti, *Tecnica della scrittura: della scena*, cit., p. 14.

37 Sanguineti, *Per musica*, cit., p. 187.

38 Cecilia Bello Minciaccchi, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali delle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965), in *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Oèdipus, Salerno, 2012, pp. 33-76; anche in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, a cura di Giordano Ferrari, 2 voll., L'Harmattan, Paris, 2016, vol. I: *De Passaggio à La vera storia*, pp. 95-137: 108.

coniunzioni, forme indefinite del verbo, modi di dire usurati dall'impiego frequente, perlopiù inerziale e acritico:

(achtung) ma

(achtung) ordine (cioè)

(voilà): chacun à sa place

(natürlich)

La sintassi è annullata, in parte sostituita da un'oculatissima disposizione della materia verbale nello spazio della pagina. Il discorso procede per estensione, tramite slittamenti fonetici, allitterazioni, passaggi di senso e di suono da una lingua all'altra.

ma adesso (ma come resistendo

widerstehend

ma in silenzio

still

stillence (adesso); e poi ssst!

Il coro A, voce contestuale, spesso in empatia con la protagonista, si serve invece di pochissime parole, tuttavia maggiormente articolate sul piano sintattico rispetto a quelle del coro B.

Oh,

tu

prigioniera!

Oh

adesso,

resisti

[...] ³⁹

Sarà appena il caso di ricordare a questo proposito come per Berio l'assumere a base della costruzione di un nuovo lavoro di teatro

39 Il testo di *Passaggio* si legge in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, cit. pp. 1767-1803: 1773, 1777.

musicale i principi del montaggio e della citazione non si sarebbe in ogni caso dovuto risolvere, per ciò che attiene alla componente verbale, in un semplice *patchwork*, nell'assemblaggio di tasselli linguistici preesistenti: è eloquente, in questo senso, il dettato di una delle lettere di lì a non molto inviategli dallo stesso Sanguineti, fresco della proposta dell'O.R.T.F. di un nuovo lavoro drammatico da destinare alle celebrazioni per il settimo centenario dantesco:

Il lavoro che da noi si attende deve essere fatto DI ESTRATTI DI DANTE: UN MONTAGGIO DI TESTI. Ora, sono desolato per te, *che vuoi farmi sudare sempre quanto più è possibile, e detesti i 'pastiche'*, ma pare che questa volta, in ogni caso, si voglia proprio una cosa così. Mi si dice, anzi, che la Radio non sia stata precisa con te sull'argomento, e mi si fanno raccomandazioni perché io sia preciso nella preparazione del testo. un 'pastiche' dantesco, in ogni caso, è una cosa che può essere sublime, e farci davvero tornare ai bei tempi, perché permette di parlare 'sotto il velame', in un giuoco tutto strettamente contemporaneo.⁴⁰

Anche il testo di *Laborintus II* (1965), peraltro, non si sarebbe limitato a una centonizzazione di estratti danteschi. Questi verranno "manipolati", combinati con altre fonti letterarie (testi biblici, T.S Eliot, Ezra Pound, Isidoro di Siviglia) e interpolati con segmenti poetici dello stesso Sanguineti: ne risulta un lungo agglomerato di versi, a diverso tasso di intensità, imperniati sul principio del catalogo (principio che informa del resto l'intera composizione musicale) e incentrati sui temi eterni dell'usura e della mercificazione, della memoria e della morte.

È di per sé significativo il fatto che, nel corso del suo lungo e articolato cammino di compositore di teatro, Berio si sia rivolto a collaboratori diversi, per l'allestimento della componente letteraria, in rapporto a progetti diversi; tuttavia non gli fu sempre dato di rinvenire un'altrettanto profonda comunione di intenti, né un'analogha disponibilità ad accettare, ove necessaria, la trasformazione attraverso

40 Lettera di Edoardo Sanguineti a Luciano Berio, 26 ottobre 1964, in Cecilia Bello Minciocchi, "Vociferazione" e "discorso ininterrotto", cit., p. 114. Il corsivo è mio.

la musica della piattaforma verbale: ad accettare, in altre parole, l'oggettiva disparità delle posizioni autoriali. Dopo *Opera* (1970), per la cui realizzazione furono impiegati campioni di testo da fonti diverse, ma nel cui statuto era insita una sostanziale indifferenza ai loro contenuti specifici, la collaborazione con Calvino, l'amico di antica data individuato quale partner ideale per un nuovo percorso di interlocuzione critica con la tradizione operistica e teatrale, sarebbe stata fonte per entrambi di tensioni e di qualche insoddisfazione.⁴¹ Se la natura bipartita – esposizione e commento – della *Vera storia* (composta tra il 1977 e il 1978) rende ancora possibile e fin necessario il dispiegarsi della vena narrativa dello scrittore, con *Un re in ascolto* (1979-1983) le visioni dei due autori avrebbero finito col divergere insanabilmente. Così nel ricordo del compositore:

Italo, nei suoi testi “per musica”, tendeva ad ancorarsi a una storia e a sviluppare un percorso narrativo che entrava irrimediabilmente e spesso drammaticamente in conflitto con quello che invece sottintendevo io: cioè un percorso e uno sviluppo musicale che poco avevano a che fare con la narrativa.⁴²

Né è forse casuale che nell'ultima fase del suo percorso di ricerca in ambito teatrale, Berio non si sia più rivolto a scrittori professionisti, bensì a coltissimi, fidati collaboratori (Dario Del Corno, Talia Pecker Berio) in grado di procurargli, perlopiù nella modalità del prelievo da altre fonti, i materiali testuali necessari alla creazione di un teatro che, improntato alla simultaneità situazionale, rinuncia a qualunque decorso narrativo e in cui i personaggi rivestono ormai pressoché esclusivamente un ruolo simbolico.⁴³

41 Il testo di *Opera* fu procurato dallo stesso Berio sulla base di tre fonti: un progetto inedito di Umberto Eco, di Furio Colombo e dello stesso Berio incentrato sul naufragio del transatlantico Titanic; *Terminal*, una pièce dell'Open Theater di New York; *Orfeo* di Alessandro Striggio.

42 Luciano Berio, *La musicalità di Calvino*, in Id., *Scritti sulla musica*, cit., pp. 328-330: 328.

43 Pecker Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto)*, cit., pp. 76-77.

Per quanto concerne Nono, è stato opportunamente rilevato come il suo autentico desiderio di teatro inteso come realtà viva e fisica e la ricordata, sincera volontà di collaborazione simultanea con rappresentanti di discipline diverse mal si contemperassero con l'esigenza di attribuire all'elaborazione musicale «il massimo potere di rappresentazione», secondo quella «drammaturgia puramente acustica» che fu caratteristica precipua della sua poetica.⁴⁴ In questa direzione si orientava, ad esempio, la via di una «realizzazione acustica del testo» proposta a Erwin Piscator, in risposta all'invito rivoltogli da quest'ultimo a cooperare a una messinscena, poi non realizzata, di *Die Ermittlung*: considerati la staticità della scena e il fatto che il solo elemento dinamico fosse appunto la parola, Nono aveva trovato la soluzione nella «grande necessità di differenziazione della parola detta, per la varietà di situazioni nella sua formante della composizione acustica spaziale [...]: nel teatro è possibile, direi necessario, operare parallelamente con i mezzi oggi disposizione, allorché l'elemento auditivo viene preferito e scelto come unico elemento di azione e di comunicazione rispetto alla quasi assoluta fissità dell'elemento visivo [...]: dar vita alla dimensione sonora e significativa della parola con vari mezzi e modi di diffusione acustica».⁴⁵

Per il suo secondo approdo scenico, *Al gran sole carico d'amore* (Milano, Teatro alla Scala, 1975), coerentemente marcato da impegno esplicito sul campo della protesta sociale e della partecipazione politica, ovvero da un'idea di teatro come «teatro di idee, di lotta», teso a «procedere verso una nuova condizione sociale e umana di vita», Nono confeziona personalmente, con la collaborazione del regista Ljubimov, il tessuto verbale: questo si compone di una lunga teoria di “ritagli” da testi di autori diversi (Tamara/Tania Bunke, Ernesto Che Guevara, Brecht, Lenin, Pavese, canti popolari e molti

44 Veniero Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Olschki, Firenze, 1999, pp. 35-51: 49.

45 Luigi Nono, *Musica e teatro* [1966], in Id., *Scritti e colloqui*, cit., vol. I, pp. 210-214: 211, 212.

altri ancora) i quali, accomunati dalla tematica della lotta per la liberazione, forniscono il materiale semantico-sonoro necessario ai singoli numeri dell'azione teatrale.⁴⁶ La piattaforma testuale del lavoro successivo, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (Venezia, Chiesa di San Lorenzo, settembre 1984; versione definitiva nel 1985), sarà individuata da Massimo Cacciari in un'esplosiva costellazione di frammenti da letterature e lingue (e grafie, per il lettore) diverse, pronte a combinarsi con le altre componenti dell'azione in direzione di una drammatizzazione totale dello spazio acustico.

Altre vie

Pur condividendo con Berio e con Nono il principio della disaggregazione delle componenti del teatro musicale, per cui la tradizionale unità di personaggio e voce cantante si frange dando luogo ad altre soluzioni e combinazioni possibili, Bruno Maderna imbocca una strada sostanzialmente diversa, laddove il suo teatro è concepito anche come originale forma di lettura, interpretazione, commento e drammatizzazione attraverso la musica di un testo letterario: di qui, dopo l'"adattamento" del breve dramma di Lorca per il suo *Don Perlimplín* radiofonico (1962), la reiterata interrogazione della fonte lirica hölderliniana per il proteiforme "dramma nella musica" Hyperion (1964 e successive versioni).⁴⁷

Una posizione a parte rispetto ai modi fin qui esaminati di concepire qualità e funzioni del testo verbale all'interno di un nuovo congegno teatrale – la parola da cantare o almeno da pronunciare, integralmente oppure polverizzata nelle sue componenti fonetiche; la parola da vedere, come elemento di significazione scenica – occupa l'esordio sulle scene di Sylvano Bussotti. Nonostante la radicalità delle sue innovazioni e ad onta di un atteggiamento

46 Luigi Nono, *Nostalgia di futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Olschki, Firenze, 2012, p. 114.

47 Cfr. Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna, L'Harmattan*, Paris, 2000, pp. 115-174.

ostentatamente dissacratorio, questi non rinnega, anzi rivendica un legame profondo, quasi “fisico” e biograficamente motivato con la tradizione del teatro d’opera. Responsabile di tutte le componenti necessarie al funzionamento della sua *Passion selon Sade* (Palermo 1965), «mistero da camera» che si impernia secondo processi aleatori intorno ad alcuni numeri musicali “chiusi” preesistenti, Bussotti è dunque anche l’autore del testo, basato su un sonetto di Louise Labé: il componimento poetico appare però decostruito e ricomposto in una diversa “messa in pagina” – ovvero “in partitura”, o per dire ancor meglio “in scena” – in combinazione con brevi segmenti di testo di provenienza diversa: da Sade, ma anche alcuni nomi propri, e una “O” pervasiva e polivalente (FIGURA 2.3).⁴⁸ Certamente destinato ad essere anche pronunciato, il testo di Bussotti si presenta prima di tutto come un sistema di segni da attraversare fisicamente lungo varie traiettorie possibili. La moltiplicazione delle combinazioni semantiche, in un gioco di rimandi tra sfera sonora e sfera del visuale, consente la messa in luce di aspetti sempre nuovi: anche la componente verbale della *Passion selon Sade*, così come l’insieme della partitura, è dunque per Bussotti scena.⁴⁹

48 Cfr. la tavola 3 della partitura di Sylvano Bussotti, *La passion selon Sade*, Ricordi, Milano, 1966. Per la genesi e la complessa variantistica d’autore il rimando è a Tortora, *Da *selon Sade a Passion selon X. Intorno alla Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*, cit.

49 Cfr. Daniela Iotti, *Laura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La passion selon Sade a Lorenzaccio*, LIM, Lucca, 2014 (Quaderni di Musica/Realtà, 62), p. 32.

3

(La bobalite' de l'Insolite) réertoire pour Les 120 Journées de Sodome, ou l'École du Libertinage, avec une Table des écarts du Vice

mystère de chambre avec tableaux vivants

générique:

maestro
di
cappella
1 A comparsa

figuri
ri
(H. B.)

Justine
Juliette

B U

er

tuum

cu

S S c e r i m o n i a l e :
i a m e n
O N :
e

S YLVAN
ave

E R
cel.
e x e c u t e

L O N
a
ott. f. l. in sol
ob.
ob. a.
cr.

précède'

dire
ore

Hilmarus
Hielms

suivi

PROS
omnes
h
r
m
g
de
2
Pia
rte
o
forti

E

ca

musique d'accompagnement à "La Philosophie dans le Boudoir"

il
depressando
tendre sale violente luce
lentissimo

ma
ricade (e alcune lampadine sono intenzionalmente...)
sol
pizzo

poi subito :

di colpo tutt'oscuro la scena - luci "fuori", luci in alto e contro luci (in modo da lasciare in ombra la scena e non rivolarla mai)
luci anche sul pubblico, e dietro, e in tutto l'ambiente

parlando

sempre "fuori", tutte le voci disponibili, percorrono a piacere tutto quanto spazio, variabile del numero di suggest.

FIGURA 2.3 – Sylvano Bussotti, *Passion selon Sade*, Ricordi, Milano, 1966 (rist. 1975), tav. 3.

Con *Lorenzaccio* (Venezia, 1972), «melodramma romantico danzato», l'intreccio dei fili contenutistici si fa più denso e complesso, in un cortocircuito che mette in comunicazione la vicenda dell'omicidio di Alessandro de' Medici per mano del cugino Lorenzo, così come narrata nell'omonimo dramma di Alfred de Musset, con momenti della biografia dello scrittore francese e dell'autobiografia del compositore. Bussotti compone allo scopo una trama verbale fittamente intessuta e stratificata, che decontestualizza e rifunzionalizza frammenti da fonti letterarie disparate (oltre a scritti propri e a passi del Musset, vi si rintracciano Tasso, Foscolo, Joyce, Omero e molti altri).⁵⁰

50 I *Materiali per un Lorenzaccio* (a Venezia 1972) si leggono in «Lo spettatore musicale», 4, 1972, pp. 7-31.

Meno impellente, per i compositori che si accostano al teatro musicale agli inizi degli anni Settanta, è il bisogno di marcare in sede teorica distanze e differenze rispetto al teatro d'opera di tradizione. Ciò che non implica il ripristino di una concezione del libretto come depositario di una storia lineare o il restauro di vecchie gerarchie. Ne dà prova l'esordio teatrale di Francesco Pennisi: nel suo caustico "grottesco" *Sylvia simplex* (Venezia 1972), ad eccezione dei versi per due canzoni (una delle quali di Nemi D'Agostino), l'intera scrittura verbale coincide con il testo di una surreale conferenza "ornitologica", completamente recitata.⁵¹ Più articolata la costruzione della componente verbale nella *Descrizione dell'Isola Ferdinandea*, in ragione di una più complessa strutturazione drammaturgica: anche in questo caso il testo – sempre di Pennisi – prevede una parte destinata ad una recitazione di tipo didascalico, mentre uno spazio più ampio è riservato al verso intonato, solisticamente o dall'*ensemble* (tre cantanti e coro femminile).⁵²

Particolarmente significativo in questo senso appare infine l'intero percorso di Salvatore Sciarrino, la cui ricerca lo porterà a perlustrare territori drammaturgici sempre diversi, con una conseguente sempre diversa considerazione della componente verbale. Per non oltrepassare di molto i limiti cronologici propri di questo *excursus*, basterà ricordare che nella rivisitazione del mito di *Amore e Psiche* (1973), l'ipercolto, raffinato testo di Aurelio Pes è visitato attraverso un minuziosissimo ricamo di abbellimenti e "gesti" vocali che lo rendono di fatto materiale fonetico, mentre in *Aspern* (1978) la componente verbale si dipana su più piani: il testo funzionale alla comprensione della trama (che lo stesso Sciarrino e il regista Giorgio Marini ricavano dagli sfuggenti *Aspern Papers*

51 Per il testo della conferenza si rimanda a Francesco Pennisi, *In margine al pentagramma*, Flaccovio, Palermo, 2001, pp. 35-40; i versi delle due canzoni sono pubblicati in *Il dubbio che vibra. Francesco Pennisi e il teatro musicale*, a cura di Alessandro Mastropietro, LIM, Lucca, 2014, p. 196.

52 Cfr. Alessandro Mastropietro, *Il teatro musicale di Pennisi da Sylvia simplex a Descrizione dell'Isola Ferdinandea*, in *Il dubbio che vibra*, cit., pp. 19-62; per i versi di Pennisi cfr. *Il dubbio che vibra*, cit., pp. 206-209.

di Henry James) è affidato a tre attori che non cantano, laddove un soprano – in parte in scena, perlopiù collocato insieme all’orchestra – intona testi apparentemente estranei alla vicenda. Resteranno in seguito validi, anche nel caleidoscopio delle sue esperienze, il principio della non narratività e l’attenzione puntata alla pura rappresentazione dei «processi di trasfigurazione poetica e artistica che intendono fissare l’insorgenza dei fenomeni (sonori e vocali), il momento di indistinzione e di trapasso fra stati di coscienza e livelli di coscienza diversi».⁵³

53 Gianfranco Vinay, *Immagini gesti parole suoni silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Accademia di Santa Cecilia-Ricordi, Roma-Milano, 2010, p. 24.

Giada Viviani

Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano

La questione del “libretto”: premesse e scelte metodologiche

Se attorno alla complessa dialettica tra testo verbale e musica si è imperniata la tradizione del teatro d'opera italiano fin dalle sue stesse origini, tingendosi di accezioni distinte in base ai mutamenti culturali, drammaturgici e di gusto che si sono succeduti nel corso dei secoli, si deve riconoscere ai giovani compositori attivi nel secondo dopoguerra un approccio più consapevolmente problematico alla questione, in una riflessione composita e non lineare volta a seconda dei casi al recupero, al ripensamento o al vero e proprio superamento del concetto di “libretto”. L'esigenza di emancipazione rispetto al canone operistico ancora imperante sulla scena lirica nazionale era già emersa nei decenni precedenti, in particolare tra i protagonisti della “generazione dell'Ottanta”, i quali negli anni Dieci e Venti esplorarono alcune vie d'innovazione del teatro musicale guardando, da un lato, alle produzioni teatrali e letterarie italiane precedenti alla stagione romantica, dall'altro, alle coeve avanguardie musicali europee. Al centro di tali esperienze si colloca proprio la volontà di riconsiderare la funzione e la struttura del libretto, come emerge dalla tendenza a spogliarlo di una continuità narrativa in favore di impostazioni drammaturgiche paratattiche, dove i personaggi, spesso attinti alla commedia dell'arte, si astraggono a figure simboliche prive di uno

sviluppo psicologico e di una specifica individualità.¹ Se le modalità di intonazione avevano mantenuto pressoché immutato il principio di corrispondenza lineare tra parole e melodia, si distanziarono dalle consuetudini della librettistica corrente alcuni lavori basati su materiali verbali preesistenti privi di valenza narrativa, selezionati dal repertorio poetico italiano, preferibilmente antico, cosicché il testo risultava dal “montaggio” di tali elementi più che da un atto di vera e propria (ri)scrittura.²

A partire dai primi anni Trenta simili tentativi subirono un arresto in concomitanza con l'aumento dell'ingerenza da parte del regime fascista nelle scelte artistiche dei compositori, i quali tornarono a guardare al melodramma ottocentesco per ripristinare una drammaturgia di stampo tradizionale, considerata di più facile accessibilità per il grande pubblico, anche in funzione del ruolo istituzionale e propagandistico che il teatro musicale andava assumendo.³ Quando, dopo la cesura della Seconda guerra mondiale, i giovani autori italiani iniziarono a cimentarsi in progetti scenico-musicali, furono costretti a confrontarsi con un'eredità tanto ricca e stimolante quanto gravosa e, in alcuni casi, politicamente compromessa, racchiusa tra gli estremi, da un lato, del repertorio canonico dei teatri lirici e, dall'altro, delle esperienze di rinnovamento e, allo stesso tempo, di recupero del passato perseguite dalla generazione precedente.

-
- 1 Così opera prevalentemente Malipiero nei lavori teatrali da lui creati tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Trenta, cfr. Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica: 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Marsilio, Venezia, 1992.
 - 2 Cfr. Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole, 1984. Proprio nella produzione di Malipiero degli anni '20 Giacomo Manzoni ha rinvenuto «una drammaturgia diversa, un nuovo modo di porsi di fronte a teatro»; *Musica per una nuova società. Colloquio con Giacomo Manzoni di Raffaele Pozzi*, in Giacomo Manzoni, *Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956-2007)*, a cura di Raffaele Pozzi, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2009, pp. 436-490: 451.
 - 3 Non a caso, tale tendenza raggiunse un apice negli anni di apoteosi del regime, in particolare con i lavori celebrativi per la Campagna d'Etiopia: si vedano *Giulio Cesare* (1935) e *Antonio e Cleopatra* (1937) di Malipiero, *Il deserto tentato* (1936-37) di Casella; cfr. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit.; *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, a cura di Günter Berghaus, Berghahn Books, Oxford, 1996; *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout, 2004.

Che una delle questioni cruciali fosse appunto quella del “libretto”, lo dimostra la tendenza comune a diversi autori di avvicinarsi al teatro musicale per gradi, quasi girando attorno al problema, ovvero scindendo la componente verbale da quella teatrale in composizioni concepite per la danza o l'azione mimica, nelle quali la gestualità assurgeva a protagonista, oppure per la fruizione radiofonica, dove, viceversa, era il testo a fungere da forza motrice per la drammaturgia. Lo stesso Luigi Nono racconta in tali termini il lungo processo preparatorio che precedette il suo approdo al teatro musicale, avvenuto con *Intolleranza 1960* dopo un decennio in cui aveva studiato «la possibilità di una composizione scenico-musicale». ⁴ Durante gli anni Cinquanta egli aveva infatti testato la gestione della componente verbale all'interno di partiture vocali di genere non drammatico, nelle quali aveva approfondito «l'uso delle voci [...], il rapporto tra semantica e fonetica di un testo e tecnica ed espressione musicale, la stesura di un testo», laddove al trattamento compositivo della gestualità corporea si era dedicato nel balletto *Der rote Mantel* (1954). ⁵

In maniera analoga, quando Egisto Macchi perviene alla «scoperta del teatro» con *Anno Domini* (1962), in esso trova finalmente espressione «una vocazione latente da sempre nelle opere strumentali che l'hanno preceduta». ⁶ Negli stessi anni, Luciano Berio esplora la narrazione nelle due distinte forme dell'«azione mimica» – *Mimusique n. 2* (1955) e *Allez-hop* (1959) – e della «rappresentazione radiofonica», condividendo quest'ultima linea di ricerca con Bruno Maderna: i due firmano assieme *Ritratto di città* (1954), mentre al

4 Luigi Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, «La Rassegna Musicale», XXXII, 2-4, 1962, pp. 277-289, ripubblicato in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2001, vol. I, pp. 100-114: 100.

5 *Ibid.*

6 Daniela Tortora, *Saggio*, in *Egisto Macchi*, a cura di Ead., «Archivio musiche del XX secolo», CIMS, Palermo, 1996, pp. 13-66: 45. Oltre alle opere giovanili, nessuna delle quali si cimenta con il teatro musicale, precedono *Anno Domini* diverse composizioni da camera e per orchestra; si rimanda al *Catalogo delle opere*, in *Egisto Macchi*, cit., pp. 77-127, in particolare 101-119.

solo Bruno Maderna sono da ascrivere alcune musiche per commedie radiofoniche, nonché l'opera radiofonica *Don Perlimplin* (1961).⁷ Persino Camillo Togni, per il resto così discosto dai percorsi artistici dei suoi coetanei, maturò il proprio esordio scenico attraverso le composizioni strumentali e vocali scritte durante la ventennale gestazione di *Blaubart* (1956-77), cosicché in quel periodo «non ci fu un [...] lavoro che non potrebbe essere considerato – sia pure in varia misura – come uno “studio” per l'opera».⁸ Costituirono invece un'eccezione a tali tendenze Giacomo Manzoni e Domenico Guacero, poiché si cimentarono nel teatro musicale già con i giovanili *La Legge* (1955) e *La Farmacista* (1956), aderendo alla concezione tradizionale del testo drammatico. Un lungo intervallo, tuttavia, avrebbe separato queste “prove di apprendistato” dei due autori dai loro successivi titoli drammatici; in particolare, i dodici anni attesi da Guacero prima di tornare al teatro con *Scene del potere* (1968) l'avrebbero condotto a un radicale ripensamento delle funzioni drammaturgico-narrative, che egli avrebbe maturato, al pari di altri esponenti della sua generazione, attraverso la messa a punto di partiture di genere non rappresentativo.

La questione del “libretto” ha costituito un oggetto cruciale di riflessione per i giovani compositori italiani che, nel secondo dopoguerra, si accostarono al teatro musicale. Sia nei casi in cui la volontà di innovazione era avvertita in maniera impellente, sia quando invece prevalsero posizioni di maggiore continuità nei confronti della tradizione, fu generalmente condivisa l'esigenza di un approccio cauto e ponderato al problema, cosicché, pur nell'ampia varietà degli esiti, le scelte compiute dagli autori in questo ambito possono essere considerate il frutto di una consapevole azione critica. Molteplici, d'altronde, furono le modalità di gestione della componente

7 Per uno studio comprensivo dei lavori di Berio per la scena cfr. *Le théâtre musical de Luciano Berio*, a cura di Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris, 2016.

8 Lettera di Camillo Togni a Francesco Degrada (8 settembre 1977), pubblicata in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Olschki, Firenze, 2001, pp. 168-169: 168. Per la genesi di *Blaubart*, cfr. Giada Viviani, *Blaubart di Georg Trakl nella rilettura di Camillo Togni*, «Paragone. Letteratura», LXV, 114-116, luglio-agosto 2014, pp. 33-52.

verbale investigate dal teatro musicale italiano nel venticinquennio compreso tra il 1950 e il 1975, al punto che risulta difficile ricondurre le diverse esperienze sotto un unico denominatore. Differente è la stessa accezione del concetto di “sperimentale” e il modo in cui esso si traduce nei singoli parametri della composizione, per cui non solo tra i singoli autori, ma persino all’interno di una medesima opera possono convivere diversi gradi di emancipazione della scrittura rispetto a tecniche maggiormente “tradizionali”. Pure nell’ambito specifico del testo la ricerca artistica si è soffermata su aspetti distinti, spesso scindendoli in entità autonome connotate di volta in volta da tassi di innovazione anche assai distanti: le sperimentazioni potevano infatti riguardare la struttura drammaturgica, la presenza di una narrazione, il tipo di contenuti e la loro organizzazione, la provenienza dei materiali verbali e la distribuzione tra i personaggi, le caratteristiche della o delle lingue impiegate, lo sfruttamento delle componenti fonetiche. Infine, lo stesso contributo del compositore al progetto testuale di simili lavori è molto diversificato, dall’utilizzo di testi preesistenti o preparati *ad hoc* da letterati, alla collaborazione pressoché paritaria con questi ultimi in funzione di obiettivi artistici condivisi, fino all’indipendente selezione, manipolazione, scrittura e montaggio dei materiali verbali utilizzati in partitura. Tenuto conto della complessità ed eterogeneità delle questioni coinvolte, nonché della difficoltà nel tracciare un quadro unitario delle problematiche relate, si è deciso di analizzare alcuni singoli casi, sia individuandone le singole peculiarità, sia segnalando alcune linee di tendenza più o meno comuni.

Il presente contributo si concentra sui fondi conservati presso l’Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia:⁹ la ricchezza delle fonti e dei documenti, perlopiù inediti, assieme alla varietà degli stili e della provenienza geografica consentono di tratteggiare un quadro piuttosto rappresentativo delle questioni

9 I cataloghi informatici dei fondi che fanno capo all’Istituto per la Musica possono essere consultati alla seguente pagina: <http://archivi.cini.it/cini-web/istitutomusica/home.html> (ultimo accesso 30 settembre 2017). Ringrazio Angela Carone e Francisco Rocca per la disponibilità dimostratami nel corso delle ricerche per il presente contributo.

qui indagate. Sono stati individuati tredici titoli di teatro musicale afferenti ai cataloghi di quattro differenti compositori: se ne offrono i dati essenziali nella TABELLA 3.1, organizzata secondo un criterio cronologico, dove per ogni lavoro sono precisati il genere rappresentativo indicato nel libretto o in partitura, la paternità della musica e, per la componente verbale, la denominazione usata nelle fonti, la provenienza dei materiali – quando dichiarata – nonché la responsabilità autoriale nell’allestimento del testo. Sono stati invece omessi dalle considerazioni svolte in queste pagine gli otto lavori di teatro musicale scritti da Nino Rota nel venticinquennio qui preso in esame, in quanto il compositore ha sempre inteso la propria opera in termini di continuità rispetto alla tradizione, astenendosi intenzionalmente dal perseguire qualsivoglia sperimentalismo.¹⁰ Per motivazioni analoghe non si affronterà in questo contesto la produzione rappresentativa di Camillo Togni, il cui *Blaubart* (1956-77), appartenente al genere della *Literaturoper* dall’omonimo «dramma per marionette» di Georg Trakl, pur rientrando nei limiti cronologici della presente ricerca, si discosta volutamente dalle coeve tendenze del nuovo teatro musicale italiano per riallacciarsi all’espressionismo di matrice viennese, reinterpretedo nella chiave del serialismo integrale.¹¹

10 Si elencano di seguito, in ordine cronologico, i lavori composti da Rota tra il 1950 e il 1975: *I due Timidi* (Opera lirica, 1950); *La scuola di guida* (Idillio, 1959); *Lo scoiattolo in gamba* (Favola lirica, 1959); *La notte di un nevrastenico* (Dramma buffo, 1959); *Aladino e la lampada magica* (Fiaba lirica, 1968); *La visita meravigliosa* (Opera, 1969); *Il Natale degli innocenti* (Oratorio, 1970); *La vita di Maria* (Rappresentazione sacra, 1970); cfr. Nino Rota. *Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, a cura di Francesco Lombardi, Olschki, Firenze, 2009.

11 Al processo genetico dell’opera Togni ha infatti affiancato uno studio approfondito della produzione e della figura di Trakl, nonché dettagliate analisi formali del testo del *Blaubart*, spesso basate sul confronto con esperti, in maniera da comprendere il dramma sia in termini ermeneutici che stilistici; cfr. Viviani, *Blaubart di Georg Trakl nella rilettura di Camillo Togni*, cit. Per la produzione drammatica di Togni si rimanda a: Marco Crepet, *Il teatro espressionista di Camillo Togni*, LIM, Lucca, 2001.

Anno	Titolo	Genere rappresentativo	Autori
1955	<i>La Legge</i>	Azione scenica in un atto	Giacomo Manzoni Testo di Giacomo Manzoni su uno spunto di Angelo Paccagnini
1956	<i>La Farmacista</i>	Opera da camera in un atto	Domenico Guaccero Testo di Enrico Panunzio e Domenico Guaccero da Čekov
1959	<i>Diagramma circolare</i>	Azione drammatica in due parti	Alberto Bruni Tedeschi Testo di Alberto Bruni Tedeschi e Giampiero Bona
1960	<i>La Sentenza</i>	Un atto in due quadri	Giacomo Manzoni Testo di Emilio Jona
1962	<i>Anno Domini</i>	Composizione per teatro in un atto	Egisto Macchi Testi di Antonino Titone
1963	<i>Parabola</i>	Composizione per teatro in un atto	Egisto Macchi Testi di Antonino Titone
1964	<i>Atomtod</i>	Azione in due tempi	Giacomo Manzoni Libretto di Emilio Jona
1966	<i>A(ter)A(ction)</i>	Composizione per teatro in due parti	Egisto Macchi Testi di Mario Diacono da Artaud
1968	<i>Scene del potere</i>	Azione scenico-musicale in tre parti	Domenico Guaccero Testi di Domenico Guaccero e Franco Nonnis
	<i>Rappresentazione et esercizio</i>	Azione sacra per 12 esecutori	Domenico Guaccero Testi di Domenico Guaccero, frammenti dal Vecchio e Nuovo Testamento e da opere di Nokter Balbulus e J. De la Cruz
1972	<i>Novità assoluta</i>	Azione teatrale	Domenico Guaccero Testo di Domenico Guaccero da frammenti di varia provenienza
	<i>Rot</i>	Azione coreografica	Domenico Guaccero Testo di Domenico Guaccero da frammenti di Cynewulf, T'ien Chien, Anonimo
1974	<i>Per Massimiliano Robespierre</i>	Scene musicali in due tempi	Giacomo Manzoni Su testi di Robespierre e altri ordinati da Giacomo Manzoni e Virginio Puecher e con la collaborazione di Luigi Pestalozza

TABELLA 3.1 – Repertorio di teatro musicale
sperimentale presso la Fondazione Cini (1950-75).

Studiando l'apporto dei compositori al trattamento della componente verbale nei lavori elencati qui sopra, ho constatato che il loro intervento poteva esplicarsi in due diversi momenti dell'atto creativo: nell'allestimento del testo in uno stadio precedente o svincolato dalla scrittura della musica, oppure nella fase – generalmente successiva – della sua gestione all'interno della partitura, dove il ruolo del compositore è di gran lunga preminente. Per ogni titolo si è dunque considerato il ruolo del musicista nella realizzazione del testo (se affidato o meno a un soggetto esterno, se e in quale modo si è realizzata l'eventuale collaborazione), la tipologia del testo intonato (riutilizzo o adattamento di un testo letterario; creazione di un testo *ad hoc*; montaggio di frammenti e/o citazioni), nonché le modalità di manipolazione del testo all'interno della partitura (è stato utilizzato in maniera lineare o ha subito operazioni di "montaggio" o, persino, di disgregazione?). Tale ricognizione è stata resa più complessa dal disomogeneo stato delle fonti e dei materiali documentari: in alcuni casi sono state rintracciate testimonianze dettagliate delle diverse fasi genetiche, il che ha permesso di ricostruire il processo creativo del testo e della relativa messa in musica; in altri casi ci è pervenuta esclusivamente la stesura definitiva e lo studio si è potuto valere solo di quest'ultimo stadio.

Malgrado l'eterogeneità delle esperienze compiute non solo dai vari compositori, ma anche all'interno dell'*opus* complessivo di uno stesso autore, si possono comunque riconoscere raggruppamenti e percorsi comuni all'interno dei quattordici titoli presi in esame. Innanzitutto si distinguono le opere giovanili *La Legge*, *La Farmacista* e *La Sentenza*, che appartengono alla fase di apprendistato o, al limite, di esordio nelle carriere di Guaccero e Manzoni, risalendo nei primi due casi addirittura alla fase terminale degli anni di formazione dei rispettivi autori. Nella successiva produzione teatrale, Manzoni avrebbe quindi affrontato problematiche e sperimentazioni diverse di lavoro in lavoro, mantenendo tuttavia come *fil rouge* la centralità dell'impegno politico inteso come «dovere della parola di essere incisiva,

critica, socialmente responsabile»;¹² tale atteggiamento, già evidente nei due titoli giovanili, ha condizionato la gestione del testo, il cui ruolo in quanto veicolo semantico è rimasto centrale nell'economia della drammaturgia manzoniana. Nelle composizioni sceniche create da Guaccero e Macchi nel decennio compreso tra *Anno Domini* (1962) e *Rot* (1972) il ripensamento del teatro musicale in termini dichiaratamente sperimentali ha riguardato non da ultimo anche il trattamento della componente verbale, destinata a interagire in termini paritari con gli altri elementi della *performance*. Costituisce infine un caso a sé *Diagramma circolare* (1959) di Bruni Tedeschi, la cui parabola artistica si è svolta lungo binari deliberatamente individuali e isolati, malgrado la profonda conoscenza del contesto circostante. Merita di essere sottolineata l'assoluta omogeneità di denominazione scelta dagli autori per identificare la componente verbale, chiamata semplicemente «testo/i» in tutti (o quasi) i lavori considerati, persino nel caso dell'operina *La Farmacista*, con deliberata rimozione del lemma tradizionale "libretto".

Le opere giovanili di Guaccero e Manzoni

Scendiamo ora nel dettaglio delle singole composizioni, che considereremo in ordine cronologico in base ai percorsi individuati nelle righe precedenti. Come si è già avuto modo di sottolineare, tanto *La Legge* quanto *La Farmacista* sono lavori giovanili, ascrivibili al periodo di apprendistato dei relativi autori: la prima fu scritta da Manzoni a due anni dal conseguimento del diploma per un saggio finale del Conservatorio di Milano,¹³ mentre la seconda,

12 David Osmond-Smith, *Qualcosa di ricco e insolito. Dalle parole alla musica nell'opera di Giacomo Manzoni*, in *Omaggio a Giacomo Manzoni*, Ricordi, Milano, 1992, pp. 21-25: 21.

13 Il Conservatorio, però, non predispose l'allestimento del lavoro, che giunse al debutto solo nel 2007; sulle ragioni ufficiali e politiche di tale rigetto cfr. *Musica per una nuova società*, cit., pp. 442-443. Cfr. anche Angela Ida De Benedictis, *La sentenza impossibile: un primo «banco di prova» tra compromesso e attualità*, in *Per Giacomo Manzoni*, a cura di Carmelo Di Gennaro e Luigi Pestalozza, LIM, Lucca, 2002, pp. 81-95: 85-86.

che debuttò (in forma di concerto) presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, costituì la prova conclusiva di Guacero per il corso superiore di composizione.¹⁴ Benché le fonti siano concordi nel definirlo genericamente «testo», in entrambi i casi siamo in presenza di un vero e proprio libretto, trattato in partitura con un costante rispetto per la sua continuità narrativa e garantendone una discreta comprensibilità conformemente alle consuetudini del teatro d'opera tradizionale. A tal fine le modalità di emissione vocale rimangono circoscritte tra lo *Sprechgesang* e il canto lirico convenzionale, con un solo esempio di parlato su valori misurati nella *Legge* (b. 56); gli episodi solistici, d'assieme e corali si alternano secondo gli *standard* nelle varie situazioni drammatiche, senza mai violare il principio dell'identità tra voce e personaggio. Al di là dei caratteri individuali della scrittura musicale, in Manzoni conforme ai dettami di un espressionismo d'ispirazione schoenberghiana, in Guacero densa di citazioni dal repertorio operistico da Mozart e Berg, la differenza più rilevante tra i due lavori si osserva nell'impianto drammaturgico: nella *Farmacista* il testo è tratto con fedeltà dall'omonimo racconto di Čechov, dove pur nella necessaria operazione di condensazione sono rimasti intatti sia l'ambientazione nella provincia russa di fine Ottocento, sia la caratterizzazione psicologica dei quattro personaggi. Sfruttati in chiave caricaturale, tali elementi non fungono da mero dato coloristico, bensì da vettori dell'azione secondo il modello della farsa musicale sette-ottocentesca. Nella *Legge* assistiamo invece a una sorta di cantata scenica, una situazione rappresentativa priva di una vera e propria evoluzione, popolata da personaggi completamente privi di individualità, figure emblematiche tali da conferire al contesto

14 Le circostanze della prima esecuzione de *La Farmacista* sono descritte in: Letizia Zilocchi, *La Farmacista. Opera da camera in un atto da un racconto di A. Čechov. Testo di Enrico Panunzio e Domenico Guacero. Musica di Domenico Guacero*, Tesi di laurea triennale di Musicologia, Conservatorio di Santa Cecilia, Roma, a. a. 2006-2007; cfr. anche Letizia Zilocchi, *La Farmacista di Domenico Guacero, opera da camera in un atto da un racconto di Čechov*, in *Domenico Guacero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2009, pp. 249-276; Alessandro Mastropietro, *Introduzione*, in *Domenico Guacero, "Un iter segnato". Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. XI-XXII: XIII.

storico in cui l'azione è collocata – gli episodi di brutale repressione delle rivolte contadine avvenuti in Italia tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta – un significato di portata universale. La drammaturgia statica e il carattere simbolico dei personaggi fanno della *Legge* una sorta di rappresentazione allegorica, una «tematica fatalista»¹⁵ che da caso specifico e storicamente connotato diviene *exemplum* per l'umanità.

È inoltre significativo come, in entrambi i lavori, si osservi una partecipazione sostanziale dei compositori alla scrittura dei testi fin dallo stadio precedente alla messa in musica: per quanto riguarda *La Legge*, presso l'Istituto per la Musica non si conservano materiali relativi al processo creativo del "libretto"; tuttavia, in base alle dichiarazioni di Manzoni e all'indicazione di autorialità riportata nelle fonti, possiamo ricondurlo in ampia parte sotto la responsabilità del musicista. Per *La Farmacista* invece abbiamo a disposizione tre stesure del testo, due manoscritte e una dattiloscritta, le quali testimoniano fasi genetiche consecutive a partire da una prima versione aderente al racconto di Čechov attraverso una sua graduale sintesi, fino a giungere molto vicino alla lezione accolta come definitiva in partitura. La fonte più antica è un autografo dell'intero libretto, identificato dall'intestazione «Testo di "La farmacista" I versione», dove sulla redazione a penna si sovrappongono numerosi interventi a matita che prescrivono le modifiche da apportare. Si tratta in misura preponderante di operazioni di riscrittura che mettono in versi alcuni passaggi originariamente in prosa, mutano lo stile o il registro linguistico, aggiungono interventi dialogici, solo di rado apportano tagli; ne risulta un materiale lungo e tendenzialmente descrittivo, più prossimo al genere narrativo del modello piuttosto che a quello drammatico di destinazione.

Lo stadio successivo compare nell'autografo intitolato «Testo di "La farmacista" II versione», redatto a matita sul retro della fonte precedente, rispetto alla quale presenta una lezione maggiormente

15 Carmelo Di Gennaro, *Colloquio con Giacomo Manzoni*, in *Per Giacomo Manzoni*, cit., pp. 3-19: 7.

sintetica e strutturata più rigorosamente in forma di libretto: da un lato, lo spazio riservato ai versi in rima è qui superiore a quanto si registra sia nella prima versione, sia in quella definitiva; dall'altro, le situazioni e i personaggi sono caratterizzati in maniera quasi stereotipata secondo le consuetudini della farsa musicale. Guaccero mostra piena consapevolezza della nuova dimensione librettistica assunta dal testo, avendo annotato a mo' di promemoria, alla fine del testimone: «soltanto non del melodramma ma dei luoghi comuni del melodramma che piacciono ai piccoli borghesi». Non a caso i numerosi interventi visibili nel manoscritto sono perlopiù circoscritti a singole parole o espressioni, con un lavoro certosino di varianti, cassature, aggiunte finalizzate non tanto ad apportare modifiche strutturali, quanto piuttosto a snellire il materiale verbale per fargli guadagnare in scorrevolezza ed efficacia, limandone gli aspetti scontati e ridondanti. Completano infine il quadro delle fonti testuali un autografo contenente solo la «II versione per la scena del languore nella Farmacista», come riporta la sua intestazione, dove si assiste a un elaborato processo di maturazione del singolo episodio, nonché un dattiloscritto del «Testo di "La farmacista" III versione» con annotazioni autografe che fissano idee sul trattamento musicale di vari passaggi, specificano meglio la caratterizzazione dei personaggi, perfezionano ulteriormente il linguaggio. Il libretto non è qui trascritto nella sua interezza, fermandosi al terzetto del brindisi, ma la versione è così vicina a quella definitiva da indurre a chiedersi se i piccoli aggiustamenti attuati in quest'ultima abbiano avuto bisogno di essere elaborati in una fonte testuale che non ci è pervenuta, oppure se siano stati formulati direttamente in partitura. In ogni caso le varie fasi genetiche documentate nei materiali accessibili presso la Fondazione Cini portano alla luce il contributo determinante di Guaccero alla definizione del testo, il quale risulta essere stato messo a punto attraverso una collaborazione attiva e pressoché paritaria con lo scrittore pugliese Enrico Panunzio (1923-2015).

Le sperimentazioni individuali ma aggiornate di Bruni Tedeschi

A differenza della *Legge* e della *Farmacista*, con *Diagramma circolare* non siamo di fronte a un lavoro giovanile né all'esordio teatrale dell'autore: all'epoca della scrittura di questa «azione drammatica» Alberto Bruni Tedeschi aveva ormai superato la quarantina e il suo debutto nel genere rappresentativo era avvenuto quasi vent'anni prima con l'«opera» *Villon* (1941). Tuttavia la distanza che separa i due lavori non è meramente cronologica, ma consiste in un mutamento sostanziale della concezione drammaturgica che si riflette in una diversa gestione della componente verbale nella partitura: nella prima esperienza teatrale di Bruni Tedeschi il libretto era ancora impostato in maniera tradizionale secondo uno sviluppo lineare e progressivo, con un'unica vicenda dai tratti quasi stilizzati, poi messo in musica conformemente ai principi di intonazione continuativa del testo ed esatta corrispondenza tra voce e personaggio. Assai differente è invece lo scenario proposto in *Diagramma circolare* fin dal libretto, elaborato dallo stesso compositore in collaborazione con Giampiero Bona: sei situazioni concatenate mediante una logica di causa-effetto si susseguono in base agli altrettanti «settori» del diagramma del titolo, posto concretamente in scena a scandire l'avanzare dell'azione attraverso il progressivo illuminarsi dei suoi spicchi:

La scena è unica per tutti gli episodi ed è divisa in tre parti. A sinistra la sala del Consiglio di Amministrazione. Al centro un reparto dell'officina n. 12. A destra la cucina della casa dell'operaio. Tutte le tre parti della scena sono sovrastate da un grande Diagramma Circolare suddiviso in sei settori che si illumineranno separatamente.

I sei settori sono:

- 1 – PRODUZIONE
- 2 – SUPERPRODUZIONE
- 3 – CRISI
- 4 – DITTATURA E ARMAMENTI
- 5 – GUERRA
- 6 – ROVINA

Fuori della scena, a sinistra, quasi vicino al boccascena il tavolo del conferenziere con lampada, brocca e bicchiere di acqua.¹⁶

Ne risulta una struttura articolata, in cui la segmentazione paratattica dei sei episodi è integrata in un'arcata narrativa che evolve con una chiara direzionalità dalle prime alle ultime battute della partitura, tracciando allo stesso tempo una forma ciclica; alla fine del sesto settore il diagramma scatta nuovamente sul primo facendo ricominciare l'intero processo dal principio, in un ciclo che «si ripete eternamente»¹⁷ a meno che la collettività non intervenga a infrangerne il meccanismo. La concezione drammaturgica, nella quale si possono riconoscere diversi tratti connotativi del teatro epico di stampo brechtiano,¹⁸ è di natura non mimetica e intende eludere ogni possibilità di immedesimazione da parte dello spettatore: tanto il decorso quanto gli esiti ultimi della vicenda, racchiusa tra gli estremi temporali di un venticinquennio (1920-45), vengono resi noti fin dall'inizio da un narratore, il Conferenziere, il cui ruolo di mediatore tra il pubblico e gli attori è evidenziato dalla peculiare collocazione sul boccascena «che rompe lo spazio scenico convenzionale»,¹⁹ situandosi

16 Alberto Bruni Tedeschi, Giampiero Bona, *Diagramma circolare*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1959, p. 5.

17 Giampiero Bona, *L'industriale dodecafonico. Il '900 di Alberto Bruni Tedeschi*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 182.

18 Lo dimostra l'analisi di Marida Rizzuti, *Diagramma Circolare di Alberto Bruni Tedeschi. Possibili prospettive nel teatro musicale fra gli anni Cinquanta e Sessanta*; ringrazio l'autrice per avermi messo a disposizione il saggio nella sua versione ancora inedita.

19 Marida Rizzuti, *Il Fondo Alberto Bruni Tedeschi*, «Lettera da San Giorgio», XVI, 31, pp. 20-22: 22.

né dentro né fuori rispetto al luogo della rappresentazione. Il principio di identità tra voce e personaggio, mantenuto intatto al livello della partitura, nella *performance* risulta invece volutamente perturbato dall'amplificazione delle parti recitate tramite l'uso di microfoni, i quali nelle esecuzioni storiche hanno alterato i timbri e ostacolato l'individuazione della sorgente sonora, cosicché agli spettatori non è stato sempre agevole distinguere tra loro le voci o ricondurle con sicurezza al relativo personaggio.²⁰ Un analogo effetto dissociativo appare realizzato pure in partitura attraverso la scrittura orchestrale, dove «i motivi musicali sono slegati dalla recitazione e rivestono un ruolo autonomo rispetto ai personaggi»²¹ generando la sensazione di una sorta di colonna sonora cinematografica o radiofonica, come rilevano diverse recensioni apparse dopo la *première* di *Diagramma circolare*.²² Conformemente alle più avanzate tendenze dell'epoca, affiora infine un'apertura verso un approccio multimediale in espedienti come la proiezione di diapositive sulla scena, la riproduzione di suoni concreti registrati su nastro magnetico, nonché l'uso drammatico della luce a segnare gli snodi strutturali dell'azione e a commentare gli eventi scenici.

Se nella sua concezione formale e drammaturgica il libretto di *Diagramma circolare* si dimostra al passo con le sperimentazioni allora in atto nel teatro musicale italiano, nella gestione del testo in partitura si riscontrano alcuni elementi d'indubbio interesse accanto ad aspetti maggiormente tradizionali. Si rileva innanzitutto una netta prevalenza della recitazione parlata sul canto, poiché tutti i personaggi – compreso il Conferenziere – sono affidati ad attori, mentre i cantanti interpretano esclusivamente parti collettive (tre agenti di cambio,

20 Lo rileva, con giudizio negativo, Fedele D'Amico nella sua recensione alla *première* di *Diagramma circolare*, che ebbe luogo il 23 settembre 1959 presso il Teatro La Fenice di Venezia nell'ambito del 22° Festival Internazionale di Musica Contemporanea; cfr. Fedele D'Amico, *I compiti delle pulci* [29 settembre 1959], in Id., *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 306.

21 Rizzuti, *Diagramma Circolare di Alberto Bruni Tedeschi*, cit.

22 La reazione della critica alla prima rappresentazione di *Diagramma circolare* è ricostruita *ibid.*

tre professori di statistica, coro). Inoltre tutti gli episodi cantati sono concepiti in maniera da non partecipare all'azione, essendo sempre localizzati in momenti circoscritti che svolgono la funzione di glossa esplicativa o di reazione emotiva a una situazione, come emerge con particolare evidenza nelle cinque *Lamentazioni*. In esse il testo risulta ogni volta intonato in maniera continuativa, senza distribuzioni "anomale" tra le voci o frammentazione delle parole nelle loro componenti fonetiche, mentre le parti recitate si dipanano di norma con la medesima linearità sia nei casi in cui sono disgiunte dalla musica, sia quando si sovrappongono all'accompagnamento orchestrale a mo' di melologo. Il trattamento diventa relativamente innovativo in alcuni passaggi d'impatto minoritario nella scrittura complessiva della partitura per il carattere episodico delle loro occorrenze. Due esempi paradigmatici si trovano rispettivamente nella prima e nella seconda parte del lavoro e presentano due modalità diverse di gestione della componente verbale nella partitura. Il primo di essi ha luogo in coda alla *Lamentazione n. 3 per la fame e la miseria*²³ e riguarda la tipologia di enunciazione delle parole, ossia il grado della loro "musicalizzazione" rispetto allo *standard* da lui mantenuto in *Diagramma circolare*. Sebbene l'esposizione rispetti con rigore la linearità e l'integrità del testo verbale, segmentandolo in totale conformità alle norme sintattiche tradizionali, si assiste alla sovrapposizione di parti cantate su valori e altezze definite (coro: Soprani, Mezzosoprani/Contralti), parti declamate con valori precisi ma su altezze indefinite (coro: Tenori, Baritoni/Bassi) e interventi dialogici parlati senza prescrizione di valori né di altezze (L'operaio, Moglie), però localizzati con esattezza nelle battute sul modello del melologo di ascendenza ottocentesca. La coesistenza di distinte modalità di enunciazione è impostata su base gerarchica al fine di porre in primo piano il parlato, il quale si staglia sul tappeto sonoro del canto «sempre lontanissimo», dove le voci all'ottava si stabilizzano su valori lunghi appena scanditi dal parlato ritmico altrettanto in pianissimo, «quasi un sussurro»;

23 Si fa qui riferimento alla versione della partitura, discordante rispetto a quella del libretto, dove questa *Lamentazione* non solo è la seconda, ma prevede anche un testo radicalmente diverso.

in tal modo al testo interpretato dai due attori è garantita una piena intelligibilità, mentre le parole del coro agiscono da sfondo, ovvero la loro componente semantica perde rilevanza lasciando spazio a una funzione espressiva.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Diagramma circolare* by Alberto Bruni Tedeschi. The page is numbered 281 in the top right corner. The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. At the top, there are staves for woodwinds, including Flute 1 & 2, Clarinet, Bassoon, and Oboe. Below these are the string sections: Violin 1 & 2, Viola, Cello, and Double Bass. There are also staves for Percussion 1 and 2. The bottom section of the page is dedicated to vocal parts, including Soprano, Tenor, and a Chorus. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *mf*. There are also some handwritten annotations and a large number '137' written in a box on the page.

FIGURA 3.1 – Alberto Bruni Tedeschi, *Diagramma circolare*, partitura, vol. I, p. 281; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Alberto Bruni Tedeschi (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Nel secondo esempio si riscontra un caso di plurilinguismo, il più complesso dell'intero lavoro, dove la voce parlata è trattata come materiale sonoro così da dare vita a un contrappunto in cui la dimensione fonica prevale su quella semantica. Prima della *Lamentazione n. 4 per la libertà perduta*,²⁴ il settore «Dittatura» conclude con quattro poliziotti che enunciano la medesima frase in italiano, russo, tedesco e spagnolo sovrapponendosi a ingressi sfasati in una sorta di fugato, il cui tessuto è ulteriormente infittito dalle voci in eco che raddoppiano ogni attore ripetendone interamente le parole, a distanza. Ne risulta un'amplificazione del testo in un gioco di rifrazioni che, da un lato, lo moltiplicano attraverso la traduzione in diverse lingue, dall'altro lo proiettano sulla scena grazie agli effetti di spazializzazione creati dagli echi; benché il senso della frase pronunciata dai poliziotti rimanga nel complesso comprensibile, la percezione del testo tende a sbiadirsi mentre i contenuti della situazione scenica sono comunicati prevalentemente a livello asemantico.

24 Corrispondente alla *Lamentazione n. 3* nel libretto; in questo caso il testo è concorde tra libretto e partitura.

The image shows a page from a musical score, identified as Figure 3.2. The score is for Alberto Bruni Tedeschi's 'Diagramma circolare', volume II, page 114. It features a complex arrangement of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left include: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Corno), Violin (Vn.), Viola (Va.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The vocal parts are: Soprano (Sopra.), Alto (Alto.), Tenor (Tenore.), and Bass (Basso.). The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'p', 'f', and 'ff'. There are also performance instructions like 'rit.', 'cresc.', and 'dim.'. The lyrics are in Italian and appear to be a form of experimental or abstract text. The number '59' is boxed in the upper right and lower right corners of the page. The page is numbered '114' in the top left corner.

FIGURA 3.2 – Alberto Bruni Tedeschi, *Diagramma circolare*, partitura, vol. II, p. 114; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Alberto Bruni Tedeschi (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Bruni Tedeschi tornerà ad analoghe forme di sperimentazione linguistica e drammaturgica soltanto con *Secondatto* (1986), concepito a quasi trent'anni di distanza come esplicita continuazione di *Diagramma circolare*, al quale si ricollega sia nel libretto, sia nella scrittura musicale che nella gestione dell'apparato scenico.²⁵ Rappresentato per la prima volta nel 1959, anno cruciale per la nascita del nuovo teatro italiano,²⁶ *Diagramma circolare* costituisce un'esperienza pressoché isolata nella produzione del compositore e, per quanto poco incisiva dal punto di vista della sua ricezione, le si riconoscono gli elementi embrionali di alcune future e ben più sostanziose sperimentazioni quali la struttura paratattica della drammaturgia, l'elusione di ogni possibilità di immedesimazione da parte dello spettatore, la mutazione dei personaggi in figure emblematiche, l'apertura a un approccio multimediale e integrato allo spettacolo, infine l'interesse per il plurilinguismo e per un trattamento del testo al di là del puro e semplice dato semantico.

Il teatro logocentrico di Manzoni

Gli anni Sessanta si aprirono con il debutto ufficiale di Giacomo Manzoni nel genere rappresentativo, con *La Sentenza* eseguita il 13 ottobre 1960 presso il teatro delle Novità di Bergamo (*La Legge*, del 1955, è stata eseguita per la prima volta – in forma di concerto – il 7 ottobre 2007 durante il 51° Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia). Il lavoro, definito genericamente «Un atto in due quadri», segnò un momento di transizione nella parabola artistica del compositore. Come osserva egli stesso, da un lato «quest'opera continuava la linea dell'attenzione per i temi sociali» inaugurata con *La Legge*, dall'altro «dopo *La Sentenza* inizia un periodo nuovo, un diverso atteggiamento di fronte al

25 Il catalogo del compositore è ricostruito in Rizzuti, *Diagramma Circolare di Alberto Bruni Tedeschi*, cit., Appendice 1.

26 Cfr. Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Pisa, 2010; una posticipazione di tale data simbolica al 1963 è stata invece proposta da Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015.

materiale musicale»²⁷ che troverà ulteriori sviluppi nelle partiture di genere non rappresentativo fino alla svolta di *Atomtod* (1964). I lavori teatrali svolgono una funzione nodale nella produzione complessiva di Manzoni e costituiranno sempre «un punto di arrivo dei vari momenti della [sua] evoluzione» artistica,²⁸ in cui egli trae le somme delle ricerche condotte fino ad allora:

Il teatro mi sembra essere il culmine di una serie di elementi che contribuiscono a rendere ancora più completa, più definitiva la forma musicale. Nel teatro c'è un *quid* in più di psicologico che non puoi afferrare, nasce dall'insieme degli elementi che compongono lo spettacolo. In questo senso mi sembra che sia il punto di arrivo più alto per un compositore.²⁹

Guardando al modello del teatro epico brechtiano, Manzoni concepisce le proprie opere rappresentative come il risultato della «partecipazione di molti, con l'apporto della competenza dei singoli alla realizzazione di uno spettacolo compiuto in ogni sua parte, dove nulla è lasciato al caso e ogni parola, ogni gesto, ogni suono, ogni visione costituisce la tessera di un mosaico compatto».³⁰ In tale contesto riveste una particolare rilevanza la collaborazione con gli scrittori, i quali fino a *Per Massimiliano Robespierre* compreso (1974), sono invitati dal compositore a condividere la genesi del «libretto», a prescindere dal fatto che si tratti di un testo scritto *ex novo* o costruito attraverso la cernita e il montaggio di materiali preesistenti.³¹ La spiccata

27 Giacomo Manzoni, *1950: un percorso ha inizio*, in Id., *Musica e progetto civile*, cit., pp. 377-385: 381.

28 *A colloquio con Giacomo Manzoni*, a cura di Francesco Degrada, in *Omaggio a Giacomo Manzoni*, cit., pp. 5-19: 9.

29 *Musica per una nuova società*, cit., p. 446; cfr. anche Luigi Pestalozza, *Manzoni: il teatro come punto d'arrivo*, in *Omaggio a Giacomo Manzoni*, cit., pp. 291-298.

30 Giacomo Manzoni, *Appunti su Brecht, la musica e il teatro*, in Id., *Musica e progetto civile*, cit., pp. 188-191: 190.

31 «Dal momento che esiste una collaborazione tra il musicista e l'autore del testo c'è anche una ricerca, un contatto con i letterati, col mondo culturale che ci circonda. [...] La questione che si tratti poi di spunti originali o preesistenti è almeno per me del tutto secondaria»; Giacomo Manzoni, *Cinque domande ai giovani autori*, in Id., *Musica e progetto civile*, cit., pp. 151-152: 152.

attenzione riservata dall'autore alla componente testuale dipende dal ruolo imprescindibile svolto da quest'ultima nei suoi lavori vocali, di genere rappresentativo o meno, in quanto costituisce la base di partenza del processo compositivo: dall'analisi delle peculiarità del testo a vari livelli (fonetico, morfologico e semantico) deriva la messa a punto di molteplici aspetti musicali e le partiture che ne derivano non si limitano a sonorizzare le parole, ma vi si legano in maniera intrinseca, desumendone i propri stessi elementi strutturali ed espressivi.³²

Non è quindi un caso che dalla *Sentenza* ad *Atomtod* a *Per Massimiliano Robespierre* si osservi un significativo aumento dell'ingerenza di Manzoni nella preparazione del "libretto", finché in *Doktor Faustus* (1989), a tutt'oggi la sua ultima opera teatrale, egli non assumerà la completa responsabilità autoriale dell'elaborazione del testo. Se nel caso della *Legge* il contributo del compositore è stato ipotizzato sulla base di dichiarazioni e testimonianze, per *La Sentenza* è possibile ricostruire l'entità e le modalità del suo apporto attraverso le fonti che ci sono pervenute, dove la genesi del libretto è testimoniata con una certa ampiezza. Benché la paternità sia attribuita a Emilio Jona, i materiali conservati presso l'Istituto per la Musica dimostrano l'attiva partecipazione di Manzoni alla progressiva definizione del testo: si trovano tre stesure del libretto, due dattiloscritte con annotazioni a matita di mano del compositore e una autografa a penna, quest'ultima riconducibile a uno stadio intermedio tra le altre due. Oltre a tramandare un testo in generale più prolisso e didascalico, il dattiloscritto relativo alla fase genetica più antica tra quelle testimoniate si allontana dalla versione definitiva soprattutto per il finale chiuso, in cui la protagonista Su-C'ù [sic!] si

32 Sull'intimo rapporto tra testo verbale e musica nelle composizioni vocali di Manzoni, teatrali o meno, cfr. Osmond-Smith, *Qualcosa di ricco e insolito*, cit., Joachim Noller, *Engagement und Form. Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen*, Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York-Paris, 1987; Salvatore Natoli, *Parole per musica*, in *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, a cura di Daniele Lombardi, Mudima, Milano, 2016, pp. 29-60; Pietro Milli, *Dal testo alla musica: percorsi compositivi*, in *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, cit., pp. 61-81; Laurent Feneyrou, *Musica, palcoscenico, virtù. Per Massimiliano Robespierre*, in *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, cit., pp. 137-157.

congeda dal partigiano Sen-Ko sulle parole «io non posso tornare con te». Fin da subito tale soluzione non dovette convincere Manzoni, poiché essa risulta cassata già nel dattiloscritto mentre l'autografo a penna, ossia il testimone cronologicamente successivo, prevede già il finale aperto che avrebbe connotato il lavoro quando sarebbe giunto in scena. Il compositore interviene sul primo dattiloscritto in maniera sostanziale, in particolare nel secondo quadro, apportando numerose modifiche che condurranno alla formulazione definitiva del testo; se ne vedono gli effetti fin dall'autografo a penna, il quale, derivato piuttosto liberamente dall'altra fonte, denota una maggiore concentrazione sia nei singoli interventi dei personaggi che nel dipanarsi della vicenda. Il secondo dattiloscritto, prodotto per filiazione dal primo, testimonia un'ultima versione del testo, pressoché coincidente con quella riportata nella partitura definitiva dell'opera, nella quale le annotazioni a matita si limitano ad alcune inversioni di parole, ripetizioni, aggiunte di singoli termini o locuzioni. Nel processo di messa a punto del libretto si assiste dunque ad una progressiva condensazione espressiva e drammaturgica; i contenuti, invece, sono resi meno espliciti e didascalici aprendo il testo ad una molteplicità di interpretazioni cosicché, invece di formulare un giudizio, la sentenza del titolo rimane sospesa in una «saggia adesione all'evidenza del dubbio».³³ In tale operazione emerge il ruolo fondamentale svolto dal compositore: a lui si devono il cambiamento del finale e una complessiva revisione del secondo quadro (in parte testimoniata da due ulteriori carte, una dattiloscritta e una manoscritta), ovvero i due momenti in cui grazie all'introduzione di un'ambiguità irrisolvibile si accentua l'attualità del lavoro. Una volta stabilita la versione definitiva, il libretto è stato messo in musica senza interventi sostanziali; non si riscontrano quei procedimenti di montaggio che nei lavori successivi assumeranno un rilievo sempre maggiore divenendo la tecnica su cui si fonda la genesi del testo (*Atomtod*), ma anche la sua organizzazione nella partitura (*Per Massimiliano Robespierre*).

33 De Benedictis, *La sentenza impossibile*, cit., p. 92.

Il rapporto tra il libretto e la relativa messa in musica della *Sentenza* rimane di stampo tutto sommato tradizionale, non lontano dalle consuetudini del teatro d'opera ottocentesco, in cui un testo drammatico, in sé autosufficiente tanto nei contenuti quanto nel processo creativo, costituisce la base di partenza per una sonorizzazione tendenzialmente elaborata *a posteriori*. Le parole sono intonate quasi sempre in maniera lineare, rispettando la sintassi delle frasi e senza particolari sperimentazioni nella distribuzione o suddivisione dei singoli termini, né per quanto riguarda l'emissione vocale o l'identificazione voce-personaggio, qui rigorosamente univoca. Si trova un'unica eccezione nel secondo quadro, dove ha luogo un episodio parlato con interventi di declamato ritmico affidati al Giudice e alla Giuria, mentre nel coro conclusivo il testo appare frammentato tra le voci, ma la sua linearità si ricompone a cavallo delle parti garantendone una buona comprensibilità. Pure nell'impostazione drammaturgica *La Sentenza* si rivela un lavoro in fondo poco innovativo. L'aspetto più interessante è la bipartizione in due quadri, nel primo dei quali l'azione evolve avendo per protagonisti dei veri e propri personaggi, sia pure investiti di una valenza politica, mentre nel secondo si ha una situazione apparentemente statica di reazione etica ed emotiva agli accadimenti precedenti, rispetto ai quali si cerca – invano – di elaborare un giudizio.³⁴ Nel suo contributo al convegno *Neue Musik – Neue Szene*, organizzato in seno agli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt nel 1966, Manzoni ammise che quest'opera «rimaneva esteriormente legata a un'impostazione scenica di tipo tradizionale, [...] ricercando soprattutto nell'ambito della scrittura musicale la possibilità di conciliare una serie di acquisizioni della tecnica musicale più avanzata con gli elementi offerti dal teatro musicale nella sua struttura ancora tradizionale».³⁵ In quella fase della sua parabola artistica egli ha preferito astenersi dall'indagare nuove soluzioni drammaturgiche e testuali, avvertendo invece

34 *Ibid.*, pp. 90-91.

35 Giacomo Manzoni, *Problemi del nuovo teatro musicale*, in Id., *Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro*, a cura di Antonio De Lisa, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 197-206: 198.

l'urgenza di concentrarsi in maniera pressoché esclusiva sulla «messa a punto di un linguaggio rigoroso» di ascendenza darmstadtiana che, da un lato, riteneva di non padroneggiare ancora pienamente, dall'altro non sembrava compatibile con il genere rappresentativo.³⁶ Di conseguenza, nella *Sentenza* si assiste a una «contraddizione fra la scrittura musicale e il testo» che il compositore accettò come un necessario compromesso, nel tentativo di coniugare «il libretto narrativo relativamente tradizionale con le ricerche della scrittura postseriale rigorosa della fine degli anni Cinquanta».³⁷

Mentre il processo genetico del libretto e della partitura della *Sentenza* attende ancora di essere ricostruito sulla base delle fonti d'archivio, sia *Atomtod* che *Per Massimiliano Robespierre* dispongono già di un'adeguata bibliografia scientifica, alla quale dunque rimandiamo limitandoci a menzionare le questioni più rilevanti per gli argomenti trattati in queste pagine.³⁸ È opportuno innanzitutto richiamare l'attenzione sulla distanza temporale che separa i titoli teatrali di Manzoni, ampia sin dall'inizio e destinata ad accrescersi di lavoro in lavoro, dai quattro anni compresi tra *La Sentenza* e *Atomtod*, ai dieci tra quest'ultimo e *Per Massimiliano Robespierre*, infine ai

36 *A colloquio con Giacomo Manzoni*, cit., p. 7; cfr. anche *Musica per una nuova società*, cit., p. 446; Pestalozza, *Manzoni: il teatro come punto d'arrivo*, cit., p. 291. Dopo un'analisi comparativa «tra la scrittura adottata da Manzoni e quelle riscontrabili in lavori vocali e/o strumentali di compositori a lui vicini per età e ambiente musicale», Angela Ida De Benedictis giunge alla conclusione che, «dal punto di vista esclusivamente tecnico [...], il linguaggio musicale de *La Sentenza* più che avanzato potrebbe essere definito rigoroso» (*La sentenza impossibile*, cit., p. 84).

37 Le citazioni provengono rispettivamente da: *Musica per una nuova società*, cit., p. 461; Ivanka Stoianova, *Giacomo Manzoni: Uno sguardo retrospettivo verso il futuro*, in *Omaggio a Giacomo Manzoni*, cit., pp. 27-37: 27.

38 La genesi di *Atomtod* è stata studiata da Giacomo Albert, *Atomtod: Interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni*, in *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, cit., pp. 85-119; per la bibliografia riguardante *Atomtod* e *Per Massimiliano Robespierre* si vedano le note in questa pagina e nelle seguenti. Cfr. anche: Giovanni Morelli, *Per Massimiliano Robespierre*, «Rivista italiana di musicologia», XI, 1, 1976, pp. 126-137; Raymond Fearn, *Italian Opera since 1945*, Harwood Academic, Amsterdam, 1997; Luigi Pestalozza, *Atomtod: Introduzione* [1965], «Musica/Realtà», XXVIII, 84, novembre 2007, pp. 153-162; Virginio Puecher, *Regia, opera, teatro musicale*, «Musica/Realtà», XXIX, 85, marzo 2008, pp. 157-166. Al teatro di Manzoni è dedicato il contributo di Albert in questo volume.

quindici trascorsi sino al *Doktor Faustus*. Una simile sporadicità trova una spiegazione nell'importanza rivestita dal genere teatrale nella produzione di Manzoni in quanto espressione per antonomasia della valenza pubblica e civile dell'opera d'arte, per cui ognuna di queste partiture è stata preceduta da un pluriennale lavoro di maturazione del linguaggio musicale, della concezione drammaturgica e così pure del trattamento della componente verbale. Non stupiscono dunque i grandi cambiamenti osservabili di titolo in titolo, indice vuoi di un'evoluzione nella scrittura di Manzoni, vuoi di veri e propri mutamenti negli interessi estetici, espressivi o contenutistici dell'autore che l'hanno indotto a intraprendere nuove vie.³⁹ Per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti del "libretto", abbiamo già osservato come la sua partecipazione al processo creativo diventi con gli anni sempre più massiccia: per *Atomtod* egli si avvale ancora dell'opera di Jona, al quale è ricondotta l'intera paternità del testo, tuttavia tra i due si svolse una strettissima collaborazione «per garantire la sua rigorosa funzionalità rispetto alle intenzioni del musicista».⁴⁰ Estesì passaggi del libretto furono scritti «in una simbiosi con la concezione musicale e drammatica», giungendo «a tener conto delle luci, delle presenze fisiche, del numero degli strumenti impiegati»; ciò significava che «non soltanto l'ampiezza del discorso dei vari personaggi e il rapporto tra le varie scene, ma anche certe strutture sintattiche, certa varietà di stili letterari, certe combinazioni di suoni, certe cadenze linguistiche miravano a costituirne altrettanti supporti o provocazioni al testo musicale».⁴¹ In *Atomtod* si assiste pertanto a una genesi totalmente condivisa della componente verbale, concepita sotto ogni aspetto al fine di predisporre quanto Manzoni voleva attuare sia al livello della partitura sia nella realizzazione scenica.

39 Cfr. *A colloquio con Giacomo Manzoni*, cit., pp. 8-9 e Manzoni, *Musica per una nuova società*, cit., pp. 486-487.

40 Emilio Jona, [senza titolo], in *Autunno musicale trevigiano 1981*, Ente Teatro Comunale di Treviso, Treviso, 1981, p. 22.

41 Le due citazioni provengono rispettivamente da Giacomo Manzoni, [senza titolo], in *Autunno musicale trevigiano 1981*, cit., p. 23; Jona, [senza titolo], cit.

In *Per Massimiliano Robespierre* il compositore dichiara per la prima volta la propria diretta responsabilità nella selezione e organizzazione delle citazioni che formano il testo, affidato peraltro in misura differente alla collaborazione di Virginio Puecher e Luigi Pestalozza. Sia per questo lavoro che per *Atomtod* l'apporto di Manzoni è ricostruibile sulla base delle fonti d'archivio, ricche in entrambi i casi di testimonianze del processo creativo. La distanza esistente tra le due composizioni in termini di concezione drammaturgica e natura del testo si riflette sulla tipologia dei materiali preparatori prodotti dagli autori: *Atomtod*, dotato ancora di un vero e proprio libretto dallo sviluppo lineare, con una «storia» che cominciava, arrivava a un punto culminante e concludeva»,⁴² ha preso forma progressivamente a partire da un canovaccio delle situazioni sceniche datato 27 ottobre 1961, al quale Manzoni ha apposto l'intestazione «Abbozzo sull'idea di E[milio Jona] per operina». Seguono vari dattiloscritti contenenti più fasi del progetto drammatico nonché fogli con appunti – sia autografi che dattiloscritti – sui quali sono annotati numerosi riferimenti a passi biblici e a «Opere da leggere» per trarne le citazioni che andranno a formare il testo. Completa il quadro delle fonti una porzione del carteggio tra i due autori compreso tra il 16 settembre e il 27 dicembre dello stesso anno, dal quale è possibile desumere la cronologia e il decorso di alcuni stadi genetici, in parte identificando le rispettive responsabilità nelle scelte drammatiche e poetiche effettuate nel libretto. Tra le fonti di *Per Massimiliano Robespierre* spiccano invece per il loro carattere inconsueto le numerose schede dattiloscritte con glosse autografe sulle quali Manzoni ha riportato una notevole quantità di citazioni, eccedenti rispetto a quante sarebbero effettivamente confluite nella versione definitiva della composizione. Tale modalità di lavoro è funzionale alla realizzazione di un libretto che «non è un testo narrativo», bensì «un “collage” di documenti» che si presenta come una «selva di frammenti di storia

42 Intervento di Giacomo Manzoni alla tavola rotonda «Opera oggi» (8 maggio 1980), pubblicata in *Poesia in pubblico / Parole per musica. Atti degli Incontri Internazionali di Poesia 1979-1980*, a cura di Massimo Bacigalupo e Carola De Mari, Liguria Libri, Genova, pp. 210-223: 216.

apparentemente sconnessi l'uno dall'altro». ⁴³ Se nel caso di *Atomtod* gli schizzi del libretto mettono in luce l'elaborazione di un dramma coerente e compiuto a partire da un repertorio di citazioni che vi è stato perfettamente inglobato, in *Per Massimiliano Robespierre* le diverse versioni del testo denotano invece una genesi avvenuta per assemblaggio modulare di singoli frammenti, valorizzati in quanto tali nella versione definitiva del lavoro.

Il diverso risalto conferito alla frammentarietà delle citazioni, dissimulata in *Atomtod*, esibita in *Per Massimiliano Robespierre*, corrisponde alla distanza esistente tra le relative concezioni drammaturgiche: il punto di partenza per il primo è rappresentato dal teatro di Beckett, di cui Manzoni suggerisce a Jona una rilettura proprio nelle fasi iniziali del processo creativo, avendo individuato nella protagonista di *Happy Days* «alcuni dei caratteri che potrebbero essere propri dei nostri personaggi “buoni”». ⁴⁴ Al di là di questo precoce rimando a Beckett, *a posteriori* il compositore avrebbe accomunato *Atomtod* alla *Sentenza* in quanto entrambe «opere narrative, sia pure in una maniera in qualche modo didascalica, una narrazione di tipo brechtiano piuttosto che romantica o tragica». ⁴⁵ In tal senso *Atomtod* prosegue quanto già avveniva nella *Legge* e nel secondo quadro della *Sentenza*, ovvero non descrive l'evolversi di una vera e propria azione, ma propone una successione di situazioni accostate per paratassi, “a pannelli”, adottando per la prima volta anche l'espedito di sovrapporre in una concomitanza temporale che non prevede alcuna reale comunicazione tra l'una e l'altra. Il testo verbale procede sì in modo consequenziale da un momento iniziale a uno conclusivo, tuttavia non sottopone agli occhi dello spettatore una vicenda *in fieri*, bensì tratteggia un commento alle singole situazioni generate da un'azione che ha luogo in una dimensione altra. Analogamente, i personaggi non agiscono

43 Mario Baroni, *Appunti sulla lettura del “Robespierre”*, in *Per Massimiliano Robespierre*, Teatro Comunale di Bologna, Stagione Lirica 1974-1975, [s.p.].

44 Lettera di Manzoni a Jona datata 16 settembre 1963 (Fondo Giacomo Manzoni, Fondazione Giorgio Cini).

45 Intervento di Giacomo Manzoni alla tavola rotonda «Opera oggi» (8 maggio 1980), cit., p. 216.

in maniera attiva, ma reagiscono a circostanze che si compiono al di fuori della loro volontà o possibilità di intervento, cosicché assumono una valenza simbolica volta a raffigurare i rapporti cristallizzati tra le classi sociali.⁴⁶ Il motore del dramma è invece affidato alle tecnologie audiovisive, usate durante la rappresentazione in base alle modalità stabilite con accuratezza da Manzoni fin dall'inizio: in tal modo esse diventano le vere protagoniste dell'azione e partecipano in maniera intrinseca alla drammaturgia fin dalla stesura del libretto, dove il loro contributo è già predisposto.⁴⁷ Peraltro il libretto rimane parzialmente ancorato alle convenzioni del suo genere di appartenenza, preferendo alla sperimentazione radicale «un esame critico approfondito delle vecchie strutture e meccanismi del teatro musicale», cosicché «sopravvivono nell'opera non pochi elementi della tradizione».⁴⁸ L'uso capillare di citazioni di provenienza eterogenea, caratterizzate da una complessa commistione di fonti letterarie di livello "alto" e "basso",⁴⁹ non esercita alcun impatto specifico sullo spettatore, in quanto esse fungono da materiale costruttivo del libretto senza condizionarne la struttura e assimilandosi al contrario in una narrazione lineare e stilisticamente omogenea. In maniera analoga l'intonazione del libretto, pur spaziando in una gamma compresa tra il parlato, il declamato ritmico, lo *Sprechgesang* e le diverse modalità di canto, avviene nel pieno rispetto della sua integrità, mentre la comprensibilità delle parole è sempre garantita entro gli *standard* del teatro musicale tradizionale.

Benché *Per Massimiliano Robespierre* condivida con *Atomtod* il ricorso a citazioni eterogenee quale materiale di costruzione del testo, l'impostazione e il trattamento ad esso riservati si dimostrano

46 «Ne risultò un testo di tipo brechtiano, con personaggi non connotati come individui bensì come figure che simboleggiano classi sociali»; Manzoni, *Musica nuova per una nuova società*, cit., p. 461.

47 Per un'analisi della drammaturgia di *Atomtod*, alla quale contribuiscono anche l'uso delle luci e la gestione dello spazio scenico, cfr. Albert, *Atomtod*, cit., pp. 92-95.

48 Enzo Restagno, *Atomtod di Manzoni*, in *Autunno musicale trevigiano 1981*, cit., pp. 13-19: 13-14.

49 Le citazioni provengono variamente da Henry Miller, dall'Antico Testamento e da un manuale dell'esercito italiano per la difesa atomica, batteriologica, chimica; cfr. Jona, [senza titolo], cit., p. 22.

assai distanti, com'era prevedibile tenuto conto del pluriennale processo di sperimentazione condotto da Manzoni tanto nell'ambito testuale quanto nella scrittura musicale e propriamente vocale. Il compositore effettua in prima persona la selezione e il montaggio dei frammenti testuali senza curarsi di produrre una trama coerente e omogenea, anzi valorizzandone la discontinuità al fine di generare una pluralità di percorsi in grado di moltiplicare i significati e i punti di osservazione. Le citazioni sono desunte da un repertorio ampio e variegato di documenti, testimonianze, opere letterarie differenziate se non addirittura contrastanti per contenuti, registri linguistici, forma, contesto di provenienza e datazione. Sostituendo i principi espositivi a quelli drammatici o narrativi, il lavoro presenta tali materiali senza imporre un'interpretazione univoca, ma, al contrario, affidandoli allo spettatore per la discussione e la formulazione di una o più interpretazioni. Il testo è impostato in maniera da suscitare letture variegata e ambivalenti, non stabilite *a priori* dall'artista; il montaggio stesso dei frammenti non segue una logica razionale, bensì mira a ricreare i complessi processi associativi della memoria, sia individuale che collettiva. Le citazioni sono utilizzate non tanto come documenti oggettivi, quanto per produrre una riflessione sull'ambivalente ricezione storica del personaggio di Robespierre, nonché portano traccia della decennale fascinazione di Manzoni per questa complessa figura. Grazie al superamento definitivo della narrazione e della drammaturgia tradizionali, ancora riconoscibili nelle precedenti opere del compositore, si realizza una densa rete intertestuale dove le idee diventano «esse stesse le protagoniste dell'azione teatrale di tipo analitico».⁵⁰

Le medesime tecniche che presiedono alla costruzione del testo verbale determinano anche i rapporti tra quest'ultimo e la scrittura musicale e fungono da principi ordinatori della partitura, generando un intrinseco connubio tra le varie componenti che supera la tradizionale dicotomia tra testo e musica, e tra testo e rappresentazione. L'aspetto predominante della partitura è la vocalità, principalmente

50 Stoianova, *Giacomo Manzoni*, cit., p. 31; sugli argomenti discussi in questo capoverso si vedano anche Osmond-Smith, *Qualcosa di ricco e insolito*, cit., e Feneyrou, *Musica, palcoscenico, virtù*, cit., pp. 137-154

d'insieme ma anche solistica, la quale «utilizza tutto il ventaglio delle possibilità fonetiche, dalla polverizzazione e atomizzazione [...], fino al parlato o all'urlato, dove la parola è percepita e ha sempre un peso musicale». ⁵¹ In *Per Massimiliano Robespierre* si assiste a una gamma incredibilmente ricca di modalità di intonazione del testo:

il parlato con altezze approssimative, lo *Sprechgesang*, l'uso del "a bocca chiusa" o "semiaperta", il "sul fiato" senza vibrazioni delle corde vocali, mormorii, gridati, passaggi estremamente lenti da una lettera alla successiva, le osmosi e simbiosi con le parti strumentali, la trasformazione, l'interazione e la permeabilità del tessuto, la molteplicità dei mezzi, delle tecniche e degli stili che conservano tuttavia le tensioni tra suono e trama; l'impiego del microfono che aiuta a distinguere i piani acustici dei solisti, del coro e degli *speaker*, fra il parlato e il canto, laddove il materiale orchestrale proviene il più sovente dalla voce se non dal testo in sé. ⁵²

L'interesse del compositore si focalizza soprattutto sul tessuto corale e d'insieme, sfruttando le varie possibilità di sovrapposizione, intreccio contrappuntistico o intarsio a tasselli, mentre appaiono decisamente minoritari gli interventi solistici. Ciò dipende da un lato dal minore interesse per la comprensibilità delle parole, qui sfruttate principalmente come materiale fonetico piuttosto che per l'apporto semantico, dall'altro dalla rinuncia al principio d'identificazione tra voce e personaggio, nel caso di Robespierre interpretato da un quartetto vocale, così da eludere ogni potenziale identificazione empatica da parte dello spettatore. Il testo è sottoposto a svariate forme di manipolazione, dalla massima valorizzazione della comprensibilità alla deformazione o frantumazione più radicali, passando per numerosi gradi intermedi; quale ne sia il trattamento, rimane costante la sua funzione di fulcro dell'intera partitura, di cui determina la struttura anche nei casi in cui appare polverizzato al punto che se ne smarrisce la percezione cosciente.

51 Manzoni, *Musica nuova per una nuova società*, cit., pp. 486-487.

52 Fenevrou, *Musica, palcoscenico, virtù*, cit., p. 137.

L'«opera d'insieme» di Macchi e Guaccero

Se la parola, nei suoi molteplici aspetti e modalità di utilizzo, rimane al centro della concezione drammatica di Manzoni, si dimostrano di tutt'altro segno le sperimentazioni condotte da Egisto Macchi e Domenico Guaccero nel teatro musicale: tra il 1962 e il 1972 hanno dato vita complessivamente a ben otto titoli non riconducibili ad alcun genere della tradizione. La denominazione dei lavori, chiamati genericamente «composizione» (Macchi) o «azione» (Guaccero), segnala la volontà di intraprendere una strada nuova e di evitare ogni connotazione implicita nella terminologia consueta. La necessità di elaborare diciture altre persino rispetto alla locuzione «teatro musicale», apparentemente neutra, è teorizzata da Guaccero con l'intento non di rinnegare l'eredità del melodramma, bensì «*proprio* per mantenere viva una tradizione più profonda, di cui quella fa parte, e che deve trovare il modo di essere attuale – nei mezzi e nelle interrelazioni linguistiche – sottraendosi a una sua feticizzazione (culturale o economica)». ⁵³ L'obiettivo era quello di promuovere un rinnovamento profondo – linguistico, strutturale, concettuale – che salvaguardasse la vitalità del genere nella piena consapevolezza della sua storia, sviluppando senza nostalgie del passato gli strumenti atti ad esprimere il mondo contemporaneo. ⁵⁴ Guaccero riconduce tali intenti sotto la denominazione di «opera d'insieme», adottata anche da Macchi sebbene il suo ideatore non ne fosse del tutto convinto. ⁵⁵ L'espressione condensa efficacemente le molteplici accezioni della natura partecipata che si voleva conferire a questi

53 Mastropietro, *Introduzione*, cit., p. XVI; il corsivo è nell'originale. Questa opzione si colloca per molti versi all'opposto dell'antitesi tra «opera» e «teatro musicale» delineata da Luciano Berio nel 1967; cfr. Luciano Berio, *Problemi di teatro musicale*, in *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, pp. 42-57.

54 Il compositore ha esposto le proprie riflessioni a riguardo in: Domenico Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale* [1963-64], in Id., *Un iter segnato*, cit., pp. 143-160; Domenico Guaccero, *Postilla sul teatro musicale* [1966], *ibid.*, pp. 161-171; Domenico Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale* [1981], *ibid.*, pp. 172-182.

55 «Si potrà dire "opera d'insieme"?»; Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 146; cfr. anche Egisto Macchi, *Domenico Guaccero* [1985], in *Egisto Macchi*, cit., pp. 143-148: 147.

lavori, a partire dalla condivisione della responsabilità autoriale tra le varie figure artistiche coinvolte, passando per l'eliminazione di ogni gerarchia tra le componenti dello spettacolo, fino alla partecipazione attiva del pubblico nella realizzazione della *performance*. Com'è già stato ampiamente rilevato,⁵⁶ tali nozioni appartengono al contesto artistico-culturale romano tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo, dove la ricezione delle esperienze di John Cage e, successivamente, del Living Theatre ha dato luogo ad un clima particolare di collaborazione e reciproca influenza tra le discipline artistiche e letterarie.

Per quanto riguarda la produzione teatrale di Guaccero e Macchi, lo stato delle fonti è estremamente variabile, molto esauriente in alcuni casi (*Scene del potere*, *Rot*), meno completa in altri (*Anno Domini*, *A(lter)A(ction)*), in altri ancora consistente soltanto nella stesura della partitura (*Parabola*, *Rappresentazione et esercizio*, *Novità assoluta*).⁵⁷ I materiali genetici rivelano un atteggiamento differente dei musicisti nei confronti del testo verbale, sia tra di loro, sia all'interno della produzione di ciascuno nell'arco del decennio individuato. In particolare in tutti e tre i lavori qui esaminati Macchi ha continuato ad affidarsi a collaboratori interamente responsabili del confezionamento del testo, sebbene il compositore abbia partecipato in maniera attiva al processo creativo, mentre Guaccero ha sempre assunto in prima persona l'impegno di selezionare e combinare assieme le citazioni che costituiscono la componente verbale delle sue partiture. Ciò implica delle differenze tanto nella tipologia dei materiali genetici prodotti

56 Cfr. Daniela Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM, Lucca, 1990; Daniela Tortora, *A(lter) A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore musicale», V, 2, 1998, pp. 327-344; Alessandro Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca (in corso di stampa). Si veda anche il contributo di Mastropietro nel presente volume.

57 Cfr. Tortora, *Saggio*, cit., pp. 40-54; Tortora, *A(lter) A(ction)*, cit.; Alessandro Mastropietro, *L'interno/esterno della voce: su "Scene del potere" di Domenico Guaccero*, in *Voce come soffio. Voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2008, pp. 123-172; Alessandro Mastropietro, *Ancora una 'scena del potere': Novità assoluta (1972)*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 297-316; Alessandro Mastropietro, *Un teatro musicale danzato "polifonico" e polisenso: Rot (1970-1972) di Domenico Guaccero*, «Gli spazi della musica», V, 1, 2016, pp. 32-77.

dai due compositori, quanto nei loro contenuti, con una particolare inclinazione nel caso di Guaccero per la definizione dei vari aspetti della *performance* e della produzione, finché la scrittura scenica non è giunta a sostituire la stesura del “libretto” vero e proprio.

Procedendo in ordine cronologico, la genesi di *Anno Domini* (1962) è documentata con accuratezza nel carteggio prodotto da Macchi e Antonino Titone dal 1957 al 1963, conservato presso il Centro di Documentazione della Musica Contemporanea di Palermo,⁵⁸ attraverso il quale è possibile ricostruire le fasi di lavoro affrontate dai due autori e delineare il contributo di ciascuno ai fini all’elaborazione del testo. Nel processo creativo e nelle modalità di collaborazione non si registrano deviazioni macroscopiche rispetto alle dinamiche tra librettista e compositore consuete nell’Ottocento. Innanzitutto, la genesi del testo precede in gran parte quella della partitura, visto che la stesura del primo ebbe luogo tra luglio e ottobre 1961, mentre quella della partitura fu iniziata ai primi di agosto e completata nel corso dell’anno successivo.⁵⁹ Titone, che vi lavorava almeno dal febbraio precedente, assunse la piena responsabilità nella redazione del testo, mentre Macchi intervenne con riflessioni e richieste su questioni drammaturgiche e sceniche che condussero a parziali modifiche del libretto, senza tuttavia alterare in maniera sostanziale l’impostazione conferitagli dall’intellettuale. Nel momento in cui lo ricevette e iniziò a metterlo in musica, il compositore trovò infatti il testo approntato da Titone «funzionalissimo»: portava «dentro una traccia precisa, sicura, un’indicazione da seguire, quasi una segnaletica stradale»,⁶⁰ giacché attraverso il modo innovativo di distribuire le parole sulla pagina predisponeva già alcune soluzioni da elaborarsi nella partitura.⁶¹

58 Cfr. Tortora, *Saggio*, cit., p. 19, n. 14; alcune lettere di questo carteggio sono riprodotte alle pp. 157-181.

59 L’intera cronologia è ricostruita in Tortora, *Saggio*, cit., pp. 40-42.

60 Lettera di Macchi a Titone datata 7 agosto 1961; trascritta in *Egisto Macchi*, cit., pp. 178-180: 179.

61 Tortora, *Saggio*, cit., p. 42.

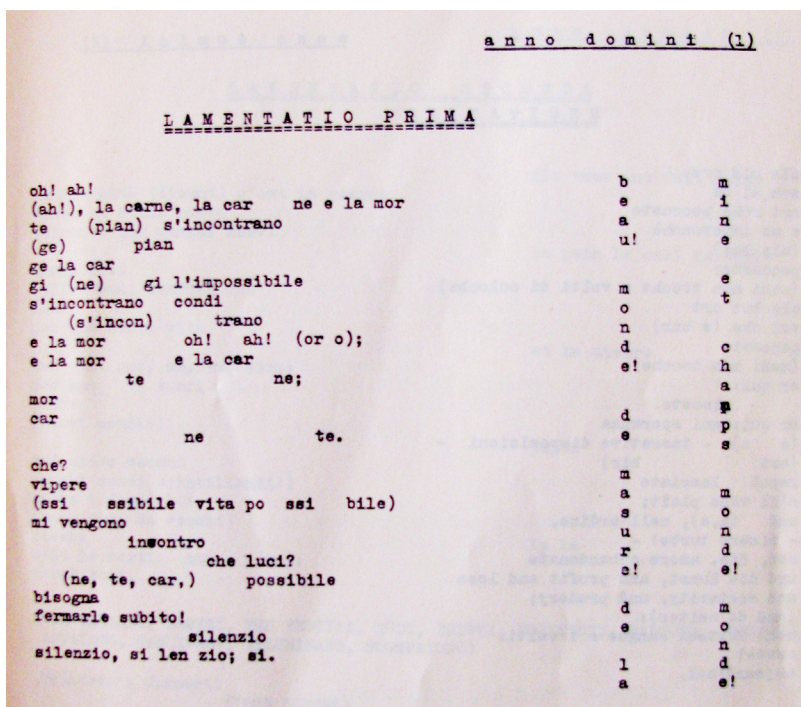


FIGURA 3.3 – Antonino Titone, *Anno Domini*, dattiloscritto del libretto; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Se in *Anno Domini* il libretto svolse la funzione di una «prepartitura che già implicava una disposizione della resa sonora»,⁶² durante la sua lavorazione Macchi iniziò a formulare una nuova concezione dei «rapporti tra fatto scenico e invenzione musicale, tra azione e musica», giungendo alla conclusione che il loro processo creativo dovesse svolgersi in parallelo e non più secondo una relazione

62 Scritto non identificato di Antonino Titone, citato da Egisto Macchi, *Parabola. 2a composizione per teatro in un atto, su testo di Antonino Titone*, «Collage», II, 1, dicembre 1963, pp. 39-44: 44.

di antecedente-consequente.⁶³ Tali riflessioni, lì ancora *in nuce*, furono ulteriormente sviluppate nel corso del successivo progetto di Macchi e Titone, *Parabola*, al quale i due iniziarono a lavorare nel 1963 senza tuttavia portarlo a termine oltre la stesura completa del testo verbale e quella parziale della partitura. Benché continuasse a persistere un modello di collaborazione compositore-librettista analogo a quanto sperimentato con *Anno Domini*, si impose stavolta l'esigenza di abbandonare la consueta concezione del testo verbale come elemento che precede e determina la messa in musica e di optare invece per una genesi condivisa dei due aspetti – anzi, tre, comprendendo anche la messa in scena. Pur essendo prodotti da soggetti distinti, dotati di specifiche competenze artistiche, l'obiettivo era di giungere a un'unione strutturale tra testo, musica e componente visiva, i quali a tal fine dovevano essere concepiti assieme e in termini paritari, senza subordinazioni di tipo gerarchico o cronologico, mediante l'elaborazione di nuove tecniche di notazione in grado di comprendere tutti e tre gli aspetti in un'unica immagine grafica:

Il compositore non può più illudersi di scrivere della musica *su* un testo per lui preparato, di servirsi quindi delle parole come di un «pretesto» [...]. Bisognerà – credo – giungere col tempo a organizzare la narrazione lavorando contemporaneamente ai suoi tre elementi essenziali. Si dovrà arrivare a stendere insieme la partitura che dovrà strutturare suoni, parole e immagini entro una comune resa grafica. Solo così si potrà – per esempio – creare un testo che non sia letteratura e non sia *pretesto*. La parola dovrà essere considerata una delle dimensioni del discorso musicale e così l'immagine. Dovranno quindi essere trascritte, pensate e utilizzate come la dimensione intervallare o timbrica.⁶⁴

63 Cfr. Tortora, *Saggio*, cit., pp. 42-43.

64 Macchi, *Parabola*, cit., p. 44; il corsivo è nell'originale.

Il progetto di *Parabola* fu abbandonato da Macchi prima della piena maturazione delle idee teorizzate, ma questa esperienza risultò preziosa per *A(lter)A(ction)*, il cui processo creativo si compì tra il settembre 1965 e il giugno 1966.⁶⁵ Oltre allo stesso compositore e a un nuovo “librettista”, Mario Diacono, la collaborazione si ampliò con l’inclusione di Daniele Paris, direttore d’orchestra, Sergio Tau e Franco Valobra, entrambi responsabili dell’«azione scenica». Per protocollare la forma pienamente condivisa per l’ideazione e la messa a punto del lavoro, i cinque redassero un documento nel quale dichiaravano «di volersi considerare effettivi “coautori” dell’opera stessa, attribuendosene dunque collettivamente la paternità e il diritto d’autore, e assumendo pluralmente i rischi e i benefici morali che all’opera deriveranno dalla valutazione artistica e dal giudizio culturale della critica, del pubblico, della società».⁶⁶ Appare evidente come sia qui giunto a compimento quel cambio di concezione dei rapporti tra le componenti e gli artefici dell’opera teatrale iniziato con *Anno Domini*, con un profondo rinnovamento, da un lato, nelle modalità di lavoro dei «coautori», ora considerati responsabili in maniera paritaria dell’intero progetto rappresentativo, e, dall’altro lato, nell’interazione tra i vari aspetti di uno spettacolo, la cui genesi non può che essere studiata congiuntamente su tutti i piani coinvolti.

Il passo più deciso verso l’«opera d’insieme» fu effettuato da Guaccero a partire da *Scene del potere* (1968). Tanto in questo lavoro quanto nei successivi tre, prodotti entro il limite cronologico qui dato del 1975, si osserva innanzitutto una nuova concezione del testo verbale, palese fin dai materiali genetici conservati, che riguardano però solo *Scene del potere* e *Rot*. Le fonti pongono in luce non solo la peculiare prassi compositiva di Guaccero, ma soprattutto la sua diversa concezione del “libretto” in sé e dei rapporti tra quest’ultimo e le ulteriori componenti dello spettacolo,

65 Cfr. Tortora, *Saggio*, cit., p. 51.

66 Il documento, citato in *ibid.*, p. 48, n. 91, è attualmente conservato presso il Fondo Egisto Macchi della Fondazione Giorgio Cini; per uno studio più approfondito su *A(lter)A(ction)* si rimanda al contributo di Marco Cosci nel presente volume.

con le quali interagisce fin dai primordi del processo creativo. Si individuano infatti repertori di citazioni, annotazioni di «Sequenze di azioni» ed «Elenchi di nuclei tematici» per le varie scene, schemi drammaturgico-musicali, canovacci della sceneggiatura, appunti con riflessioni sul lavoro nella sua interezza, compresi i vari dettagli della realizzazione performativa. Materiali di questo tipo hanno sostituito i consueti testimoni dell'elaborazione del testo verbale; esso non è mai considerato indipendentemente dagli altri aspetti, ma è sempre integrato nel progetto complessivo della *performance*.⁶⁷ In particolare, tra i materiali preparatori per *Rot* (1972) non ci è pervenuta alcuna fonte specifica per la genesi del testo, mentre sono presenti ampie annotazioni su questioni produttive, schemi di disposizione delle fonti sonore e dell'utilizzo delle luci, tavole sinottiche dell'intera articolazione del lavoro, matrici combinatorie per la definizione dei timbri, appunti sulla struttura del nastro magnetico. La stessa partitura d'altronde è stata elaborata direttamente a partire da tali materiali, senza attraversare fasi intermedie sotto forma di abbozzi e stesure: il processo compositivo si è attuato come «una combinazione di strutture temporali, relazionali (soprattutto le relazioni fra i *media* scenico-musicali) e simbolico-semantiche (testi compresi) predisposte» *a priori*, alla quale è poi seguita la «scrittura diretta, "informale" [...], della materia sonora immaginata». ⁶⁸ È inoltre significativo che il lavoro sulla partitura, inclusa la componente verbale, sia iniziato solo quando la coreografia era già stata definita, così come doveva esserlo l'impianto drammaturgico e la struttura "polifonica" di interazione dei vari aspetti dell'opera («azione», luci, interventi vocali e strumentali, «elettronica viva», nastro magnetico), impostati con precisione in due tabelle sinottiche risalenti a due fasi distinte del processo creativo.⁶⁹ Il pensiero di Guaccero abbraccia sin da subito l'intero spettacolo in una

67 Nel presente volume, *Scene del potere* è studiato nei dettagli da Simone Caputo.

68 Mastropietro, *Un teatro musicale danzato "polifonico" e polisenso*, cit., p. 42.

69 Per un'analisi di tali tabelle cfr. *ibid.*, pp. 39-40.

prospettiva complessiva dove le singole componenti, tra cui il testo, costituiscono tasselli interdipendenti sia dal punto di vista dei materiali genetici, sia negli esiti conclusivi: il compositore ragiona in termini di *performance*, che costruisce già negli stadi più remoti come una stretta cooperazione di elementi. Di conseguenza, non esiste più un “libretto” che possa avere una valenza autonoma rispetto alla sua messa in musica, né ha senso considerare il testo verbale in maniera avulsa dal contesto in cui agisce; nemmeno la partitura, in realtà, rappresenta l’approdo ultimo del processo creativo, ma è la realizzazione performativa, per Guaccero, a rivestire il ruolo di “versione definitiva” dei propri lavori.

Le medesime differenze di trattamento del testo si riscontrano anche quando si considera la partecipazione di questa componente alla drammaturgia delle «opere d’insieme» dei due compositori: mentre in *Anno Domini* e *Parabola* esso continua a svolgere una funzione primaria, tratteggiando una seppur labile vicenda che costituisce il fulcro attorno al quale si strutturano la partitura e la messinscena, a partire da *A(lter)A(ction)* e nei lavori di Guaccero la drammaturgia si esplica nell’interazione gerarchicamente paritaria tra i vari elementi della rappresentazione, nel cui novero il testo verbale non occupa più una posizione preminente, tantomeno autonoma. Ed è la consapevole valorizzazione della gestualità a collocarsi all’origine di tale nuova concezione del teatro musicale: Guaccero ne individua le radici nella produzione rappresentativa di Stravinskij e nel teatro espressionista, non necessariamente musicale, mentre l’influsso decisivo è rincondotto al contatto diretto con le esperienze di John Cage e del Living Theatre, ma con uno sguardo anche alle sperimentazioni dada e futuriste, a Grotowski e alle tradizioni asiatiche (Cina e Bali in particolare).⁷⁰ L’«opera d’insieme» trova il suo compimento ultimo nella *performance*, al cui centro non si colloca più «la mera attività creativo-percettiva

70 Cfr. Guaccero, *Un’esperienza di “teatro” musicale*, cit.; Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit.; Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale*, cit.; [Intervista sul teatro musicale a] Domenico Guaccero di Paula Maurizi [intervista registrata nel 1980], in Guaccero, *“Un iter segnato”*, cit., pp. 454-457; Macchi, *Domenico Guaccero*, cit.

delle funzioni di udire (suoni e significati logici) e vedere (mimiche e scene), ma il “vivere dentro un’azione”. Il teatro, cioè, è azione». ⁷¹ In tale concezione tutti gli aspetti dello spettacolo diventano strutturali, compreso il coinvolgimento del pubblico, poiché ne determinano la drammaturgia interagendo a vicenda in un contrappunto dove, a turno, ognuno di essi diventa predominante.

Se il testo verbale viene così a perdere la funzione portante nella definizione della drammaturgia, la ricchezza del trattamento a cui è sottoposto in questi lavori gli conferisce un nuovo significato come efficace mezzo espressivo e semantico attraverso la proliferazione e la diversificazione dei livelli ai quali ora si trova ad agire. Rispetto alle consuetudini del teatro musicale si amplia la gamma delle possibilità in cui questa componente prende parte allo spettacolo e si moltiplicano le modalità di manipolazione alle quali è sottoposta: simili comportamenti non sono mai gratuiti, ma avvengono sempre nell’ottica di un piano artistico generale dove sono chiamati a svolgere un compito di volta in volta preciso e organico.

La “parola” va dalla lettura muta (diapositive e cartelli), al parlato, al parlato cantato, al cantato, con passaggi continui (ad esempio, in una “relazione” una frase è parlata, un’altra mezza cantata, oppure, un’unica parola è cantata – non per empito lirico, dunque non per “straniamento”, sempre), oppure discontinui. La musica si trova anche ad affrontare in qualche punto la contemporaneità di linguaggio colto e linguaggio di consumo (o consumato?), quello “leggero”, ed è sempre un problema oggi, poiché tale dicotomia è lo specchio della dicotomia sociale e farli coincidere significa anche farli collidere. ⁷²

71 Guacero, *Un’esperienza di “teatro” musicale*, cit., p. 148.

72 *Ibid.*, p. 157; il corsivo è nell’originale.

La commistione linguistica è uno di questi aspetti, presente fin da *Anno Domini* in una mistura di stili, registri e lingue che ritorna in gran parte dei lavori in questione, procurando la resa di maggiore impatto in *A(lter)A(ction)* e in *Rappresentazione et esercizio*. Nel primo caso assistiamo a una «combinazione verbale» che non è affatto «puro gioco, disimpegno, ma contaminazione (anche contenutisticamente)» tra generi linguistici e musicali di diverso livello e provenienza, in quanto sul piano verbale Diacono immette nel testo un «senso di “fecalité” diffuso» e su quello musicale Macchi mescola al tessuto sonoro elementi estranei alla tradizione “colta” occidentale con «l’uso dell’orchestrina jazz, dei musical toys, della musica televisiva». ⁷³ In *Rappresentazione et esercizio* è invece potenziata all’estremo la tendenza a intrecciare idiomi diversi, comune ai lavori di entrambi i compositori: alla costruzione del testo concorre non solo un numero particolarmente elevato di lingue, ovvero tre antiche (ebraico, greco, latino) e due moderne (italiano, spagnolo), ma persino «una sorta di dialetto artificiale, misto di elementi sardi (Nuorese) e pugliesi (Bari)», inventato appositamente da Guacero «al fine di ottenere un tono arcaico, insieme classico e duro». ⁷⁴ Ne risulta un intarsio di lingue al quale si abbina un analogo montaggio a tasselli di diverse modalità di enunciazione, di emissione della voce e di tipologie di canto, differenziate in base a una gamma estremamente ampia di possibilità, le quali possono sovrapporsi, intrecciarsi o alternarsi creando un variegato tessuto tanto semantico quanto sonoro-gestuale.

73 Tutte le citazioni provengono da Domenico Guacero, *Studio per A(lter)A(ction)*, in Id., *“Un iter segnato”*, cit., pp. 400-402: 401.

74 Domenico Guacero, *Premessa*, in Id., *Rappresentazione et esercizio*, Ricordi, Milano, 1969, ripubblicata in Id., *“Un iter segnato”*, cit., pp. 474-476: 475.

FIGURA 3.4 – Domenico Guaccero, *Rappresentazione ed esercizio*, partitura, p. 3; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

La ricchissima sperimentazione nel trattamento della componente verbale, tanto al livello della partitura quanto in quello della *performance*, costituisce un tratto distintivo di tutte le composizioni di Macchi e Guaccero qui prese in esame. In misura variabile a seconda dei singoli lavori, gli autori esplorano le possibilità di montaggio dei frammenti testuali in base a diversi

gradi di continuità o disgregazione, in una scala che procede «in progressione graduale dal fonema puro (segnalética linguistica) al discorso organizzato (poesia)». ⁷⁵ Vi si abbina un'analogia ricerca sul piano della realizzazione sonora delle parole, ossia della loro enunciazione o intonazione applicando le più svariate possibilità di emissione della voce, così da procedere da un massimo di valorizzazione dell'apporto semantico (nella recitazione quasi realistica) a un utilizzo delle componenti fonetiche, accentuative e prosodiche del testo come puro materiale sonoro, ritmico o gestuale, dove la scomposizione può giungere persino all'isolamento di singole consonanti. I reciproci rapporti tra le caratteristiche del testo – frammentario o discorsivo – e il modo in cui viene presentato nella *performance* non seguono regole rigorose e predefinite, ma si modulano di caso in caso secondo le esigenze del contesto specifico in cui si trovano ad agire: passi testuali dotati di una propria coerenza possono essere disgregati annullando la percezione della loro continuità da parte dello spettatore, mentre le stesse parole predisposte per essere isolate o suddivise in unità minori – sillabe, fonemi, singole lettere – sono manipolate in maniere assai distanti e non prevedibili, anche fornendo materiale per episodi improvvisativi più o meno guidati dal compositore. Diverse sono poi le fonti sonore alle quali può essere affidato il testo: si va dalla voce diretta dell'attore o del cantante alla diffusione di questa tramite amplificazione, fino alla sua riproduzione e manipolazione su nastro magnetico; analogamente si amplia la casistica della dislocazione di tali fonti sulla scena, in sala e al di fuori, rendendo la componente verbale un fattore partecipe delle nuove concezioni di spazializzazione sperimentate in questi lavori.

75 Macchi, *Parabola*, cit., p. 39.

Attraverso il complesso e variegato modo di concezione, utilizzo e manipolazione del testo, esplorato da Macchi e Guaccero tra il 1962 e il 1972, si giunge a una completa dissoluzione dell'idea di libretto come oggetto potenzialmente autonomo e dotato di uno specifico processo genetico, mentre il ruolo della componente verbale è reinventato e proiettato in altre dimensioni. A partire da *A(Iter) A(ction)* fino a *Novità assoluta* e *Rot non c'è* più una vicenda, né ha senso parlare di personaggi; Guaccero arriva persino al superamento della specializzazione degli interpreti, richiedendo ai propri «esecutori» di alternare le attività normalmente concentrate in distinte figure professionali, come cantare, suonare, recitare, danzare.

Con il teatro di Macchi e Guaccero si chiude la nostra campionatura delle diverse tendenze del teatro musicale italiano tra il 1950 e il 1975. Limitandosi ai compositori i cui fondi sono conservati presso la Fondazione Giorgio Cini, si nota un ampio spettro che va dall'impostazione dichiaratamente tradizionale (Rota), al recupero dell'espressionismo di stampo viennese (Togni), alla ricezione del teatro epico brechtiano (Bruni Tedeschi), fino a veri e propri percorsi di sperimentazione (Manzoni, da un lato, Macchi e Guaccero dall'altro). Ne emerge la spiccata vitalità dell'ambiente italiano in anni cruciali per il rinnovamento del teatro musicale europeo, una ricchezza e una molteplicità di esperienze che attendono ancora di essere pienamente scandagliate e valorizzate rispetto alle coeve produzioni internazionali.

Alessandro Mastropietro

Intorno alla *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia¹

Introduzione

Le vicende della neoavanguardia teatrale italiana (in particolare di area romana) nel decennio a cavallo del 1970 hanno portato a un profondo rinnovamento di estetica, linguaggio, rapporto con il testo, impianto scenico-mediale, riassunto nella formula “scrittura scenica”². Questo processo è culminato nella rottura del cosiddetto involucro teatrale, investendo l’organizzazione produttiva e promozionale, la modalità di interazione interna ed esterna (con i contesti sociali,

-
- 1 Il presente scritto tira le fila di un lungo percorso di ricerca, concentratosi dapprima sui documenti allora conservati nell’Archivio Domenico Guaccero in Roma e ora nel Fondo Domenico Guaccero presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Istituto per la Storia della Musica (i risultati di quell’indagine furono esposti in un intervento nell’ambito dell’incontro di studi *(macro)teorie_(meta)linguaggi_(inter)azioni. Roma, la nuova musica, il contesto artistico-intellettuale negli anni ’60/’70*, 17 dicembre 2007, Ass. Nuova Consonanza-Conservatorio di musica di Santa Cecilia), poi allargatosi ai documenti del Fondo Egisto Macchi presso la medesima Fondazione. Si ringraziano gli eredi Guaccero, gli eredi Macchi e la Fondazione Cini per la generosa collaborazione data a questa ricerca, nonché per il consenso alla riproduzione dei documenti in questa sede. I documenti di questi due fondi sono indicati con la sigla del fondo (FDG; FEM) ed eventuali fascicolo-carta. Per gli altri archivi consultati, si rimanda alle note specifiche.
- 2 Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Milano, 1968; Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma, 2003.

culturali e urbani), la (de)localizzazione delle strutture, la reinvenzione degli spazi – socio-economici e fisico-architettonici – di azione.³ Nel complesso di tali aspetti, questo rilevante e corposo fenomeno ebbe a ricevere nella capitale, già in pieno corso, l'identificativo di "cantine teatrali" romane, per via della netta prevalenza in esso di realtà *off* (negli spazi utilizzati e nel taglio non-ufficiale di fruizione e frequentazione). Con questo nome esso è stato studiato ancora in tempi recenti, per quanto i modelli che furono proposti non siano differenti – fatte le debite proporzioni di estensione/qualità/tempistica del fenomeno – da quelli affiorati allora in altre città italiane.⁴

Sul fronte della sperimentazione di un nuovo teatro musicale, l'orizzonte italiano (e, di nuovo, romano in particolare, con il suo gemino palermitano) non fu meno gravido di progetti, realizzazioni, riflessioni, ma sembrerebbe non avere sviluppato un peculiare modello produttivo accanto alla costellazione di novità estetico-linguistiche: gli organismi che realizzarono a turno i lavori per la scena della neoavanguardia musicale, oscillarono tra l'ufficialità teatral-musicale o, in casi specifici, concertistica, e i diversi – per anzianità, *background* intellettuale, possibilità di bilancio, profilo istituzionale, etc. – festival di musica contemporanea.

Invece, almeno due realtà strutturatesi a Roma, la *Compagnia del Teatro Musicale di Roma* e il gruppo *Teatromusica*, ebbero modo di rivolgere prioritariamente la propria attività al nuovo teatro musicale, operando rispettivamente prima e dopo il 1970. Ciò accadde in una relazione alquanto contrastata non solo – e non tanto – con le istituzioni ufficiali, ma persino con il soggetto di riferimento per la *nuova musica* a Roma (l'associazione per la musica contemporanea Nuova Consonanza) che pure fece da traino al loro avvento. Qui ci si

3 Per uno sguardo d'assieme, si rinvia a Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Einaudi, Torino, 1977; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Pisa, 2010; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Pisa, 2013; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015, pp. 21-79.

4 Cfr. Dante Cappelletti, *La sperimentazione teatrale italiana tra norma e devianza*, ERI/Edizioni Rai, Torino, 1981; *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, «Biblioteca Teatrale», 101-103, gennaio-settembre 2012.

occuperà della prima in ordine di apparizione, attiva a partire dal 1965 intorno alle figure-guida di Domenico Guaccero, Egisto Macchi e, solo inizialmente, di Sylvano Bussotti, e, accanto ad essa, di alcuni tentativi immediatamente precedenti e seguenti di dar vita a un organismo deputato sempre da parte della coppia Guaccero-Macchi.

Il contesto della nascita

Alla nascita della *Compagnia del Teatro Musicale di Roma* (d'ora in poi, *Compagnia*), autunno 1965, buona parte degli esponenti della neo-avanguardia musicale romana aveva composto, e perfino visto eseguita, la prima partitura per la scena. Mi riferisco in particolare alle seguenti opere:

Aldo Clementi, *Collage*, azione musicale in un tempo su materiale visivo di Achille Perilli (1960-61), Roma, teatro Eliseo, Accademia Filarmonica Romana, 14-16 maggio 1961;

Egisto Macchi, *Anno Domini*, composizione per teatro in un atto su testo di Antonino Titone (1961-62); Palermo, teatro Biondo, 5. Settimana Internazionale Nuova Musica, 1 settembre 1965;

Franco Evangelisti, *Die Schachtel*, azione mimoscenica su soggetto di Franco Nonnis; Davis, California, New Music Ensemble diretto da Larry Austin, 27 aprile 1966;

Domenico Guaccero, *Scene del potere – 2[.parte]*, azione scenico-teatrale con musica (1963-65); Roma, teatro delle Arti, 3. Festival di Nuova Consonanza 26 aprile 1965;

Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade*, mystère de chambre [...]; versione provvisoria (col titolo di **selon Sade*): Palermo, Teatro Biondo, 5. Settimana Internazionale Nuova Musica, 5 settembre 1965.⁵

5 Cfr. *Collage 1961, un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, a cura di Simionetta Lux e Daniela Tortora, Gangemi, Roma, 2005; Alessandro Mastropietro, "Lo voglio alla Nino": Titone, Macchi e l'"idea di un nuovo teatro musicale" all'inizio degli anni Sessanta, «InTrasformazione», 2016, 2, pp. 209-239; Giordano Ferrari, "Die

Lungi dal costituire un fronte unitario sul piano estetico-linguistico, il loro *corpus* sembra tuttavia ruotare attorno ad alcune problematiche comuni, risolte in forme ora analoghe ora distanti, riassumibili in prima battuta nell'avversione alle formule dell'opera tradizionale e nella riconfigurazione (interna e relazionale) delle singole componenti della drammaturgia musicale. Accanto alla generale rinuncia – o destrutturazione – dell'intreccio drammatico e la conseguente dissoluzione della sostanza psicologica del personaggio (più un simbolo-presenza che un elemento di un intreccio interpersonale), al ripensamento dello spazio scenico e fruitivo, al rinnovamento profondo della vocalità, la coppia Guaccero-Macchi condivide una lettura storica sviluppata a partire dalle posizioni di Brecht. La cifra estetica del teatro musicale recente risiederebbe nella «enucleazione autonoma degli elementi costitutivi delle varie arti»:

Gli esempi radicali di teatro musicale espressionista, *Erwartung* e *Die glückliche Hand* di Schönberg, e d'altra parte *Mahagonny* di Weill, sono su questa linea di contrappunto autonomo di tutti gli elementi audiovisivi. *Wozzeck* e *Lulu* di Berg inglobano tutti i possibili elementi, film compreso, e accentuano la tecnica della sequenza, per quadri chiusi, fra le varie scene. Il teatro non musicale interviene con preziose indicazioni: Pirandello, Piscator, Mejerchol'd, Brecht.⁶

Schachtel" di Franco Evangelisti: tra suono e immagine, un'avanguardia del teatro musicale degli anni Sessanta, «Musica/Realtà», XVII, 49, marzo 1996, pp. 72-86; Daniela Tortora, *Da *selon Sade a La Passion selon X. Intorno alla Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*, «Studi Musicali», IV, 1, 2013, pp. 203-235; Daniela Tortora, *Vers un théâtre musical et d'art: Spazio-Tempo (1967-1969) de Mario Bertoncini*, in *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*, a cura di Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 183-196. L'intero contesto è indagato in: Alessandro Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca (in corso di stampa).

- 6 Domenico Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale [1963-64]*, in *"Un iter segnato" Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 143-160: 144-145 (originariamente, incompleto, in «Il Verri», 21, 1966, pp. 126-140). Qui come altrove nel saggio frequenti gli accenni al teatro epico di Brecht e alla conseguente radicale separazione degli elementi (cfr. Bertolt Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny»* [1931], trad. it. Renata Mertens, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 25-36).

L'idea di un contrappunto elastico, a densità variabile e non-giuridico delle componenti teatral-musicali (più o meno autonome nel loro decorso e nella loro organizzazione individuale e relazionale) è evidente sia in *Anno Domini* sia nella prima formulazione di *Scene del potere* (1963-64), tanto da produrre, per entrambi, eloquenti appunti preparatori.⁷ Essa tuttavia serpeggia negli altri autori menzionati, toccando sia la libertà di accostamento sul piano strutturale (dalla paratassi degli episodi, fino all'indeterminazione – solo in via di principio – nella successione delle scene), sia una libera generazione del senso (dalla costellazione liberamente percorribile di segni-significati, fino alla modalità radicalmente autoreferenziale).⁸

Nell'orizzonte descritto, l'attività di Guaccero e Macchi quali fautori/autori di un nuovo teatro musicale incontrò due problemi. Il primo, di ordine estetico-compositivo, riguarda la sintesi organica degli elementi teatral-musicali: un problema accentuato dal non voler rinunciare ad alcuna delle formanti spettacolari usuali o alle loro estensioni propiziate da nuove piattaforme tecnico-mediali, e inizialmente risolto con le accennate strutture di combinazione/contrappunto mediale. L'espansione è ragguardevole in *Scene del potere*: per tenere assieme una materia così molteplice, Guaccero si servì di Nonnis non solo come scenografo-costumista, ma anche come sponda di un serrato e sostanziale confronto critico-dialettico. Nonnis fu invitato a formulare un progetto parallelo discusso in

7 Mastropietro, "Lo voglio alla Nino", cit., pp. 218-219; Alessandro Mastropietro, *L'interno/esterno della voce: su "Scene del potere" di Domenico Guaccero*, in *Voce come soffio, Voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, Atti del convegno, Roma, 9-10 giugno 2003, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2008, pp. 123-172: 136-9; inoltre, in questo volume il contributo di Simone Caputo.

8 Il principio *collage* – sia strutturale sia semantico – è esplicito nel primo titolo della serie che Clementi, con o senza Perilli quale sodale progettuale, dedicherà fino al 1980 a lavori musicali scenici e/o visivi (Alessandro Mastropietro, *Music Theatre as Space-Time Reversal: Aldo Clementi from 1961 to 1979*, «Contemporary Music Review», XXX, 3-4, June-August 2011, pp. 212-232). Sulla potenziale – più che fattuale – indeterminazione della successione delle scene in *Die Schachtel* di Evangelisti (e sul montaggio verticale, non interamente determinato a priori, dei materiali audiovisivi) cfr. Ferrari, "Die Schachtel" di Franco Evangelisti: tra suono e immagine, cit.; Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo*, cit., cap. 5.0.2. Un esempio analogo, quanto a indeterminazione di principio, è anche *Scene del potere* – 2.

corso di genesi del lavoro, e forse persino ricompreso (nella “azione parallela” tra *foyer* e sala della *parte 2.*) nella stesura definitiva. Inoltre, abbandonata ogni tradizionale soluzione a intreccio direzionato, la drammaturgia ruoterà (analogamente ad *Anno Domini*) attorno a un focus tematico, associandovi paradigmaticamente situazioni differenti sia nel contenuto specifico sia nella relazione tra formanti teatral-musicali.

Il secondo problema è invece di ordine pratico e portò a due modalità operative: (1) la necessità di pensare la realizzazione (e in parte anche la genesi) dei lavori come un’operazione di convergenza di responsabilità disciplinari differenti, coi compositori a fare nel contempo – e problematicamente – da componenti e da coordinatori-guida di una *équipe*; (2) la ricerca di uno specifico organismo produttivo per un progetto del genere. I primissimi cimenti, anche quelli altrui in ambito romano, avevano infatti dimostrato la difficoltà delle istituzioni (Accademia Filarmonica Romana, Nuova Consonanza, le Settimane Nuova Musica di Palermo) a realizzare in modo soddisfacente drammaturgie innovative per ragioni inerenti allo scarto esistente rispetto alle modalità produttive ordinarie o alla carenza di mezzi. Anche dove la drammaturgia inclinava al teatro da camera, *Collage* di Clementi-Perilli e *Anno Domini* di Macchi-Titone, le opere non avevano goduto di un allestimento irreprensibile, e la messa in scena di *Die Schachtel* di Evangelisti-Nonnis era ancora ineseguita due anni dopo la sua ultimazione. L’esperienza in collettivi di produzione avrebbe poi influito, oltre che sull’approccio compositivo, anche su una mutazione di assetto estetico del proprio teatro musicale: quando Guaccerò tornerà a riflettere in proposito, nel 1966, accanto all’organizzazione contrappuntistica delle sue formanti, risalterà la concezione del teatro come rito collettivo per una trasformazione dell’individuo, maturata nell’ambiente delle primissime “cantine romane”.

Prima della *Compagnia*

Ben avanti che un progetto produttivo fermentasse a Roma, qualcosa però si era già mosso altrove, per induzione dell'attività, da subito assai visibile nel panorama nazionale e non, delle Settimane Internazionali Nuova Musica di Palermo. La sola figura romana coinvolta giuridicamente in un aurorale progetto, denominato *Gruppo del Teatro Musicale 1 – T. M. 1* (sigla dietro la quale s'indovina un intento palinogenetico e una volontà di ripartire dalle basi) è Macchi, che vi partecipa insieme al torinese Enrico Correggia, al palermitano Titone e al reggino Nicola Sgro. È quest'ultimo, allora incaricato della direzione degli Amici della Musica e del restaurando teatro Cilea di Reggio Calabria, il vero fulcro della nascita dell'iniziativa associativa; da diverse testimonianze si evince che gli obiettivi principali erano

a) realizzare nuovi lavori musicali per teatro, nelle sue varie forme [...]; b) promuovere [...] manifestazioni culturali attinenti al teatro musicale, particolarmente riguardanti le arti plastiche e il teatro di prosa; c) promuovere conferenze, convegni, pubblicazioni, etc. riguardanti il teatro musicale; d) riesumare antichi lavori teatrali di particolare attualità.⁹

Anche «Collage» dà un certo risalto, nella sezione *Notizie* del suo primo numero stampato, alla presentazione di Reggio Calabria, spendendo ulteriori argomenti intorno all'asse con Palermo e fornendo altri dettagli sulla prevista «prima “settimana”, a carattere internazionale, nell'aprile 1964».¹⁰ Una notizia nel numero successivo annuncia già uno spostamento «prevedibilmente» in ottobre, elenca i lavori al vaglio di una possibile esecuzione e anticipa la tematica pop-art della mostra.¹¹

9 Atto Notarile n. 1522 – 33571, rogato l'11 ottobre 1963 dal notaio Francesco Battiatà in Reggio Calabria, «costitutivo dell'associazione “Gruppo del Teatro Musicale 1 – T. M. 1” con sede in Reggio Calabria», p. 2 (copia in possesso di Nicola Sgro, che si ringrazia per la documentazione e le informazioni fornite – colloquio dell'agosto 2003); cfr. anche [senza firma], *Il Gruppo del Teatro Musicale ufficialmente istituito a Reggio*, «La Gazzetta del Sud», 12 ottobre 1963.

10 [senza firma], *Teatro Musicale Uno*, «Collage», 1, dicembre 1963, p. 48.

11 «Collage», 2, marzo 1964, p. 96.

La Settimana di *T. M. 1* in realtà non si concretizzerà mai: secondo quanto raccontato da Sgro e confermato da Correggia, il gruppo dei fondatori tirò avanti quasi due anni arrovellandosi su idee e problemi pratici, confrontandosi soprattutto per coppie (Sgro-Correggia e Titone-Macchi). Quando anche il sostegno della politica locale, che guardava al gruppo come a “simpatichi eversori”, venne meno, il progetto sfumò: alcuni suoi obiettivi si travasarono soprattutto nella successiva edizione delle Settimane Internazionali Nuova Musica (la quinta, 1965) col suo numero consistente di produzioni teatrali(-musicali),¹² con la prima mostra d’arte contemporanea annessa al festival (*Revort 1*, curata da una figura vicina alla Galleria La Salita e a Titone, quale Mario Diacono) e con il *Ciclo di conferenze* multidisciplinari; fu una soluzione naturale, dato che *T. M. 1* voleva evidentemente essere – per la parte contemporanea – un festival gemello di quello di Palermo, solo più mirato alla molteplicità e convergenza delle discipline nel/intorno al teatro musicale. In parte, motivi della progettazione reggina filtrarono nell’incubazione della *Compagnia* a Roma, dove fino all’autunno del 1964 si sperò che *T. M. 1* potesse andare in porto per l’anno successivo.¹³

12 Oltre ad *Anno Domini* e a * *selon Sade*, quella V Settimana ospitò una serata di teatro con tre titoli di scrittori del Gruppo 63 (3.IX.1965, Compagnia del “Teatro della Ripresa”, regia Carlo Quartucci, musiche di Vittorio Gelmetti) dopo quella già proposta nel 1963 (3 ottobre 1963, 11 titoli, regie curate da Luigi Gozzi per il CUT di Bologna e da Ken Dewey per il suo A.C.T. (American Cooperative Theatre, allora di stanza a Roma), con scenografie di Achille Perilli; in proposito: Luigi Gozzi, *Lo spettacolo di Palermo*, in *Gruppo 63*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 417-425). L’attenzione al teatro musicale e a una proposta interdisciplinare rimarrà forte anche nella successiva e ultima Settimana palermitana del 1968.

13 Cfr. la lettera di Bussotti a Guacero del 12 ottobre 1964 da Venezia (FDG, Corrispondenza, Bussotti, Sylvano).

5

Domenica 19 aprile - ore 17,30.

« **Teatro, gesto, grafia** »

Presentazione di EGISTO MACCHI

compositore e membro del Comitato del «Teatro Musicale I» di Reggio Calabria

ALBAN BERG - Scena dal «Wozzek».

LUIGI DALLAPICCOLA - scena dal «Prigioniero».

LUIGI NONO - scena da «Intolleranza 1961»

LUCIANO BERIO - «Visage» per nastro e mimi.

DOMENICO GUACCERO - «Nuovo incontro (a 3)» per voce e pianoforti (1ª esecuzione).

SYLVANO BUSSOTTI - «Piano piece for David Tudor 3».

Soprano: MICIKO HIRAYAMA.

Pianoforte: Duo sperimentale BUSSOTTI - CARDEW.

Mimi: GIOVANNA PELLIZZI - ROMANO AMIDEI.

6

Martedì 21 aprile - ore 17,30.

« **Musica elettronica, concreta e sperimentale** ».

Presentazione di VITTORIO GELMETTI

redattore musicale della rivista «Il Marcatré».

EDGAR VARESE - frammento dal «Poème électronique».

KARLHEINZ STOCKHAUSEN - «Gesang der Jünglingen».

FRANCO EVANGELISTI - «Incontro di fasce sonore».

BRUNO MADERNA - «Musica su due dimensioni» per flauto e nastro.

PIETRO GROSSI - EIE4(RIOI).

PIERRE SCHAEFFER - «Symphonie pour un homme seul».

JOHN CAGE - «Cartridge music», duet for cymbals.

Flauto: KARL KRABER.

Cymbals: Duo sperimentale BUSSOTTI-CARDEW.

FIGURA 4.1 – *La Nuova Musica in Italia*, ciclo di manifestazioni per universitari e studenti, Teatro Ateneo dell'Università degli Studi di Roma, 23 marzo-2 aprile 1964, Istituto del Teatro – Centro Universitario Teatrale – Società Italiana di Musica Contemporanea – Sindacato Musicisti Italiani, locandina della serata del 19 aprile 1964. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Programmi, 1964 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Nel frattempo, infatti, un appuntamento realizzato da Guaccero e Macchi (con la partecipazione di Bussotti) catalizza quelle ambizioni organizzative su Roma, dove già il primo festival – 1963 – di Nuova Consonanza aveva proposto una serata (introdotta da Mario Bortolotto) su *Musica, gesto e azione musicale*, comprendente Bussotti tra gli esecutori e commentata sul programma di sala dalle note all'ascolto di Guaccero.¹⁴ Il quinto concerto della rassegna sulla musica moderna e contemporanea presso il teatro Ateneo, rivolta a studenti universitari, è dedicato a *Teatro, gesto, grafia* (FIGURA 4.1).¹⁵ In quella serata il trio Guaccero-Macchi-Bussotti si ritrovò impegnato con differenti responsabilità nella preparazione e realizzazione di un programma affacciato su una dimensione teatrale, per la cui definizione i contatti epistolari tra Guaccero e Bussotti erano iniziati sin dal gennaio.¹⁶ Gli ascolti da registrazioni (i primi tre in scaletta) e le esecuzioni dal vivo (le tre successive, ma con una sostituzione rispetto al programma stampato) furono introdotte da Macchi, la cui espressa qualifica di «compositore e membro del “Teatro Musicale 1” di Reggio Calabria» (cioè, nel dominio teatral-musicale) non deve

14 Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 3.3. Tra i sei lavori in programma, *Réactions (Abfälle I.1)* di Schnebel e *Theatre Piece* di Cage, con la già segnalata partecipazione di Bussotti quale performer (accanto a Rzewski, la Pellizzi e altri (cfr. Daniela Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM, Lucca, 1990, pp. 41-42).

15 *La Nuova Musica in Italia*, teatro Ateneo dell'Università degli Studi di Roma, 23 marzo-21 aprile, ciclo – organizzato da Guaccero e Macchi – di manifestazioni per universitari e studenti, Istituto del Teatro-Centro Universitario Teatrale- Società Italiana di Musica Contemporanea-Sindacato Musicisti Italiani. Una copia del programma è in FDG, Programmi, 1964.

16 Lettera di Bussotti a Guaccero da Padova, 7 gennaio 1964 (FDG, Corrispondenza, Bussotti, Sylvano): Bussotti, ricevuto l'invito da Guaccero per il concerto romano di aprile, propone di eseguire *Cartridge Music* di Cage, anche con Cardew (essendo incerta la presenza di Rzewski, col quale l'aveva già realizzata a Firenze, e Rzewski si sarebbe infatti rivelato non disponibile per l'aprile, cfr. FDG, Corrispondenza, Rzewski, Frederic, lettera a Guaccero da Berlino, 29 febbraio 1964) e di far eseguire il solo vocale dal suo *Torso* da Liliana Poli; si coglie nella lettera una certa ritrosia a spendersi e apparire meramente come autore-*performer* gestuale/teatrale, argomentando: «nel teatro sono dentro fin dalla nascita ed ora sto per metterne in pratica la “consumazione” ma in un senso così lontano dalle esperienze cui accenni tu che preferisco tutt'ora, come negli anni passati, starmene fuori; per il momento».

sfuggire. Il testo letto da Macchi conferma quanto condivise fossero alcune posizioni teorico-estetiche elaborate da Guaccero in saggi dello stesso periodo, tanto da far pensare a una riflessione congiunta.¹⁷ La falsariga delle argomentazioni è simile all'elaborazione saggistica di Guaccero, dalla critica verso il predominio gerarchico dell'elemento musicale e ancor più vocale nell'opera, a quella della conseguente uni-direzionalità dell'esperienza e della generazione del senso:

Le esperienze di nuovo teatro musicale rientravano, in sostanza, in un processo comune a tutte le altre arti nello stesso periodo, processo inteso ad isolare gli elementi costitutivi di ciascuna, dimensione ritmica e timbrica in musica; luci spazi, colore, ritmi lineari, pieni e vuoti, in pittura e nelle altre arti visive; in poesia, enucleazione del suono e ripensamento sintattico.¹⁸

La serata inizia con l'ascolto della prima del terzo atto di *Wozzeck* di Berg, il Prologo del *Prigioniero* di Dallapiccola e l'inizio di *Intolleranza 1960* di Nono. Senza accennare mai alla gestazione di *Scene del potere* già in corso (almeno nella prima versione), Macchi introduceva il brano di Guaccero scritto appositamente per l'occasione, *Nuovo Incontro (a tre)*: si tratta, come il precedente *Incontro a 3 (Variazioni su Ionesco)* del 1963, di un montaggio di elementi sonori e/o visivo-gestuali da *pièce* di Ionesco, il cui teatro dell'assurdo (*La cantatrice calva*, *Le sedie*, *La lezione* e *Jacques il fatalista*, i lavori dai quali gli elementi sono estratti) è letto come repertorio di denuncia della crisi del linguaggio, incagliato in luoghi comuni, stupidari e *nonsense*. Se nel precedente *Incontro a 3* il centone si inseriva in un copione ancora sequenziale, aperto su un finale (enigmatico ma meno pessimistico rispetto a Ionesco) ripreso quasi testualmente da quello di *Le sedie*, qui i materiali si distribuiscono entro una forma aleatoria,

17 FEM, 12 fogli datt. (adespoti e senza titolo) con aggiunte manoscritte a penna. I rimaneggiamenti a penna negli ultimi fogli furono resi necessari per il cambio di programma – e perciò di ordine di esecuzione – nei brani dal vivo: in luogo di Berio-Bussotti-Guaccero, l'ordine fu Guaccero-Bussotti-Feldman (con azione scenica).

18 Cfr. Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 146.

montata per alternanza tra *scene maiuscole* (A, B, C) e *scene somma* ($a+b+c$, $a'+b'+c'$). Generatrice di un numero prestabilito di soluzioni, tale struttura aleatoria-algoritmica conferisce alla *performance* un carattere assai più de-costruttivo che nel primo *Incontro a 3*, esaltato nelle *scene somma* dall'essere le azioni-esercizi dei tre *performers* – tutti alla ribalta – del tutto autonome e libere nel loro ordine di inizio. Che un autore come Ionesco, ancora legato a un teatro letterario (realizzazione teatrale come proiezione sulla scena di un testo, per quanto *nonsense* e ricco di didascalie sceniche), venga riletto da un compositore – nel 1964 – in una chiave de-costruttiva e fortemente performativa, va a mio avviso sottolineato.¹⁹

I due brani che seguirono nel concerto furono segnati dalla presenza – a diverso titolo – di Bussotti: dal grafismo del terzo *Piano Piece for David Tudor* (la partitura fu proiettata su uno schermo durante l'esecuzione, come annunciato da Macchi nel suo testo introduttivo [f. 12]) alla *performance* compiutamente scenica ideata dal Fiorentino, che Romano Amidei e Giovanna Pellizzi avrebbero dovuto eseguire sul nastro di *Visage* di Berio. Questi negò però il consenso all'operazione,²⁰ e per la *performance* – al cui mantenimento in programma Bussotti tenne molto – ci si orientò su un non meglio identificabile pezzo pianistico di Feldman, eseguito da Cardew: l'idea era di sbendare gradualmente una mummia, che può così mostrare il suo *visage* e insieme avvolgere a sé e con-fondersi con il partner mimico che l'ha tirata in scena come corpo altro.²¹

19 Con largo anticipo sulle pratiche della scrittura scenica, un compositore (Guacero) va a cercare in testi teatrali-letterari elementi da de-comporre e riorganizzare in un generatore aleatorio di *performance*; registi di teatro sperimentale nel frattempo mettevano in scena in modo sì innovativo, ma lineare rispetto al testo, lo stesso autore (ad es. la regia di *Le sedie* di Carlo Quartucci, aprile 1961, teatro Goldoni di Roma, Compagnia del Leopardi – Claudio Remondi e Zanilda Lodi altri interpreti – elencata in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1977, vol. I, p. 192). Si rimanda, sul brano e sugli schizzi autografi che lo riguardano, anche a: Alessandro Mastropietro, *Anni Sessanta: rappresentazione e superamento della crisi del linguaggio in tre lavori "gestuali" di Domenico Guacero*, «Musica/Realtà», XXXV, 105, novembre 2014, pp. 145-170.

20 FDG, Corrispondenza, Berio, Luciano, lettera a Guacero da Oakland (CA), 27 marzo 1964.

21 FDG, Corrispondenza, Bussotti, Sylvano, lettera a Guacero da Padova, 24 febbraio

Nell'ottobre di quell'anno, alla vigilia della partenza per gli USA grazie a una borsa della Rockefeller Foundation, Bussotti darà appuntamento a Guacero (e Macchi) per l'autunno '65, con la speranza che l'iniziativa reggina (di nuovo rinviata) si realizzasse e con l'obiettivo di avviare la *Compagnia*.²² Oltre all'esperienza romana e all'immaginabile confronto diretto nei giorni di montaggio dello spettacolo, anche l'impegno nella composizione di consistenti lavori scenici (*Parabola* per Macchi, la riformulazione di *Scene del potere* per Guacero; *La Passion selon Sade* per Bussotti) saldava gli interessi dei tre in quel preciso periodo. Nell'autunno del 1965, non solo la *Passion* era già transitata attraverso le realizzazioni parziali americane e quella più articolata a Palermo: la seconda parte di *Scene del potere* era già approdata in scena al teatro delle Arti, nell'ambito del 3. festival di Nuova Consonanza, in una serata emblematica (26 aprile 1965) realizzata con una compagnia *ad hoc* (ma con molti futuri partecipanti alle produzioni della *Compagnia*), e aperta dall'esordio del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. La serata sembrava segnare una riconciliazione ufficiale (con reingresso di Guacero e Macchi nell'associazione), e anche una possibile dichiarazione di programma: Nuova Consonanza avrebbe proseguito a investigare tanto l'universo dell'improvvisazione nella Nuova Musica, quanto quello del repertorio gestuale e del nuovo teatro musicale. In realtà, Nuova Consonanza avrebbe sempre faticato – più per limiti finanziari, che per scelta programmatica – a proporre nuovo teatro musicale: l'avvio di un organismo dedicato diventa così, per il terzetto (Bussotti, rientrato dagli USA, si è trasferito proprio a Roma) un'esigenza non solo produttiva, ma anche distributiva.

1964 (cfr. anche il testo introduttivo di Macchi al concerto (f. 12), e le lettere di Bussotti a Guacero da Bologna, 15 febbraio 1964 e 2 aprile 1964, e da Padova, 7 aprile 1964). Sulla genesi di tale idea e sul suo repêchage in una delle performance statunitensi (a Buffalo) di Bussotti l'anno seguente, si rinvia alla più ampia trattazione in Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 3.4.1 e 8.2.

22 Lettera di Bussotti a Guacero del 12.X.1964, da Venezia (FDG, Corrispondenza, Bussotti, Sylvano), in parte riportata in Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 3.4.1.

Roma Ottobre 1965

Gent.mo

sta per incominciare a Roma, a iniziativa dei sottoscritti, un'attività continuativa di teatro musicale da camera, avente per scopo la realizzazione e diffusione dei più stimolanti lavori contemporanei, pur non escludendo la possibilità di rappresentare opere del passato di particolare importanza.


A questo scopo stiamo allestendo un teatrino stabile in Roma per l'esecuzione, con replica, dei lavori, nonché una compagnia comprendente cantanti, attori, mimi, strumentisti, tecnici ecc., scelti fra i più valorosi ed entusiasti operanti nella capitale. Sono previste partecipazioni straordinarie di artisti risiedenti fuori Roma, come Cathy Berberian, Liliana Poli, Antonietta Daviso, Anton Gronen-Kubitzky, Frederic Rzewski, Jean-Claude Casadesus, il duo Canino-Ballista, ecc. Concertatore e direttore stabile sarà Daniele Paris. I sottoscritti daranno anche la loro opera esecutiva nei settori di propria competenza.


Per la stagione 1965-66 prevediamo nel nostro teatrino romano 5 spettacoli, uno al mese, dal gennaio al maggio prossimi, con l'esecuzione di opere di Satie, Cage, Berio, Kagel, Stockhausen, Chiari, Schnebel, Bussotti, Guaccero, Macchi ecc. L'organico varierà dagli 8 ai 15 esecutori, ma possiamo anche disporre di lavori minimi da 1 a 5 esecutori. Detti spettacoli verranno replicati in tutto o in parte fuori Roma: a questo scopo, nel rivolgerci a tutti quegli Enti italiani che hanno sempre sostenuto validamente le nuove esperienze musicali, ci rivolgiamo anche a Lei, che sappiamo aperto a questa esigenza, per sapere se è possibile realizzare, presso la Sua istituzione, esecuzioni, anche in prima assoluta, delle opere che stiamo preparando. Nel caso di rispondeste positivamente potremmo farLe avere subito la descrizione precisa degli spettacoli che intendiamo offrirLe. Quante più adesioni incontreremo per questa attività di tournée, tanto più diminuirà il costo unitario degli spettacoli. Non dubiti, comunque, che nelle eventuali trattative che potremo continuare anche di persona, non mancheremo di venirLe ragionevolmente incontro, essendo nostro fine non il lucro impresariale, ma la diffusione delle nuove esperienze compositive.

In attesa di una Sua gradita risposta, La salutiamo con viva simpatia.

Cardialmente.


(Silvano Bussotti)


(Domenico Guaccero)


(Egisto Macchi)

P.S. Si prega indirizzare le risposte presso il M^o Domenico Guaccero -
Via Segesta 1 - ROMA

FIGURA 4.2 – Bussotti-Guaccero-Macchi, lettera di presentazione dell'avvio di una "attività continuativa di teatro musicale da camera", Roma, ottobre 1965. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Fascicolo Compagnia di teatro musicale, f. 2 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Organizzazione interna

1. Bussotti, Guaccero e Macchi, ^{programmatori} ~~organizzatori~~ della sezione musicale.
2. Costituzione del gruppo sul tipo della compagnia (cantisti, attori, scene, strumentisti, personale direttivo e tecnico).
3. Compagnia con nucleo fisso, determinato dalle esigenze di stagione, cui si aggiungono partecipazioni straordinarie.
4. Il programma della stagione è scelto ^{da: programmatori:} ~~sugli organizzatori~~, questi eseguono le proprie opere in quanto compositori-esecutori (artisti) e non impresari.
5. Gli autori o invitati o che decidono di far eseguire proprie opere dispongono, se tali opere si eseguono, parte della compagnia a titolo straordinario.
6. Tutti gli autori, sia in rapporto sia esterni alla compagnia, svolgono in esse mansioni esecutive se cono le proprie attribuzioni (Bussotti: scenografia e coreografia; Guaccero: direttore di palcoscenico e di luci, regista e maestro delle voci; Macchi: parti recitate).

Bilancio spesa (preventivo): capistica pagamenti -

A) Spesa mobile (esecutori) -

	Minimo			Medio			Massimo		
	Prove	Esecuzioni	Repliche	Prove	Esecuzioni	Repliche	Prove	Esecuzioni	Repliche
198. di studio 18. di prove 10. di repliche 16.000	16.000		2.000 = sem	31.000	33.000	5.000 = sem	198. di studio 18. di prove 10. di repliche 16.000	50.000	8.000 = sem
6. di studio 5. di prove 3. di repliche 2.000	14.000		2.000 = sem	24.000	28.000	5.000 = sem	36.000	42.000	8.000 = sem
38. di studio 38. di prove 20. di repliche 8.500	12.000		2.000 = sem	18.000	24.000	5.000 = sem	28.000	36.000	8.000 = sem
48. di studio 5.000	10.000		2.000 = sem	13.000	20.000	5.000 = sem	20.000	30.000	8.000 = sem
18.000	18.000	2.000 = sem	35.000	38.000	5.000 = sem	50.000	60.000	8.000 = sem	
	10.000	1.000 = sem		20.000	8.000 = sem		30.000	5.000 = sem	

Elementi straordinari da includere a titolo speciale e con contratti a parte diversi. -

B) Spesa fissa (allestimenti)

Scene
Costumi
Effetti } una o due in minimo di

3

FIGURA 4.3 – Domenico Guaccero, piano per la “Organizzazione interna” della *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, appunto autografo, seconda metà del 1965. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Fascicolo Compagnia di teatro musicale, f. 3 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

La Compagnia del Teatro Musicale di Roma: documenti organizzativi e programmatici, percorsi estetici

I principali documenti organizzativi e programmatici della *Compagnia* sono:

(1) lettera di presentazione, datata Roma ottobre 1965 (FIGURA 4.2), firmata dai tre ideatori, indirizzata probabilmente a operatori apicali di istituzioni musicali italiane con l'obiettivo di sollecitare un interesse quanto più diffuso, e perciò finanziariamente vantaggioso per entrambi i versanti, alla scrittura della *Compagnia* fuori delle sue possibili attività stabili in sede; a tale scopo, nella lettera si nominano alcuni esecutori già noti e apprezzati (la Berberian e la Poli, il duo Canino-Ballista, etc.), si presenta Paris come direttore musicale, e si sottolinea la disponibilità di prime assolute (ovvero, di commissioni concordate). Il nome dell'organismo non è specificato, e ad esso ci si riferisce semplicemente come «un'attività continuativa di teatro musicale da camera» (cfr. *infra* il nome in occasione del concerto di Firenze 1965).

(2) Due fogli manoscritti, stilati da Guaccero, contenenti il primo (FIGURA 4.3) un piano di "Organizzazione interna", il secondo (FIGURA 4.4, solo il *recto*) una bozza di statuto/regolamento della *Compagnia* (con altri appunti gestionali ed economici), risalenti grosso modo allo stesso periodo, essendovi Bussotti ancora previsto come membro della direzione e del *corpus* di esecutori-realizzatori.²³

(3) Una «proposta di accordo tra: Compagnia del Teatro Musicale di Roma e compagnia Dioniso Teatro» (FIGURA 4.5), sulla quale si tornerà diffusamente in più punti. Lo spazio localizzato in via Madonna dei Monti è quello in cui effettivamente il Dioniso Teatro – dopo una faticosa ripulitura dei vani sotterranei – avrebbe

23 Non è certo che uno statuto della *Compagnia* sia mai stato realmente sottoscritto: non se n'è finora trovata traccia negli archivi riguardanti Guaccero e Macchi, e anche i contratti sottoscritti dalla *Compagnia* risultano sempre firmati dalla sua direzione (ovvero Guaccero o Macchi personalmente, responsabili in solido del contratto).

operato tra il gennaio 1967 e il dicembre 1968, sicché questa bozza di accordo, mai effettivamente attivatosi, può farsi risalire a un momento imprecisato nel corso del 1966.

1. È costituita in Roma una compagnia "in sociale" denominata "_____", avente il fine di presentare spettacoli di teatro musicale.
2. Ne fanno parte i signori _____, i quali costituiscono la direzione artistica e amministrativa della ~~compagnia~~ ^{società}. Uno di essi sarà nominato rappresentante legale della compagnia.
3. Le decisioni della direzione saranno prese collegialmente e all'unanimità. Tutte le responsabilità saranno assunte in solido.
4. Le sedute ordinarie della direzione avverranno in prima convocazione ogni prima domenica dei mesi da indicare a giugno e due volte da luglio a ottobre, o d'accordo fra tutti i membri, nella settimana successiva; in seconda convocazione ogni seconda domenica o nella settimana successiva degli stessi mesi.
5. Le sedute straordinarie potranno essere convocate da almeno due membri su tre della direzione o dal legale rappresentante almeno tre giorni avanti la seduta in prima convocazione; dopo due giorni dalla prima la seduta è valida in seconda convocazione con la presenza di due membri su tre.
6. Le resolutionsi delle sedute in seconda convocazione saranno comunicate ^{per iscritto} a tutti i membri, il quale a sua volta comunicerà per iscritto o verbalmente, nella seduta successiva, il proprio assenso o meno. Il membro che per 5 mesi di seguito non avrà partecipato alle sedute ordinarie sarà stato assente alle sedute o non avrà comunicato ufficialmente con gli altri membri, senza fondato motivo, sarà dichiarato decaduto e potrà essere sostituito per cooptazione da parte dei membri ~~restanti~~ ^{rimasti} nella direzione.
7. Sarà tenuto a cura della direzione un libro dei verbali e uno di rendiconti amministrativi.
8. I membri della direzione parteciperanno la loro opera esecutiva per la realizzazione degli spettacoli, nel limiti del fattisvolto, nelle loro rispettive e delle rispettive competenze. Per ogni stagione ciascuno di essi, cumulata ogni qual tempo per l'aspetto all'esecuzione.
9. Entreranno a far parte "in sociale" della compagnia, con contratto a termine:
 - (a) gli ~~interessi~~ ^{interessi} ~~dei~~ ^{dei} ~~membri~~ ^{membri} della ~~compagnia~~ ^{società} per realizzare gli spettacoli, ~~secondo~~ ^{secondo} si accordino sulla propria parte, con la ~~compagnia~~ ^{società};
 - (b) gli autori delle opere da eseguire, i quali potranno dare la propria opera esecutiva nel limite delle proprie disponibilità e competenze.
 Nei contratti saranno specificate le rispettive competenze e mansioni. Con la firma del contratto e la firma s'intende accettato, in tutto e in parte, il presente statuto.
10. I membri "in sociale" con contratto a termine nomineranno due rappresentanti che parteciperanno con voto consultivo fino alla revisione della direzione artistica.
11. Alla fine di un contratto a termine cesserà il ruolo societario fra direzione e membri "in sociale" con contratto a termine, previo avviso scritto inviato da una delle due parti almeno 30 giorni prima della scadenza, mentre rimarrà operante il ruolo fra i membri della direzione. Terminato l'avviso scritto il contratto a termine s'intenderà tacitamente rinnovato per uguale durata di tempo.
12. Sono previste partecipazioni straordinarie ai spettacoli, con pagamento convenuto fra questi e la direzione. Se i partecipanti a partecipazioni straordinarie non saranno parte alcuna nell'amministrazione della compagnia "in sociale".
13. In rapporto delle somme, al netto dei contributi di legge, del pagamento per le partecipazioni straordinarie e di un plafond minimo, concordato e da intendersi fra i membri partecipanti a qualsiasi titolo della compagnia "in sociale", avverrà come segue:

FIGURA 4.4 – Domenico Guaccero, bozza di statuto/regolamento per la *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, appunto autografo, seconda metà del 1965. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Fascicolo Compagnia di teatro musicale, f. 4v (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

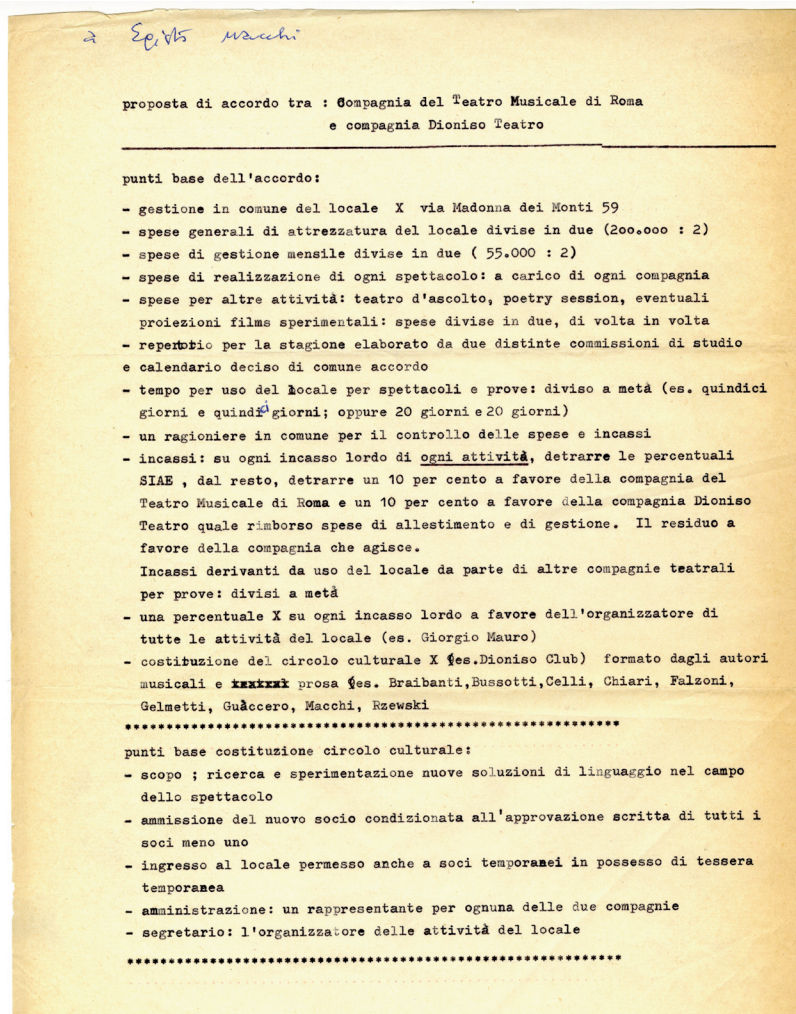


FIGURA 4.5 – Proposta di accordo tra la *Compagnia del Teatro Musicale di Roma* e la compagnia Dioniso Teatro, dattiloscritto, seconda metà del 1966 (?). Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

(4) Presentazione stampata nel programma di sala di Egisto Macchi, *Studio per A(lter)A(ction)*, Roma, teatro Olimpico, 15-16 giugno 1966, e di nuovo nelle riprese (col titolo definitivo di *A(lter)A(ction)*) di Roma, stesso luogo (Accademia Filarmonica Romana), 15-18 novembre 1966, e Grosseto, teatro Moderno, 31 maggio-2 giugno 1967. Per la rilevanza dello scritto, non firmato e perciò elaborato a quattro mani da Guaccero e Macchi (già all'epoca uniche guide della *Compagnia*), lo si trascrive per intero. Alcuni temi, come la pariteticità e non-gerarchia tra gli elementi in gioco nel teatro musicale da realizzare, vi confluiscono quasi testualmente dagli scritti del 1964 già citati *supra*, e verranno inoltre ripresi e arricchiti dai due separatamente in un'intervista radiofonica che sarà discussa più avanti:

Perché e in base a quali premesse si è formata la Compagnia del Teatro Musicale di Roma? Intanto: “compagnia”, cioè un insieme di artisti e tecnici, i quali fanno *praticamente* teatro, un insieme di esecutori. “Teatro musicale”, e non “opera”, per sottolineare l'ampia polivalenza degli elementi che costituiscono l'evento teatrale: non preminenza del suono sulla parola o di questa su quello, o dell'elemento visivo su quello auditivo, ma, caso per caso, preminenza e non preminenza di una dimensione sull'altra. “Di Roma”, infine: qui svolgono la propria attività la massima parte degli esecutori, compresi fra questi i musicisti che hanno dato vita all'iniziativa: Bussotti, Guaccero e Macchi. Al di là delle poetiche e delle ideologie personali, i tre musicisti erano accomunati dall'essere (e voler essere) compositori-esecutori, dal voler sviluppare un'attività indipendente dalle istituzioni ufficiali e dall'intenzione di far girare lo spettacolo, con repliche e tournées, alla stregua di quel che avviene normalmente per le compagnie di prosa. Il 1965 era stato per loro un utile banco di sperimentazione, con [la *Passion*] *Selon Sade, Scene del potere – 2 e Anno Domini*. Libero ciascuno dei compositori di affrontare le strutture dei grandi teatri tradizionali d'opera, la costituzione di una compagnia di giro (musicale) si poneva in termini di essenzialità degli organici: che non significa, in età di mezzi meccanici ed elettronici, necessariamente teatro da

camera. Gli aspetti economici e organizzativi dell'iniziativa condizionano quelli estetici. Da qui un teatro musicale dove siano istituzionalizzate tutte le acquisizioni attuali, dall'*happening*, al gestualismo, dal montaggio aperto delle azioni al contrappunto degli elementi (suono, parola, scena, mimica, etc.), dall'abolizione del racconto a quella della monofocalità scenica, dalla rappresentazione di fronte al pubblico alla partecipazione dello spettatore-attore.

La Compagnia, attualmente organizzata e diretta da Domenico Guaccero e Egisto Macchi, è condizionata dal lavoro effettivamente svolto e dalle persone che vi operano: essa è aperta a quanti accettano di lavorare, su base comunitaria, alla realizzazione dei vari spettacoli. Oltre agli esecutori del lavoro odierno di Macchi, hanno operato sotto la sigla della Compagnia (Firenze – Vita Musicale Contemporanea – Novembre 1965): Sylvano Bussotti, Michiko Hirayama, Romano Amidei, Lydia Biondi e Domenico Guàccero.

Per la stagione 1966-67 si prevedono esecuzioni nelle stagioni de L'Aquila, Perugia e Firenze (Vita musicale contemporanea), nella "Settimana Internazionale" di Palermo, nonché in manifestazioni di teatro musicale a Grosseto, Roma e Milano. Saranno presentati lavori teatrali di Bussotti, Chiari, Gelmetti, Guaccero, Macchi e Rzewski. Saranno sollecitate, inoltre, collaborazioni con gruppi di Nuovo Teatro, musicale e non musicale (fattiva è stata, per la presente stagione, la collaborazione col gruppo del "Teatro 101", diretto da Calenda, Gazzolo e Sindoni) e con le iniziative di Nuova Musica, che intendano costituire un efficace circuito di scambi artistici e culturali.²⁴

24 La stesura riportata è quella stampata nei programmi di sala del 1966; per il programma di sala di Grosseto 1967, il testo fu rimaneggiato nell'ultimo paragrafo, provando – faticosamente – a renderlo congruente al ridimensionamento dei programmi e delle aspettative della *Compagnia*.

I documenti ai punti (1) e (2) coinvolgono in pari posizione i tre nomi, e sono simmetrici alla prima e unica realizzazione (Firenze, novembre 1965) in cui la *Compagnia* si sia presentata di fatto tricefala. È probabile che Bussotti si sia tirato indietro non più tardi dell'inizio del 1966, sia per ragioni pratiche (con il compiuto avvio della circolazione internazionale della *Passion selon Sade*, a partire dal *Domaine Musical* di Parigi nel dicembre dello stesso anno, il musicista fiorentino si concentrò sui propri progetti personali di teatro musicale prodotti direttamente nelle istituzioni ospitanti sotto la sua supervisione, perdendo interesse per la *Compagnia* in quanto tale e collaborando individualmente in occasionali *performances* collettive di altri *ensemble*), sia per ragioni estetiche. Bussotti assommò subito nella sua personalità artistica molteplici competenze creative (compositore, scenografo-costumista nonché co-responsabile della scelta luci, regista, *performers*), in una sorta di *atelier* rinascimentale fortemente monocratico. Ciò gli rese in parte superfluo un collettivo multidisciplinare in cui figure specifiche interagissero col compositore provvedendo all'elaborazione creativa di alcuni elementi: alla loro realizzazione avrebbero provveduto direttamente i tecnici delle istituzioni ospitanti Bussotti, e solo in contesti specifici (necessità di un coreografo e, saltuariamente, di un estensore del testo verbale) Bussotti avrebbe avuto accanto un co-creatore della drammaturgia. Su quanto pure lo accomunava (al momento della nascita della *Compagnia*) ai progetti di Guaccero e Macchi, avrebbero avuto la meglio le poetiche e le ideologie personali e la libertà «di ciascuno di affrontare le strutture dei grandi teatri tradizionali d'opera» (presentazione di cui al punto 4): nel circuito di questi ultimi, qualche anno dopo, Bussotti avrebbe preso a curare anche regie e scenografie di titoli di repertorio.

Forse in conseguenza di questa defezione, cercando di impiantare un'attività stabile (e stabilmente sovvenzionata) di distribuzione da parte della *Compagnia* e di assicurarsi perciò un avallo a livello internazionale, Guaccero contatta nella primavera del 1966 Mauricio Kagel, offrendogli probabilmente una sorta di presidenza onoraria e interpellandolo su un suo titolo da realizzare quello stesso anno. La risposta di Kagel sulla prima questione sarà

cortese e incoraggiante ma non positiva, e tutto sommato giustificata; se una “compagnia” si voleva portare avanti, essa avrebbe dovuto presupporre una partecipazione attiva e sul posto:

Le projet d'une compa[g]nie de théâtre musical m'intéresse certainement. Je pense qu'une participation active de ma part est pratiquement [*sic*] impossible. C'est-à-dire, un expériment [*sic*] de cet[te] espèce est lié de telle façon aux personnes qui en collaborent, qu'un patronage à longue distance pourrait être un peu comme ornementation [*sic*] du dossier. Je pense que la chose la plus positive du point de vue de notre aventure théâtrale serait de faire une espèce de festival de théâtre musical experimental [*sic*] avec les meilleurs éléments qui sont à disposition dans notre cercle. On pourrait intéresser la télévision italienne et allemande pour avoir une base possible du point de vue finances. [...] ²⁵

La direzione della *Compagnia* rimarrà perciò limitata a Guaccerò e Macchi fino alla sua estinzione, tra il 1969 e il 1970.

Alcune caratteristiche, necessità e aporie del nascente organismo, quali emergono già dai documenti elencati, si possono così sintetizzare:

- adozione di un modello anzitutto produttivo, sul genere delle “compagnie di attori e tecnici” di giro del teatro di prosa, sicché i compositori che della *Compagnia* sono incontestabilmente le guide (nella programmazione, nell'organizzazione e in parte nella composizione di opere per essa) o gli altri i cui lavori vi siano eseguiti devono prestarvi la propria opera in qualità di personale artistico, performativo o tecnico, e non di impresari (col fine precipuo, cioè, di un guadagno economico proporzionato agli incassi); entro questo modello, la *Compagnia* – proprio come le analoghe di prosa – ha un nucleo fisso e collaborazioni o ospitalità occasionali, comprese quelle degli altri compositori.

25 Lettera di Kagel a Guaccerò del 27 aprile 1966 da Köln-Lindenthal, conservata in FDG, Fascicolo Compagnia di teatro musicale, f. 31. Il confronto su un titolo di Kagel da realizzare nel progettato festival a Grosseto e Roma per quell'autunno (vedi *infra*) è invece l'argomento prevalente nella lettera successiva, del 5 luglio 1966 da Köln-Lindenthal, conservata nel medesimo fascicolo al f. 32.

- Focalizzazione su una dimensione “da camera” del repertorio (nuovissimo o recente) del teatro musicale, sia per una agibilità economica e organizzativa delle proposte, sia per una sua concezione distante dalla tradizione incarnata dallo statuto operistico, senza per questo (anzi proprio per questo) lesinare in complessità interdisciplinare e in aggiornamento tecnologico.

- Individuazione di uno spazio, fisico-architettonico e culturale, di proposta stabile dei propri spettacoli, oltre a quanto la *Compagnia* si ripromettesse (nella *Lettera* al punto 1) di poter collocare utopisticamente presso altre istituzioni di preferenza non romane; l’indicazione che «a questo scopo stiamo allestendo un teatrino stabile in Roma per l’esecuzione, con replica, dei lavori» va collegata alle conoscenze e collaborazioni dirette con il nascente orizzonte delle “cantine romane”, al quale rinviano sia le documentate interazioni con il Teatro dei 101 di Antonio Calenda – menzionato nella *Presentazione* al punto (4) – e con il Dioniso Teatro di Gian Carlo Celli (su cui *infra*), sia la bozza di accordo con quest’ultimo (punto 3).

- Sottolineatura della direzione non collettiva, anche se collegiale, della programmazione musicale. Essa assume rilievo non tanto per i rapporti condominiali (e dunque per la relazione e distinzione col Dioniso Teatro) nella direzione delle varie attività – teatrali e/o sociali – portate avanti da una “cantina romana”, ma soprattutto per il problema di guidare la vita produttiva di un organismo così interdisciplinare per vocazione della proposta e per volontà degli stessi propositori. Spia del problema, il fatto che la *Compagnia* sarebbe rimasta una creatura dei soli Guaccerò e Macchi, e che anche figure intellettualmente e idealmente loro molto vicine (ad esempio Franco Nonnis) vi abbiano militato solo quali collaboratori a termine al pari di tutti gli interpreti. La vita più squisitamente comunitaria delle “cantine teatrali”, anche quando guidate da figure demiurgiche e carismatiche, avrebbe rappresentato una soluzione appropriata ed elastica.

- Fiducia nella già avvenuta istituzionalizzazione di tutte le “acquisizioni attuali” in fatto di nuovo teatro musicale (cfr. il succinto panorama che ne fornisce la *Presentazione*). Una fiducia, questa, non

realistica: nel 1966, tale panorama era acquisito solo nella discussione teorico-estetica e – in parte – nella prassi dello specifico contesto della Nuova Musica internazionale; non lo era ancora nel quadro della più generale ufficialità musicale italiana, se si eccettuano alcune realtà particolarmente aperte ma pur sempre generaliste nella programmazione e – ancora in parte – l'ente radiofonico nazionale, poco adatto a un teatro musicale così pregno di sperimentazioni scenico-visive.²⁶

Un intervento radiofonico di Guaccero, rilasciato accanto a quello di Macchi (*infra*, p. 139) entro una trasmissione sulla *Compagnia* e sui problemi del comporre per il teatro musicale, tocca la questione del rapporto col modello delle “cantine teatrali”, probabilmente nella fase in cui era in ballo l'accordo col Dioniso Teatro per l'utilizzo comune del club-cantina. Guaccero insiste sul trovarsi gomito a gomito di esecutori e spettatori, in spazi sia pure piccoli e *underground*, sull'esserci di entrambi e sullo scatto di un «loop autopoietico di feedback».²⁷ La mancata realizzazione dell'accordo con Celli si dovette a problemi pratici o contingenti, ma è anche evidente – oltre a quelle già segnalate – la contraddizione tra un modello-cantina e un modello-compagnia di giro con contratti ed entrate certe, derivabili però dall'ospitalità istituzionale (mai veramente decollata per la *Compagnia*) e non certo dagli incassi di detta cantina.²⁸ È noto come alcune di queste (proprio il Beat 72 e, in parte,

26 Nel contesto romano, spicca il ruolo dell'Accademia Filarmonica Romana, la quale avrebbe provato (nel 1968, con la direzione artistica di Vlad) a promuovere un festival di teatro musicale in apertura di stagione, con un titolo di teatro musicale contemporaneo divenuto ormai quasi abituale nella programmazione.

27 Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014.

28 Dopo le rappresentazioni romane di *A(lter)A(ction)*, delle esibizioni previste già nelle stagioni 1966-67 la *Compagnia* non realizzò – come si vedrà – quasi nulla: non a L'Aquila (la destinataria della proposta dovette essere la Società Aquilana dei Concerti, e meno probabilmente l'appena sorto teatro Stabile abruzzese, col quale il regista Calenda avrebbe più avanti collaborato) né a Milano; a Perugia non per la Società Amici della Musica, ma solo nel 1968 (con *Rappresentazione et Esercizio*) per la Sagra Musicale Umbra, così come (per *Scene del potere*, e senza comparirvi ufficialmente) per l'ultima Settimana di Palermo, concretizzatasi solo nel 1968. Si realizzarono solo, non senza ridimensionamenti e spostamenti in avanti dei cicli progettati, gli appuntamenti direttamente proposti dalla *Compagnia* a Roma e Grosseto (si veda *infra*).

lo stesso Dioniso Club), nella loro primissima fase, realizzassero i proventi necessari alle attività culturali (teatrali, musicali, letterarie, etc.) attraverso altre attività sociali o d'intrattenimento, dalle quali il modello-compagnia appare categorialmente lontano.²⁹

Le «fattive collaborazioni [...] con gruppi di Nuovo Teatro» messe in evidenza alla fine della *Presentazione* furono in ogni caso importanti per Guaccerò e Macchi, al di là della possibilità di attingervi in buon numero gli interpreti scenici interessati a sperimentazioni teatral-musicali, e di figurarvi in locandina come esponenti della *Compagnia*. Per due aspetti in particolare, che ora verranno esaminati, quelle collaborazioni sembrano esser state decisive: per Guaccerò (più che per Macchi), lo spostamento verso una concezione estetica del teatro-rito, di partecipazione attiva; per Macchi (più che per Guaccerò), la teatralizzazione sonora di un testo non-drammatico, ovvero di un testo poetico, estraneo perciò alle strutture drammatico-narrative tradizionali.

Nonostante il fallimento dell'accordo organico con il Dioniso Teatro, Guaccerò collabora quale responsabile musicale a buona parte degli eventi proposti da Gian Carlo Celli.³⁰ Sin dall'inizio (come attesta il titolo del primo "incontro – teatro di ricerca", *Poetry Session – Prove d'iniziazione per 1 Pa v Pn*), Celli punta senza mezzi termini

29 La *Proposta di accordo* accenna a tali attività, curate da una figura *ad hoc* che avrebbe sollevato le due direzioni, teatrale e musicale, da buona parte dei gravami organizzativi in merito. Non risulta, dai documenti del Dioniso Teatro e dai ricordi di Lydia Biondi, che tale figura (Giorgio Mauro) sia veramente entrata in funzione, anche se un qualche risvolto socializzante nell'attività del Dioniso Club si ebbe. Nessun cenno ad attività del genere compare invece, e logicamente, nella bozza di statuto della *Compagnia*.

30 Celli (1929-1979) inizia la sua attività teatrale al CUT di Bologna, spostandosi poi a Roma per studiare nel Centro Sperimentale di Cinematografia (non vi terminerà gli studi per contrasti con l'impronta già commerciale che vi coglieva) e tornandovi nel 1965 per avviare sperimentazioni di teatro con la fondazione della prima cooperativa spettatori Dioniso Club. L'esperienza romana, apertasi in "cantine" come il teatro Orsolino 15 e il Beat 72 prima di approdare al Dioniso Club nel Rione Monti, si chiude temporaneamente nel 1968, con lo spostamento del Dioniso a Milano, e riprende (dopo una fase in Sardegna) nel 1971 fuori/*oltre* il teatro, in un'attività di laboratorio-comune per la realizzazione e l'uso libero di oggetti, nel popolare quartiere Tiburtino. Su Celli, si veda Arianna Massimi, *Gian Carlo Celli. Dal teatro come rituale al teatro come atto politico*, tesi di laurea triennale, Università di Roma Sapienza, a.a. 2015-16.

su un'attivazione del pubblico in quanto componente di un'assemblea teatrale, necessariamente poco numerosa, affinché vi si possa sperimentare un'aggregazione diversa da quella indotta mass-mediaticamente.³¹ L'assemblea è perciò una comunità di attori-spettatori, e il teatro che essa realizza un vero e proprio “rito laico”, in cui

lo *spettatore-partecipante* è l'incognita che, rivelandosi, condiziona l'andamento e le varianti della serie. L'*attore* l'elemento psico-fisico – al servizio della comunità – sottoposto a una serie di stimoli incalzanti che lo costringono, come mai avviene nel teatro tradizionale, a reinventarsi in continuazione o a rivelarsi totalmente nella sua natura più segreta. La funzione del regista è di predisporre le strutture portanti sulle quali l'attore prepara la sua serie di possibilità sceniche catalizzate poi dall'intervento dello spettatore partecipante.³²

Alcuni appunti di Macchi per un'opera nuova riflettono le tecniche di combinazione estemporanea di azioni (predisposte, ma “chiamate” dai fruitori) che Celli praticava nei suoi spettacoli, e che innescano processi radicalmente a-disposizionali.³³ Tuttavia, è in

31 La parte finale del titolo va sciolta così: per un pubblico attivo o nessun pubblico; ovvero, il pubblico è considerato presente solo se si attiva, tanto che la regia è accreditata in locandina sia all'autore sia al pubblico. In questo primo spettacolo, dopo la recitazione di poesie, le Prove d'iniziazione proseguivano con varie interazioni attori-pubblico (presentazioni, domande e scoperta di sé/dell'altro, canto corale spronato dagli attori, giochi di ruolo...) con blande situazioni drammatiche utilizzate a supporto delle domande e dei giochi; lo stesso Celli riconobbe un valore di “terapia” a questo canovaccio (Gian Carlo Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, dattiloscritto inedito [febbraio 1979], cap. I: *Volantino del realcombinatorium*, pp. 68-69). Nella locandina della serata, Domenico Guacero è accreditato delle “elaborazioni musicali”: presumibilmente, la scelta degli elementi sonoro-musicali della performance.

32 Gian Carlo Celli, *Rito laico e ricerche sull'avanguardia limitrofa*, in Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana*, cit., vol. II p. 609. Cfr. anche Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, cit., cap. I: *Prime ipotesi sulla partecipazione attiva*, p. 1 (per le condizioni d'esistenza dell'assemblea teatrale come comunità di attori-spettatori), e cap. III *L'ipotesi del rito laico*, p. 113 (l'attore quale vittima sacrificale di un evento collettivo).

33 Accanto alle azioni già descritte in nota e alle altre strutture “combinatorie” determinate dalle reazioni del pubblico (*Music-combinatorium*, 1966, con nastri predisposti da Guacero; *Sudcombinatorium*, 1966), alcune azioni anarco-surrealiste mirano a

Guaccero che la concezione del teatro come “rito laico” si fa sentire maggiormente, e proprio all’altezza del 1966: in quell’anno viene pubblicato un suo saggio che, dopo la riformulazione del progetto *Scene del potere* in tre parti e in progressione iniziatica con coinvolgimento finale del pubblico nelle azioni della III parte, e dopo il contatto diretto col teatro e la riflessione di Celli, aggiorna sensibilmente le posizioni.³⁴ È qui che Guaccero categorizza le forme di teatro tra rappresentazione, illusionista o critica, e partecipazione emotivo-sentimentale o attiva: la quarta categoria, della “partecipazione attiva” (esattamente la stessa diade usata da Celli), è quella cui sembra mirare Guaccero, annettendovi anche la componente «cosciente, spontanea e critica» assunta dal teatro brechtiano di rappresentazione critica. A tale sintesi Guaccero arriva con argomentazioni e descrizioni di azioni teatrali assai vicine a quelle adottate da Celli, senza che l’approdo a un teatro-rito (nonostante l’auspicio di un superamento della divisione teatro musicale/di prosa in nome di una comune sperimentazione) sia esattamente sovrapponibile nei due casi.³⁵ Peralto, le influenze corrono lungo entrambe le direzioni: già *Scene del potere* – 2 accoglie nell’aprile 1965 una cerimonia rituale (quella β in *foyer*, invisibile ai più, di «culto dell’“oggetto”») che molto anticipa il *Rito Money* escogitato da Celli nella *performance* presso il Beat 72 (giugno 1966); alcune azioni prescritte nel *cold-happening* nella stessa *pièce* di Guaccero non sono troppo dissimili dalle azioni più o meno

coinvolgere senza alcuna distinzione attori e spettatori quali agenti (*Il vino azzurro*, di Giordano Falzoni, Spoleto 1967). Si rimanda inoltre ad alcuni punti teorici in Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all’atto politico*, cit., cap. III: *L’ipotesi del rito laico*, pp. 82-83: «[...] b) il fatto teatrale deve nascere dalla base dei gruppi sociali, dai suoi componenti posti alla pari tra di loro. [...] e) mentre i cattolici hanno per esempio un loro rito, la Messa e la comunione, il teatro assemblea può forse diventare il rituale laico: un rito che, pronto ad autodeterminarsi ed evolversi, garantisca il contrasto, la dialettica come metodo di ricerca, la libertà di opinione, di espressione, di creazione, di parità di tutti i partecipanti». Anche Guaccero impiegherà il rito liturgico quale termine di argomentazione.

34 Domenico Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, «Duemila», II, 6, 1966, pp. 79-84, ora in Id., *Un iter segnato*, cit., pp. 161-171.

35 Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 166-167. Somiglianze e differenze, sulla base dei passi qui indicati, sono discusse più diffusamente in Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 2.4.2 e 7.1.

mutuate dalla vita reale che Celli predispone nei numeri chiamati dal pubblico in *Real-combinatorium* e in *Music-combinatorium*. L'elemento rituale rifluisce anche in una fase (scene 25-41) di *A(lter)A(ction)* di Macchi, dove l'autentica sacralità del rito si immagina riconquistata nel mitico viaggio in Messico di Artaud contro il controllo-castrazione indotto dalla religione.

L'altro fronte di reciproca influenza si può cogliere nella formula delle *Poetry session*: l'azione teatrale si restringe alla lettura di un testo poetico da parte di un *performer* (spesso l'autore stesso, e a volte auto-proposti in uno spazio ad accesso libero); è assente ogni drammaturgia esplicita o diegetica e tutto si risolve nella presenza di un corpo-voce che si dà sul palco di fronte/insieme al pubblico, dal quale l'autore-lettore stesso può provenire. Celli praticò queste *Poetry sessions* prima e dopo le "prove d'iniziazione" della *performance* d'esordio, anche con la formula dell'accesso libero ma concordato, come strumento per far scaturire tra i presenti all'assemblea teatrale il senso di una comunità ideologica, non tanto sulla base di un consenso dottrinario, ma piuttosto su una pratica viva e per di più volontaria.³⁶ Prim'ancora, Calenda aveva inaugurato il Teatro dei 101 (*brochure* in FIGURA 4.6) proprio con una lettura di poesie di Beckett (musiche curate da Guaccerò), accanto a una lettura-rappresentazione di *Iperipotesi* di Manganelli, e pochi mesi dopo (novembre 1965) avrebbe realizzato una lettura di poesie di Ginsberg, in cui potrebbe esser stata impiegata una registrazione in studio di *Morte all'orecchio di Van Gogh*, brano per voce recitante, nastro, clavicembalo e archi composto da Macchi a partire dalla colonna sonora di un cortometraggio di Sergio Tau sulla celebre poesia in *Howl* ed eseguito in prima assoluta a Milano l'anno precedente con la direzione di Daniele Paris.

È noto come il filone della *Poetry session* sarebbe riemerso con prepotenza, nel panorama delle cantine teatrali romane, verso l'epilogo della loro stagione: dapprima, con *La stagione della poesia* al Beat 72 (dal 1977, auspice Simone Carella), poi con l'epocale festival di Poesia

36 Celli, Dioniso. *Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, cit., cap. II: *L'ipotesi delle Poetry Session*, p. 74.

(1979) a Castelporziano, tentativo – questo – di ribaltare totalmente, nello spazio aperto e collettivo (in modo smisurato e indifferenziato) della “festa” performativa, il contesto sotterraneo e quasi elitario delle sperimentazioni delle cantine. Nella fase iniziale di dette cantine, la *Poetry session* vale invece come esaltazione monofocale del corpo-voce del *performer* (inserito o meno in un apposito dispositivo scenico e/o sonoro), e come aggiramento della modalità diegetico-drammatica del teatro tradizionale: il poeta-*performer* (o il poeta attraverso il *performer*) racconta e mette in scena se stesso, delegando il possibile riconoscimento di un percorso narrativo alla componente ermeneutica, mentre il *performer* attua tale drammaturgia minima attraverso le molteplici risorse della vocalità con cui varia continuamente la lettura. Sotto quest’aspetto, la già avanzata ricerca sulla vocalità da parte delle neo-avanguardie (esponenti romani compresi) può aver fornito più di uno spunto a Calenda e Celli. D’altra parte, la via di fuga dalla tradizionale modalità diegetico-drammatica che vi si sperimenta, in favore di un teatro del suono e della presenza, può aver rafforzato la convinzione di Guaccero e Macchi nelle direzioni di ricerca che il loro teatro musicale aveva preso: la sequenza di scene (41-68) incentrate in *A(Iter)A(ction)* sulla tortura del poeta può esserne, entro una drammaturgia di situazioni ruotanti intorno alla figura-*focus* sofferente di Artaud, un’esplicita reminiscenza.

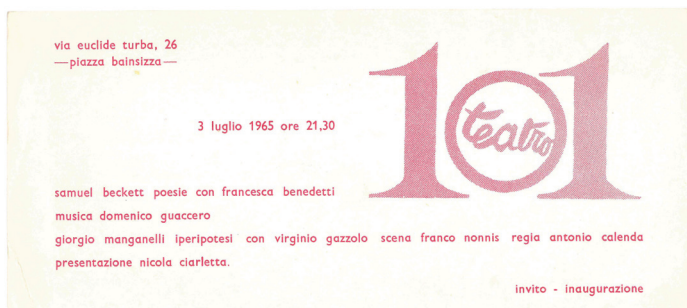


FIGURA 4.6 – Cartoncino d’invito per la serata inaugurale (3 luglio 1965) del Teatro dei 101 in Roma. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Programmi, 1965 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Le realizzazioni

23 novembre 1965, Firenze, Conservatorio,
Vita Musicale Contemporanea, anno V (FIGURA 4.7)

La *Compagnia*, col nome temporaneo di Teatro Musicale da Camera di Roma, si presentò con una formazione (Guaccero, Bussotti e Romano Amidei, più le presenze non accreditate della danzatrice-mima Lydia Biondi, del soprano Michiko Hirayama e del clarinetista William Smith)³⁷ e un programma in cui riecheggia il concerto al teatro Ateneo dell'aprile 1964: accanto alla *performance* scenica su un [*Piano*] *Piece* di Feldman (con la Biondi al posto della Pellizzi), di Guaccero si eseguì stavolta una combinazione di *Esercizi*, sicuramente quelli per soprano (Hirayama), per mimo (Amidei) e per clarinetto (Smith), meno probabilmente quello per pianoforte (Guaccero stesso); i quattro *Esercizi* sono infatti pensati per poter essere realizzati isolatamente o in combinazione estemporanea, secondo il principio cageano della com-presenza spazio-temporale di differenti azioni performative. Al posto di Bussotti, presente come compositore in un'altra serata della rassegna ma qui impegnato (nel ruolo che a Roma era stato di Macchi) come introduttore e responsabile di una *performance* sonora d'ingresso nell'evento, la *Compagnia* propose gli *Intermedi* di Arrigo Benvenuti, esponente con Bussotti e altri della Schola Fiorentina³⁸ e attivo anche come direttore/segretario artistico delle edizioni Bruzzichelli, casa editrice di molti lavori di

37 La presenza nelle esecuzioni della Compagnia della Biondi (già coinvolta da Guaccero in *Scene del potere* – 2 per Nuova Consonanza nel 1965, poi collaboratrice stabile del Teatro dei 101 e membro organico del Dioniso Teatro nonché compagna di Celli), e di Smith, in quella serata impegnato anche con il GINC, risulta o da un articolo giornalistico, conservato in ritaglio presso l'Archivio famiglia Benvenuti-Poli (ora Fondo Benvenuti in I-Fn: Vice, *Avanguardia*, «La Nazione», 25 novembre 1965), o dal Foglio di registrazione Rai (n° 9979, redatto a Firenze il 7 dicembre 1965, ora Nastroteca centrale di Roma) della bobina della restante parte del concerto (immatricolata come FI/15/27201); purtroppo solo la bobina delle improvvisazioni del GINC risulta conservata, mentre quelle – pur immatricolate – di *Intermedi* di Benvenuti e di *Esercizi* di Guaccero (FI/15/27199-200) sono disperse.

38 Paolo Somigli, *La Schola Fiorentina*, Nardini, Firenze, 2011.

provenienza romana. Il lavoro, del 1962, era stato pensato come coppia di *sketches* inserita tra i due lavori scenici intitolati *Racconto*; si tratta di una *clownerie* più faceta che seria (quasi a demistificare alcuni seri aspetti dei due *Racconti*), che prevede soprattutto azioni su/intorno a un pianoforte adeguatamente predisposto piuttosto che preparato.³⁹ A spiccare, nella serata fiorentina, è l'accostamento (in due tempi separati) con l'esibizione del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza: una soluzione che riflette esattamente (mutate le rispettive scalette e la composizione del GINC) quella della serata nuovo-consonante dell'aprile di quell'anno, e che sembra voler presentare due fronti di ricerca esemplificativi del contesto romano, con cui quello fiorentino – come si è visto – era in stretto contatto. La cronaca citata e riportata in nota suggerisce che, con qualche cautela, l'ignoto recensore – come altri del pubblico – si prestò perlomeno (soprattutto per gli *inputs* della *Compagnia*) a considerare una rinegoziazione della sua posizione nel contesto della *performance*: risultato non secondario né scontato.⁴⁰

39 Un *performer*-arlecchino dapprima coinvolge in un bisticcio un sussiegoso pianista che sta eseguendo un valzer, fino a trarre da 4 corde pre-assegnate suoni non convenzionali insieme a sbuffi di coriandoli; nel secondo *sketch*, lo stesso arlecchino scopre il suono pianistico ma, alterando le emissioni, fa vista di estrarre dal pianoforte pezzi di martelletto smontati e corde rotte. Cfr. Alessandro Mastropietro, *Arrigo Benvenuti, la neo-avanguardia romana, il nuovo teatro musicale: un triangolo sperimentale degli anni Sessanta*, in preparazione.

40 Cfr. Vice, *Avanguardia*, cit.: «[...] soprattutto nella prima parte: suggestivi giochi di luce erano infatti accompagnati da un unico suono costituito dallo scricchiolio di una scala. Ma si trattava di “teatro musicale”, come ha sottolineato il maestro Bussotti: un organismo cioè dove tutti gli elementi, sonori e visivi, sono chiamati a raccolta insieme ad altri “fuori programma” forniti dal pubblico, e dei quali possiamo benissimo ignorare l'esistenza. E le azioni di cui ci trovavamo spettatori-interpreti erano cominciate, come voleva l'autore, “prima che noi entrassimo in sala, la mattina prima, prima che noi nascessimo”; uno speaker, all'inizio dello spettacolo, aveva detto “stiamo eseguendo”. Sul principio della rinegoziazione in una *performance*: Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 71 e sgg.

15-16 giugno 1966, Roma, teatro Olimpico: Egisto Macchi,
Studio per A(lter)A(ction)

Si tratta del vero battesimo della *Compagnia* che, oltre ad incaricarsi in proprio di tutta la produzione, si presentò qui col suo nome definitivo e con un titolo autenticamente scenico per l'intera serata, per di più composto da una delle due figure rimaste alla direzione. Che non solo l'elaborazione del testo, ma la stessa realizzazione fosse sentita come un prodotto d'*équipe*, lo certifica una dichiarazione in bollo di co-autorialità firmata il giorno avanti la *première* da Macchi, Mario Diacono (curatore del testo ricavato «dalle lettere di Artaud»), Sergio Tau (co-responsabile dell'«azione scenica» e autore del filmato) e Franco Valobra (co-responsabile dell'azione scenica), e perfino da Daniele Paris (direttore musicale dell'esecuzione). Non aggiunse la sua firma Jannis Kounellis, di lì a qualche anno esponente di punta della cosiddetta Arte povera: il *credit* che lo riguarda parla di elementi scenici e costumi, ma a giudicare dalle foto di scena il progetto scenografico sembra esser stato realizzato abbastanza compiutamente, pur se in modo differente dalla ripresa di novembre e con minor risalto nella confezione dei costumi.⁴¹ Nell'organico dei «personaggi e interpreti», il cui nucleo (le quattro personificazioni del protagonista) rimarrà invariato nelle successive riedizioni, si nota l'assenza del cospicuo apporto poi dato dai *performer* ruotanti attorno a Celli, qui rappresentati dal solo Marcel Rayez; l'organico strumentale non annoverò un *ensemble* specifico di strumenti ad arco: in questo testo spettacolare, la partitura utilizzata fu dunque quella con soli 8 strumenti e un complessino *beat*.⁴² Guaccero, oltre a fungere con Macchi da «maestro sostituto»,

41 Le foto di scena che si possono assegnare con buona certezza a questa realizzazione sono quelle inserite nel dossier in «Marcatré» di cui *infra* (nota 42): mostrano un fondale scenografico saturo per collage di elementi fotografici o di stampa pubblicitaria, la «gabbia» (piena di palloncini) per AA, e l'azione in costume – quello di AA non ha ancora acquisito i dettagli del clown – dei personaggi. Le soluzioni sono qui abbastanza vicine alla tendenza *pop*, piuttosto che alla futura Arte povera, e sono peraltro coerenti alle scelte di montaggio dei materiali sonori e degli elementi linguistici nella partitura.

42 Locandina nel programma di sala (stampato usando la stessa veste grafica di quelli

si incaricò di redigere lo scritto introduttivo all'opera, inserito nel programma di sala prim'ancora della presentazione della *Compagnia*.⁴³ Il principio dell'apporto diretto dei compositori-membri della *Compagnia* fu perciò rispettato in pieno. Sul piano dell'impianto drammaturgico *A(lter)A(ction)* evidenzia, già in questa versione presentata come "studio", caratteristiche di disarticolazione della sostanza-personaggio, di aggiramento di un intreccio drammatico (tutto ruota, con circolarità non direzionata di eventi, intorno al poeta-martire della società), di pluralità delle forme d'espressione (anche in piattaforma tecnologicamente aggiornata), di uso provocatorio sia dello spazio, sia del suono, ruvido e oggettuale fino all'immissione di componenti rumoristiche e commerciali: nonostante il *confort* di un luogo teatrale tradizionale, si mirò insomma a una rimessa in discussione delle abitudini ricettive del pubblico. Ma prim'ancora, è il modello produttivo che sta alle spalle della concezione teatral-musicale a essere segnato dall'esperienza concreta con la *Compagnia*, come spiegato in un intervento radiofonico dallo stesso Macchi:

dell'Accademia Filarmonica Romana, che concesse il teatro Olimpico), conservato in FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*: «[personaggi e interpreti] AA - recitante, Frederic Rzewski; Aa - soprano, Lucia Vinardi; aA - tenore, Tommaso Frascati; aa - mimo, Michele Branca; il medico-prete, Marcello Rayez; 1° carabiniere-infermiere, Carlo Silvestro; 2° carabiniere-infermiere, Massimo Spaccialbelli; l'intervistatore, Franco Valobra; il regista, Roberto Capanna (anche assistente alla regia); l'operatore [TV], Giulio Albonico. Direttore di scena, Giorgio Mauro. [Strumentisti:] Mariolina De Robertis (clavicembalo); Jed Curtis e Alvin Curran (pianoforte); Richard Trythall (armonium-celesta); Mario Dorizzotti e Adolf Neumeyer (percussioni); Francesco Petracchi e Federico Rossi; complesso "I Cristallini" diretto da William Antonini [4 componenti all'organo, al basso, alla chitarra e alla batteria]». L'esemplare di partitura corrispondente a questa realizzazione è quello in FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*, vergato su grandi fogli notati perlopiù a matita e raccolti in un grande contenitore ad anelli insieme alla partitura incompiuta di *Parabola*.

43 Domenico Guaccero, *Studio per A(lter)A(ction)*, programma di sala, Roma, teatro Olimpico, 15-16 giugno 1966, pp. 4-5, ora in Guaccero, *"Un iter segnato"*, cit., pp. 400-401. Lo scritto comparve anche in «Marcatré», 26-29, dicembre 1966, p. 17, entro un dossier dello spettacolo completato dalla locandina, da una sorta di recensione firmata da Vittorio Gelmetti e da due foto di scena.

Le cause della formazione della Compagnia del Teatro Musicale di Roma [...] sono da ricercare in una nuova concezione del teatro che si è venuta affermando in questi ultimi anni: oggi fare teatro significa non solo ideare nuove forme e pensare in termini attuali, ma significa soprattutto pensare in maniera da poter realizzare questo teatro, cioè non una speculazione astratta, ma una speculazione applicata. Le mie due esperienze di teatro musicale sono, da questo punto di vista, assolutamente contrastanti: *Anno Domini* prescindeva da considerazioni di ambiente e di mezzi, è cioè un'opera che si scrive in uno di quei periodi in cui le speranze di realizzazione sono quanto mai scarse; mentre *A(lter)A(ction)*, che aveva alle spalle proprio la *Compagnia del Teatro Musicale* di cui si parlava, è un'opera concreta, cioè un'opera la cui importanza sociale si compendia forse nella frase "costi minimi", che vuol dire possibilità di realizzazione oggi, significa organico ridotto, spettacolo agile da poter portare in giro, poter ripetere più volte perché sfrutta meglio e più completamente le risorse di un teatro da camera quale noi vogliamo. Il compositore è chiamato a un "allenamento speciale" a questo tipo di teatro, allenamento che deriva dalla scarsità dei mezzi, e io penso che essa anche oggi potrà dare i suoi frutti come li ha dati in altri tempi, si veda per esempio l'*Histoire du Soldat* di Stravinskij.⁴⁴

44 Trasmissione radiofonica *Pagina aperta... n. 9* (Rai, Terzo Canale), registrato il 7-8 dicembre 1966, nastro RO00207259, 12:55-14:50 (trascrizione a cura di Alessandro Mastropietro).

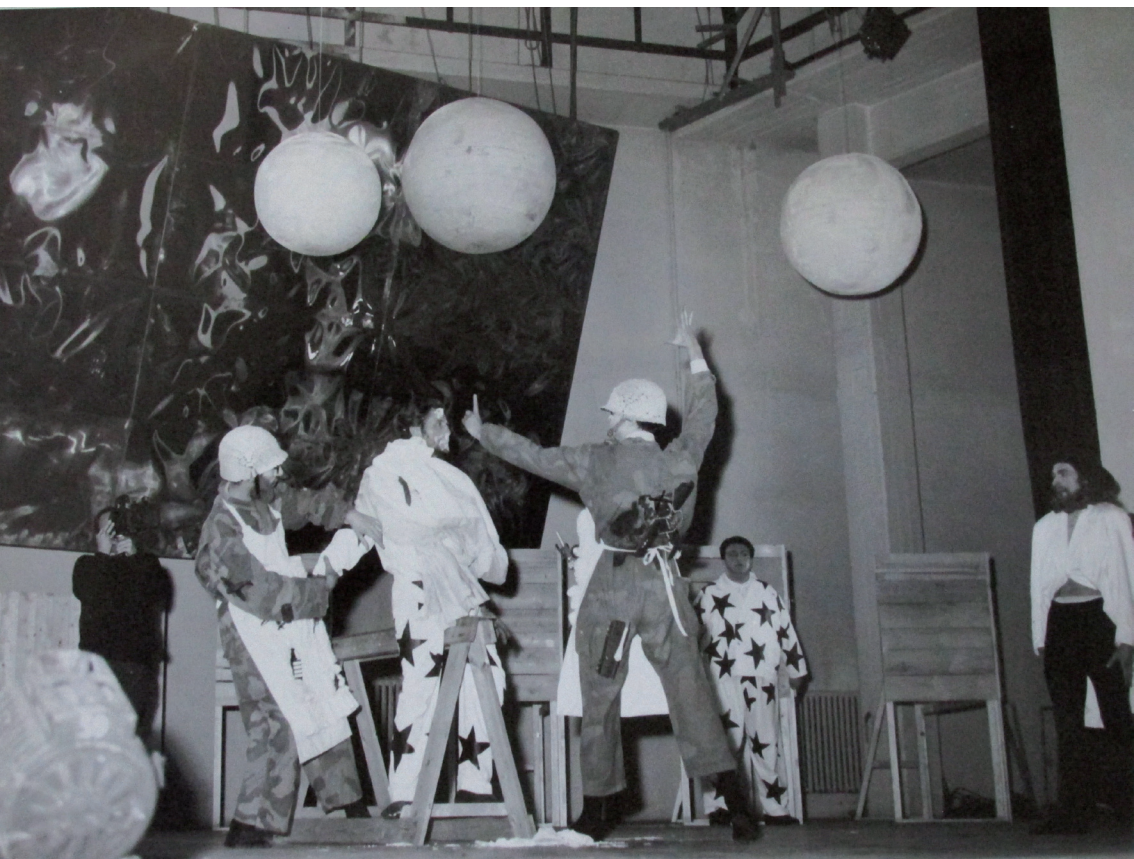


FIGURA 4.8 – *A(lter)A(ction)*, Roma, Teatro Olimpico, Accademia Filarmonica Romana – Compagnia del Teatro Musicale di Roma, novembre 1966, foto di scena. Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana, si ringrazia per la cortese autorizzazione alla riproduzione.

*15-18 novembre 1966, Roma, teatro Olimpico,
stagione dell'Accademia Filarmonica Romana:
Egisto Macchi, A(lter)A(ction)*

Nel programma di sala Roman Vlad, direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana, si preoccupò di spiegare in prima persona l'accoglimento in cartellone dello spettacolo della *Compagnia* e di presentarlo, quasi a volerne garantire la valenza anche presso gli abbonati più conservatori.⁴⁵ Tra i documenti conservatisi nel Fondo Egisto Macchi, si trova una locandina-progetto che annovera nei *credit* Pino Pascali (quale autore di scene e costumi) e la Compagnia di Mimi di Lindsay Kemp: Pascali era nel 1966 un artista di area romana già in vista nel panorama artistico nazionale, e Kemp con la sua *Company* era all'inizio di una brillantissima attività internazionale con future frequenti presenze italiane. I mezzi e la consolidata sensibilità della Filarmonica Romana furono forse, in un momento di progettazione dello spettacolo, le basi per mirare a bersagli grossi – e non strettamente legati all'ambiente-laboratorio romano – nelle collaborazioni artistiche. La formulazione dello spettacolo ritornò però a una dimensione di laboratorio legato alla cerchia della *Compagnia*: il gruppo di mimi-danzatori sarebbe venuto perlopiù da membri del Dioniso Teatro di Celli, che stavolta partecipò anche quale interprete in scena; pure Kounellis era figura – personalmente ed esteticamente – molto più vicina in quel momento a Diacono, che non Pascali.⁴⁶

45 Roman Vlad, [senza titolo], in *A(lter)A(ction)*, *composizione per teatro di Egisto Macchi*, programma di sala, Roma, Accademia Filarmonica Romana, 15-18 novembre 1966, pp. 8-13.

46 Cfr. gli articoli che Diacono dedica al panorama artistico sui numeri 5 (1965) e 6 (1966) di «Collage», nonché i suoi ricordi personali in Luca Lo Pinto, *Diaconia. Una conversazione con Mario Diacono*, <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/diaconia> (ultimo accesso 30 agosto 2017). Per il dettaglio delle mutazioni in locandina rispetto allo spettacolo del giugno '66, si rinvia a Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 6.3.1. Le fonte musicali principali, sempre in FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*, per questo testo spettacolare sono una partitura completa di 109 fogli con i ritmi gli accordi per il complessino beat indicati espressamente, la partitura dell'aggiunto Preludio alla seconda parte – legato direttamente alla

Le foto di scena dell'allestimento sembrano mostrare (oltre a una maggior ricchezza nella confezione dei costumi) la frantumazione del fondale *collage* dell'edizione del giugno, in favore di un pannello più pittorico, aggettante e incombente sulla scena (FIGURA 4.8).⁴⁷ È un passaggio non incoerente al tragitto che vedrà Kounellis abbandonare i segni-simboli tipografici in favore della materia elementare dell'Arte povera. L'intera *troupe* firmò, alla fine del periodo di produzione, un ringraziamento informale al maestro Macchi per aver «loro data l'opportunità di essere coinvolti totalmente in uno spettacolo così "loro" e di aver dato loro una così gradita prova di fiducia»;⁴⁸ considerata la precedente dichiarazione di co-autorialità, il documento si può considerare sia un allargamento di quella a tutto il testo spettacolare, sia una responsabilizzazione precisa di Macchi – e della *Compagnia* – almeno sotto l'aspetto produttivo: il cenno ai "sacrifici" cui sono pronti per riproporre l'allestimento altrove allude forse a quelli fatti per montare lo spettacolo (i mezzi, soprattutto nel debutto di giugno curato finanziariamente dalla *Compagnia*, non dovettero essere proporzionali all'impegno) e all'esplicita aspettativa perciò che tale generoso sforzo di tutti fosse ricompensato in futuro.⁴⁹ Traspare in filigrana il problema che avrebbe ostacolato la *Compagnia*, a differenza degli analoghi organismi del teatro di prosa: la circolazione regolare degli spettacoli.

Cadenza a voce sola di Aa – per quintetto d'archi, e lucidi di parti staccate (non completi, ma integranti zone della partitura non scritte per esteso per ragioni improvvisative o altro).

- 47 Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana, sezione foto, busta *A(lter)A(ction)*, una delle 12 conservate: il fondale è visibile in alto a destra, mentre in primo piano aa è vessato dai Carabinieri (in fondo, in costume da clown, AA, ovvero Rzewski).
- 48 FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*.
- 49 FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*; Macchi chiosò, di sua mano (non è dato sapere se subito o in seguito in occasione della ripresa di Grosseto) e non senza polemica ironia, questa parte della dichiarazione, leggendovi un sottotesto opposto.

23-24 gennaio 1967, Roma, teatro dei Satiri, I Concerti del Marcatré, in collaborazione con Musica Elettronica Viva

Il doppio appuntamento risulta (almeno dai documenti superstiti) l'unica concretizzazione, riuscita solo grazie a una tripla collaborazione, degli svariati tentativi della *Compagnia* di avviare un'attività radicata a Roma, nel tessuto dei piccoli teatri *off* della capitale. Nella logica della replica – anche decentrata – di spettacoli portatili, tali tentativi sono da mettere in relazione in questo periodo a un composito assieme di documenti:

(a) una comunicazione (24 giugno 1966) del Ministero del Turismo e dello Spettacolo all'Ente Provinciale per il Turismo di Grosseto che, evidentemente su proposta della *Compagnia* e di Macchi in particolare, aveva fatto richiesta di una sovvenzione (qui accordata) per allestire al locale teatro degli Industri entro fine anno «n. 4 rappresentazioni di opere nuove o nuovissime di due o tre atti, che costituiscano intero spettacolo». ⁵⁰

50 FDG, Fascicolo Compagnia di teatro musicale, f. 33; nei ff. seguenti (34-44) si trovano le ordinanze ministeriali – con appunti autografi di Guaccero – in base alle quali il contributo fu chiesto quell'anno, e ne fu valutata una richiesta anche nei due successivi; l'entrata in vigore della "legge Corona" avrebbe regolamentato diversamente i criteri di accesso e reso di fatto impossibile una richiesta intestata a un ente turistico.

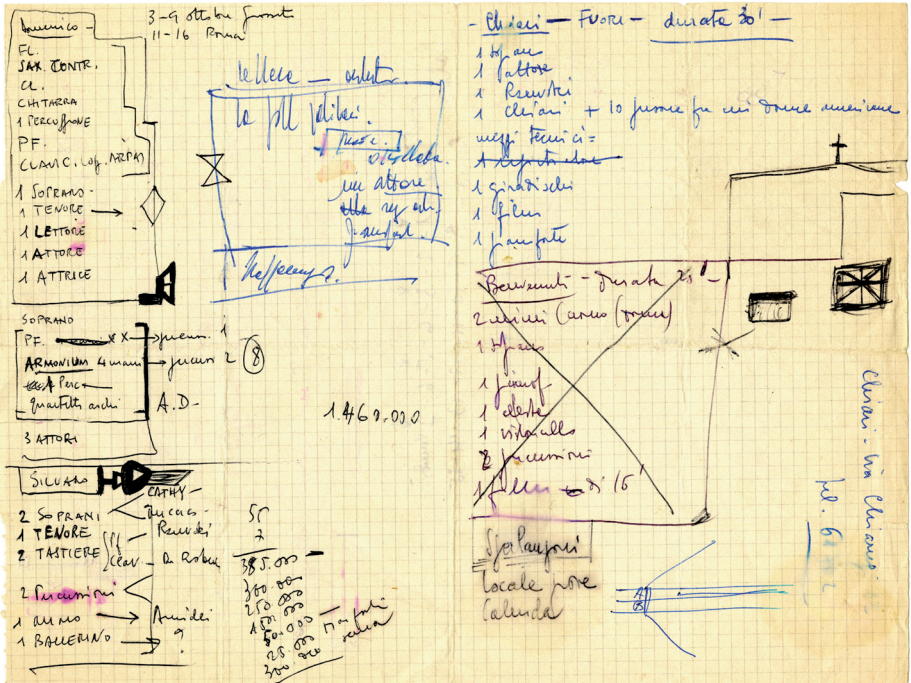


FIGURA 4.9 – Egisto Macchi, appunti manoscritti di progettazione di una rassegna di serate di nuovo teatro musicale per la Compagnia, autunno 1966 (?). Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

(b) Una serie di appunti, schede e schemi progettuali (uno dei quali in FIGURA 4.9)⁵¹ che documentano il sondaggio di possibilità di programmi teatral-musicali e di teatro strumentale-gestuale con più di una *pièce* per serata (e con il problema dunque di organizzare organici o necessità tecniche), e di definizione di periodi di loro preparazione e andata in scena; i titoli sondati – anche se non sempre esplicitamente indicati – in varie combinazioni sono una *performance*

51 In FEM: due fogli ms. di Macchi (uno con schema riassuntivo a tabella, l'altro – qui in FIGURA 4.9 – ripiegato in due) e un dattiloscritto fornito probabilmente da Gelmetti per descrivere il suo lavoro.

di Chiari (quasi certamente *La folla solitaria*), *Racconto II° (In contro)* di Benvenuti (forse insieme ai già eseguiti *Intermedi*), *Scene del potere* di Guaccero, *Tema con variazioni – Géographie Française* di Bussotti, *La descrizione del Gran Paese* di Gelmetti, *Impersonation* di Rzewski, e – si ipotizza – una versione cameristica di *Anno Domini* di Macchi;⁵² i periodi considerati, con date parallele a Grosseto e Roma (con il teatro Centrale come possibile sede), oscillano tra l'ottobre 1966 e l'inizio del 1967.

(c) alcuni documenti progettuali ed epistolari prodotti da Guaccero specificamente per questo progetto esecutivo di *Scene del potere*, con un elenco di possibili interpreti e di necessità scenografico-costumistiche e la minuta di una lettera indirizzata a Minsa Craig, nella quale le propone di prendere parte alla realizzazione prevista a Roma (e Grosseto) per gennaio 1967 quale danzatrice e coreografa.⁵³

(d) Una bozza di contratto di scrittura tra «La Direzione della Compagnia del Teatro Mus. di [Roma]» e Michiko Hirayama, per impegnarla in un ciclo di tre rappresentazioni a Grosseto con repliche a Roma (sei date in totale) tra il 10 e il 28 gennaio 1967; la scrittura, che avrebbe impegnato la Hirayama sin dal 28 ottobre 1966 per le prove, elenca i titoli (uno per serata) *Darstellung* di Rzewski (forse titolo provvisorio tedesco per *Impersonation*), *Scene del potere* di Guaccero, e *Géographie française* di Bussotti.⁵⁴

52 La conta d'organico per il titolo di Macchi annovera infatti (simile nei due fogli manoscritti): soprano, pianoforte, armonium (a 4 mani), 1 o 2 percussionisti, quartetto d'archi, nastro magnetico e 3 – o più – attori. Che si possa trattare di una versione da camera di *Anno Domini*, si può ipotizzare dall'indicazione siglata «A. D.» accanto all'elenco in FIGURA 4.9; inoltre, nello stesso periodo, Macchi riconobbe l'estraneità di *Anno Domini* a criteri di agibilità dell'allestimento (cfr. l'intervista riportata *supra* a p. 139), da cui forse la sua ipotesi di predisporre una versione “da camera”.

53 FDG, Corrispondenza, Craig Burri, Minsa, lettera (minuta) del 18 ottobre 1966, con la risposta della Craig (25 ottobre 1966) che declina l'invito; dalla lettera di Guaccero, si evince che in ottobre solo il testo-copione del lavoro era terminato, e che il compositore era al lavoro alla partitura della *I. parte* con la speranza di terminarla per fine novembre. Lo sfumare del progetto di stagione/festival fece probabilmente arrestare il lavoro di composizione, che fu ripreso e portato a termine solo nell'autunno 1968 in vista della *première* completa a Palermo.

54 FDG, Fascicolo Compagnia di teatro musicale, f. 30.

AL

TEATRO DEI SATIRI
19, via Grotta PintaLunedì 23 gennaio, ore 23
Martedì 24 gennaio, ore 17,30

I CONCERTI DEL MARCATRE

presentano la

COMPAGNIA DEL TEATRO MUSICALE DA CAMERA DI ROMA

e il gruppo

MUSICA ELETTRONICA VIVA

in

TRE NUOVE OPERE DI TEATRO MUSICALE

Frederic Rzewski: IMPERSONATION: AUDIODRAMMA IN SEI PARTI: 1,2,3
per 8 esecutori, 4 magnetofoni a 2 piste,
mixer a fotocellule, e 4 altoparlanti
Esecutori: Michiko Hirayama, Frederic Rzewski,
Vittorio Gelmetti, Alvin Curran, Allan Bryant,
Jon Phetteplace, Nicole Rzewski
Direttore: Domenico Guàccero

Giuseppe Chiari: DON'T TRADE HERE!
Eseguito da Valentino Orfeo
Col film "Frederic Rzewski" di Gerd Conradt

Vittorio Gelmetti: PROSSIMAMENTE
Con confezioni di Gianfranco Baruchello
distribuite da noti indossatori abbigliati
da Luciano Franzoni

Prezzo unico per ogni spettacolo: 1.000 lire

Prenotazioni presso:

Frederic Rzewski, 55 via della Luce, Roma. Telefono: 589 10 66

Vittorio Gelmetti, via Manfredi Azzarita 202, Roma. Telefono: 30 70 789

FIGURA 4.10 – Programma delle due serate della *Compagnia*
con il gruppo MEV per *I Concerti del Marcatré*, Roma, Teatro
dei Satiri, 23-24.I.1967. Archivio privato Alvin Curran, si
ringrazia per la cortese autorizzazione alla riproduzione.

Di tutto ciò, a parte la ripresa grossetana di *A(lter)A(ction)* (su cui *infra*), filtrò nella doppia serata romana il seguente programma, sintetizzato nel ciclostile riprodotto in FIGURA 4.10:

- *Impersonation* di Rzewski (ne furono eseguite solo le prime tre parti su sei), un lavoro⁵⁵ nel quale la componente gestuale-teatrale si concentra nell'azione di due *performers* sui nastri magnetici (tirati – accelerati/frenati – a vista) registranti i suoni emessi dal vivo dalle due voci femminili sul proscenio, e a loro volta registrati da un'ulteriore serie di magnetofoni; l'azione sulla scena ricordava perciò il *bunraku* giapponese, con i “maestri” (i *performers* ai nastri) a tirare le fila delle azioni di “fantocci” (le *vocalist*), ma si risolveva essenzialmente in un teatro del suono, trasformato e spazializzato per l'azione di altri quattro maestri occulti (una sorta di orchestra) operanti su dispositivi elettronici di trasformazione del suono e su un *mixer* a fotocellule in grado di spazializzarlo in tempo reale.

- *Don't Trade Here* di Chiari, una *performance* a carattere Fluxus con protagonista Valentino Orfeo, allora membro del Dioniso Teatro e in seguito attore-regista di una sua propria compagnia attiva nel tessuto delle “cantine”; durante la provocatoria *performance* di Orfeo, in ossequio al principio cageano del *theatre* come compresenza spazio-temporale di eventi indirizzati pluri-disciplinariamente a diversi sensi, fu proiettato il corto (muto, a colori) di Gerd Conradt *Frederic Rzewski ist Spaghetti bei Carlone Via delle Luce 55*, inizialmente destinato ad altro progetto.⁵⁶

- *Prossimamente* di Gelmetti, un'esemplificazione su nastro magnetico di tecniche di montaggio che sarebbero state impiegate

55 Cfr. Frederic Rzewski, *Darstellung*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 116-121. Per una più ampia trattazione su Rzewski e *Impersonation*: Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., cap. 11.

56 Conradt realizzò il film tra il 1965 e il 1966, dapprima in b/n, poi a colori, su invito dell'amico Rzewski (che ne aveva propiziato la venuta a Roma da Berlino), forse per accoppiarlo a un'esecuzione *enhanced-media* di *Selfportrait* (*Selbstportrait*, 1964); Rzewski ha tuttavia negato tale legame, e il film fu poi presentato come corto (e premiato) al 4. festival di Knokke-le-Zoute. Il film (durata 12') mostra lo stesso Rzewski, inquadrato dall'alto dalla terrazza di casa sua, mangiare a un tavolino all'aperto della trattoria, giocando perciò sul raddoppiamento-occultamento del performer/autore e sull'interferenza arte-vita.

(anche dal vivo) in *La descrizione del gran paese*.⁵⁷ Al suo ascolto – di nuovo secondo il principio cageano – si accompagnava un’azione iterativa di distribuzione di pacchi preparati dall’artista Gianfranco Baruchello entro una cerimonia allusiva (grazie all’abbigliamento curato da Franzoni) ad una sfilata di moda; i pacchi in carta argentata, contenenti scatole cinesi, oggetti e profumi, furono aperti rumorosamente e lanciati durante la *performance*, introducendovi – con altre azioni e altri suoni – anche sensazioni olfattive.

Pur impegnando ben tre soggetti, pur offrendo complessivamente una *performance* a tutti gli effetti multisensoriale (e con la partecipazione di un artista in ascesa quale Baruchello, che in quel frangente realizzava la sua prima incursione in campo teatral-musicale), è evidente come la coppia di serate dovette essere un ridimensionamento obbligato del progetto di mini-festival parallelo a Roma e Grosseto, irrealizzabile forse per ragioni normative e pratiche, prima che per la difficoltà di Guacero a chiudere la redazione della partitura del suo complesso lavoro.⁵⁸ Del grande progetto di festival apparve solo un documento meramente tipografico, nella raccolta dei testi-copioni delle *pièce*

57 Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., cap. 10. Nel biennio precedente la *première* di *La descrizione del gran paese* (Palermo, VI Settimana Nuova Musica, 27 dicembre 1968), Gelmetti svilupperà isolatamente altre costole di quella *pièce*: è il caso di *Traumdeutung*, uno dei testi utilizzati in *La descrizione del gran paese* ed eseguito come quartetto di recitanti con nastro da MEV nel corso della II Rassegna Musica d’Avanguardia (Accademia Filarmonica Romana, marzo 1967). Si segnala, quale esecutore dal vivo (voce e azione), Piero Panza, figura carsica ma rilevante nella sperimentazione teatrale (e radiofonica) del tempo.

58 Guacero si limitò perciò a un ruolo di direttore-esecutore elettronico in Rzewski, mentre Macchi non prese affatto parte alle performance. Macchi si concentrò dunque, a un certo punto, sulla ripresa a Grosseto della sua *A(lter)A(ction)*. Tuttavia ricambiò a MEV e ai Concerti del Marcatré (Gelmetti) il favore di una collaborazione personale, partecipando di lì a poco quale *speaker* alla serata tenutasi l’1 marzo 1967 presso la Chiesa Americana di St. Paul a Roma. Spezzoni video e audio (non sincronizzati) di questa *performance* sono montati nel cortometraggio *Organum multiplum* (1967, b/n, 13’46”) di Alfredo Leonardi: vi si vede Macchi al pulpito della Chiesa recitare un testo; non è però chiaro, dai *credit* della locandina ufficiale di questo concerto (riprodotta in *Alvin Curran Live in Roma*, a cura di Daniela Tortora, Die Schachtel, Milano, 2011, p. 243), all’esecuzione di quale dei cinque brani in programma abbia dato manforte.

previste pubblicata in un'apposita sezione di «Marcatré». ⁵⁹ Vi si succedono, in un'impaginazione accattivante e con presentazioni o esempi grafici delle partiture, i testi per *La descrizione del gran paese* di Gelmetti, *Tema-Variazioni "Géographie française"* di Bussotti (con tanto di locandina dello «Spettacolo della Compagnia del Teatro Musicale da Camera di Roma»), *La folla solitaria* di Chiari, *Scene del potere* di Guaccero, *A(lter)A(ction)* di Macchi e *Impersonation* di Rzewski. ⁶⁰ Non risulta che la *Compagnia* abbia poi concretamente provato a riprendere un progetto così articolato di presenza performativa stabile a Roma: mentre le sempre più numerose "cantine teatrali" conducevano attività faticose, a volte irregolari, ma comunque vitali, la *Compagnia* realizzava solo in una rivista stampata – dunque *virtualmente*, a mo' di manifesto ideale – il proprio programma residenziale più ambizioso, per non tentarne più altri e limitarsi perlopiù a produzioni richieste dall'esterno.

*31 maggio-2 giugno 1966, Grosseto, teatro Moderno:
Kurt Weill, Mahagonny, Egisto Macchi, A(lter)A(ction)*

Considerato il totale di quattro rappresentazioni del dittico, questa fu probabilmente la realizzazione del progetto sovvenzionato dal Ministero (vedi *supra*), prorogato all'anno successivo, ma del tutto svincolato da una parallela programmazione a Roma, dove ormai *A(lter)A(ction)* era già noto. Il testo spettacolare cambiò qui nuovamente le sue coordinate strettamente musicali, per il ripristino dell'atto unico e per la modifica dell'organico strumentale rilevabile

59 «Marcatré», 30-33, luglio 1967, sezione "Musica" [curatori Sylvano Bussotti e Vittorio Gelmetti], pp. 36-121.

60 Per quest'ultimo, non fu stampato il testo cantato ma una presentazione dell'autore corredata di foto e riproduzioni come sopra. Oltre che per il testo di Chiari (vergato a mano dall'autore come consuetudine nei suoi libri d'arte), le soluzioni grafiche furono particolarmente ricercate per *La descrizione del gran paese* (Baruchello impaginò su quattro strati distinti quattro diversi materiali – testuali, sonori, scenico-visivi – della *pièce*, tra i quali l'ultimo in basso firmato personalmente) e per *A(lter)A(ction)* (per il testo detto da AA – Artaud/Rzewski – Baruchello predispose un incolonnamento a zig-zag).

dal programma di sala.⁶¹ L'accostamento al *Mahagonny-Songspiel* di Weill (prima parte della serata) è peraltro interessante: è una scelta che riporta le motivazioni estetiche del nuovo teatro musicale di Guaccerò e Macchi alle posizioni storico-teoriche retrostanti, e quelle produttive di un teatro musicale da camera alla fondativa esperienza brechtiana, e più esattamente alla prima versione *songspiel* (1927) di quanto poi (1930) si trasformerà nell'opera epica *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.⁶² Le reazioni del pubblico e delle stesse istituzioni suggeriscono che l'esecuzione non abbia mancato l'obiettivo di "aggreddire e provocare", proprio del progetto estetico-performativo della *Compagnia*.

61 In FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*. Per i dettagli dei *credits* e la riformulazione del *Preludio* strumentale al centro del lavoro di Macchi, si veda Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 6.3.1.

62 L'allestimento di *Mahagonny* si avvale peraltro della coppia Calenda-Nonnis (registascenografo), già rodato in *Scene del potere - 2* e in quella fase assai apprezzata nell'ambiente romano non solo strettamente sperimentale, grazie al successo degli spettacoli prodotti dal Teatro dei 101 con l'appoggio del teatro Stabile di Roma (ad es. *Il desiderio preso per la coda* di Pablo Picasso, 1966); eppure, questo *Mahagonny* non risulta sia mai approdato a Roma. Solo alcuni anni dopo, tentando di riavviare organismi dediti al nuovo teatro musicale, Guaccerò e Macchi recupereranno l'ipotesi di affiancare lavori di *Musikkammerspiel* di inizio XX secolo a quelli della neoavanguardia italiana e internazionale degli anni '60 sui quali, ai tempi della *Compagnia*, si era concentrata quasi esclusivamente la loro attenzione.

DOMENICO GUACCERO

RAPPRESENTAZIONE ET ESERCIZIO

azione sacra per 12 esecutori
Adattamento dei testi, azione e musica di D. Guaccero

Le voci femminili Erminia Santi, Miciko Hirayama,
Carol Plantamura

Le voci maschili Tomaso Frascati,
Enrico Fioretti Idigoras, Therman Bailey

Il Direttore Domenico Guaccero

Il Recitante Antonio Calenda

Il Mimo Marcel Rayez

Gli strumentisti Nicola Samale, Bruno Battisti D' Amario,
Franco Barbalonga

Regia di
ANTONIO CALENDÀ

Luci e costumi a cura di Miciko Nogiri *Consulenza coreografica di* Marcel Rayez
Aiuto regista e direttore di scena Stefano Tolnay *Maestro sostituto* Nicola Samale

Maestro, concertatore e direttore
DOMENICO GUACCERO

Realizzazione della
Compagnia del Teatro Musicale di Roma
diretta da
DOMENICO GUACCERO e EGISTO MACCHI

FIGURA 4.11 – Domenico Guaccero, *Rappresentazione et Esercizio*, Perugia, 28.9.1968, Sagra Musicale Umbra - Compagnia del Teatro Musicale di Roma, locandina nel programma di sala. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Programmi, 1968 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).



FIGURA 4.12 – *Rappresentazione et Esercizio*, Perugia, 28.9.1968, foto di scena (proprietà Domenico Guaccero, pubblicata in *La musica moderna*, a cura di Eduardo Rescigno, Fratelli Fabbri, Milano, vol. VII: *Le Avanguardie*, 1969, p. 147).

28 settembre 1968, Perugia, Chiesa di S. Francesco Neri, Sagra Musicale Umbra. Domenico Guaccero: Rappresentazione et Esercizio

Nella serata vi furono anche le prime assolute di *Uno Stabat, comunque* (per soli e orchestra) di Gino Negri e di *Salmo* (per soli, coro e orchestra) di Luciano Chailly, che però non coinvolsero la *Compagnia*, scritturata per la realizzazione della sola *première* di Guaccero. Oltre ad essere l'ultima realizzazione a vedere ufficialmente impegnata la *Compagnia*, questa fu anche in assoluto una delle migliori di lavori teatrali di Guaccero, non solo per l'esperienza che quasi tutti i dodici *performers* dell'*azione sacra* avevano già maturato con l'autore (qui accreditato di adattamento dei testi, azione e musica, si veda la locandina del programma di sala in FIGURA 4.11), per la rilevanza della

partitura in quanto tale nel quadro delle sue sperimentazioni sonore e semiografiche (notazione simbolico-sintetica, vocalità pluriforme, materismo sonoro anche in presenza di strutture periodiche), per i contenuti della drammaturgia connessi a una lunga e profonda riflessione sul sacro esoterico. *Rappresentazione et Esercizio* è infatti incarnazione ottimale (e più avanzata) dei presupposti teorico-estetici e pratici sui quali era sorta negli anni addietro la *Compagnia*, che perciò fu lo strumento ideale per realizzare la *pièce* con l'autore quale coordinatore di tutti gli aspetti e insieme *performer* in scena: dal contributo specialistico portato in un collettivo multidisciplinare, si arriva alla vera e propria trans-disciplinarietà dei *performers*, chiamati qui a de-specializzarsi per compiere azioni sonore o fisiche tradizionalmente fuori della loro competenza (tutti cantano e agiscono, anche i tre strumentisti). L'esperienza di una spazialità teatrale non convenzionale nel rapporto *performers*-pubblico muove qui dalla prescrizione d'esecuzione negli spazi di una chiesa a croce latina, con i *performers* perlopiù impegnati nella navata centrale quasi a contatto col pubblico posto ai lati; il teatro-rito di "partecipazione attiva" è preparato e sintetizzato con quello di "rappresentazione attiva" (brechtiano) nella prima parte "A" (la *Rappresentazione* della Genesi e dell'avvento e morte iniziatica del Χριστός, l'Unto, fino alla dissoluzione nell'Apocalisse quale premessa alla salita di grado seguente), per risolversi nella seconda parte "B", l'*Esercizio*, in un rito di passaggio agito dai *performers* anche col supporto di informazioni olfattive: la FIGURA 4.12⁶³ ne mostra l'inizio, con i 12 *performer* riuniti in cerchio intorno ai bracieri centrali, accesi – con le candele – durante la preparazione al rito della seconda parte, prima del buio assoluto dell'esperienza delle tenebre come condizione dell'esplorarsi. Con questo lavoro Guaccero suggella peraltro un percorso di riflessione e riconfigurazione delle finalità profonde della *performance* scenica, implicito sin dalla composizione dei quattro *Esercizi*: il *performer* non rappresenta, ma compie un atto di pura presenza, la cui finalità è riflessa su se stesso (un «esercizio

63 È una delle sole due foto di scena della realizzazione perugina sopravvissute.

atletico” [...] che può riuscire o no»)⁶⁴, con lo scopo anzitutto di indurre una trasformazione, nel *performer* medesimo e quindi – se presente e disponibile a “stare nell’esperienza”⁶⁵ – nello spettatore. Si tratta di un percorso autonomo e parallelo a quello che negli stessi anni compiono, sul tracciato del Living Theatre, figure della sperimentazione teatrale quali Grotowski e Barba.⁶⁶ La firma del contratto in buon anticipo (più di un mese avanti lo spettacolo), il minutaggio non estesissimo (circa un’ora) e la presenza preziosa di Calenda alla regia crearono le migliori condizioni di preparazione, rispecchiate dalle lusinghiere recensioni; Guacero pensò di poter ripetere l’*exploit* anche nell’imminente impegno (la *première* integrale di *Scene del potere*) che avrebbe di fatto coinvolto la *Compagnia* a Palermo.

64 Domenico Guacero, [nota introduttiva alla partitura di] *Esercizi*, per clarinetto (1965), in Guacero, “*Un iter segnato*”, cit., p. 467.

65 Uno stare/stato che l’ambientazione luminosa, olfattiva e spaziale dell’*Esercizio* tenta di favorire. Sulla rilevanza della multisensorialità atmosferica in una *performance*, cfr. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 191 e sgg.

66 Cfr. Mastropietro, *Dagli Esercizi a Rappresentazione et Esercizio: un percorso di Domenico Guacero tra teatro e rito*, relazione al X Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, 2003, pubblicazione in preparazione. Già con alcuni elementi di *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), e poi con l’intero *Paradise Now* (1968), il Living aveva provato – non senza contraddizioni – a configurare l’azione spettacolare in funzione “induttiva” verso i partecipanti (prima i *performers*, poi il pubblico). Sempre all’altezza del 1968, Grotowski e Barba approdano alle soglie di una fuoriuscita dall’involucro teatrale, concentrando il lavoro sulle prove anziché sullo spettacolo, nella prospettiva esclusiva di un’esperienza epifanica sperimentata collettivamente dai partecipanti all’azione (Grotowski), o sugli esercizi del *training* attoriale poi introdotti – accanto al dialogo vero e proprio – in azioni condotte tra e con il pubblico, in uno spazio di fruizione-partecipazione collettiva (Barba); cfr. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987, pp. 255 e sgg (cap. 10.6, *Dopo l’ultimo spettacolo*). L’uscita dalla situazione teatrale e il trapasso in quella rituale era stato sancito, in un’azione poco precedente del Dioniso Teatro di Celli (*Advertising Show*, Roma, gennaio 1968), con una pubblica formula di rinuncia alla teatralità residua e di impegno rituale all’inizio dell’azione (Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all’atto politico*, cit., cap. V: *Il teatro dell’esperienza diretta*, p. 38).

30 dicembre 1968 e 31 gennaio 1969, Palermo,
teatro Biondo, 6. *Settimana Internazionale Nuova
Musica, teatro Massimo, Domenico Guaccerò:*
Scene del potere (prima esecuzione integrale)

Il debutto del lavoro fu invece una *débâcle*, nei rapporti con la critica, ma soprattutto nei rapporti interni alla *Compagnia*, che cessa di esistere con questa realizzazione anche per l'irrecuperabilità delle fratture umane (con Paris in special modo). Inoltre, Guaccerò aveva richiesto al teatro Massimo di far figurare nella locandina dello spettacolo la *Compagnia* come soggetto di appartenenza dei singoli interpreti scenici e musicali, da presentarsi come "Solisti della Compagnia del Teatro Musicale di Roma": una pretesa non infondata, considerando che tutto il *cast* scenico e strumentale fu reclutato tra i collaboratori abituali della *Compagnia* (a Palermo ci si occupò solo della realizzazione di scene e costumi disegnati da Nonnis e del personale tecnico e musicale di supporto) e che le prime prove si tennero a Roma.⁶⁷ L'insuccesso del tentativo dimostra ancora la difficoltà d'inserimento di un soggetto produttivo privato (quale era di fatto la *Compagnia*) nelle logiche di produzione già strutturate di un Ente lirico pubblico: sommata alla disillusione circa la possibilità risolutiva (nell'apporto artistico, finanziario e logistico) di un'istituzione di grande calibro, tale constatazione può esser stata ulteriore motivo di scioglimento. La scoperta di un prezioso (e pressoché completo) documento audio-video realizzato dalla Rai in occasione dell'unica replica effettuata nel mese di gennaio '69 testimonia che, diversamente da quanto in seguito descritto dallo stesso autore, *Scene del potere* non fu varata in forma

67 Per i *credits* in locandina (di essi solo uno, Angelo Faja [Il Flautista] riguardava una figura palermitana, esclusi i ruoli musicali di supporto all'allestimento tra i quali si segnala un Salvatore Sciarrino "maestro di palcoscenico", mentre i restanti sono appannaggio di fidati interpreti romani, tra cui la Plantamura e la Hirayama, Frascati e Rayez, la coreografa-danzatrice Mulachié, e molti strumentisti): Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 7.3.2. I roventi scambi epistolari con organizzatori e critica, per i quali Guaccerò usa qua e là – deliberatamente – carta intestata alla *Compagnia*, sono stati già ricostruiti in Mastropietro, *L'interno/esterno della voce*, cit. Ai due testi citati si rimanda anche per un esame dei bozzetti e figurini di Nonnis (in alcuni casi, forse, suggeriti da schizzi dello stesso Guaccerò).

semiscenica;⁶⁸ è possibile che alcuni aspetti dell'allestimento non fossero adeguatamente curati (le luci, il video – non ben collegabile alla situazione di pregiudicata comunicazione simbolica – nella scena C della *1. parte*, la scena – quasi interamente recitata – del crollo dei titoli tagliata dal montaggio del documento destinato alla trasmissione, le scene nel *foyer* – per nulla riprese – della *2. parte*, la scena B3 eliminata dall'esecuzione nella *2. parte*), ma gli elementi scenico-visivi previsti sono sostanzialmente presenti, soprattutto quelli che caratterizzano le due parti (la *1.* e la *3.*) di nuova composizione, con il loro proporre due tipi opposti di spazialità teatrale: *1. parte* a scatola ottica; *3. parte* con una categorica con-fusione di platea e palco in un unico spazio di esperienza performativa, che tende a ridurre distanze e ruoli tra pubblico – stimolato a compiere azioni sonore su piccole percussioni e perfino ad assaggiare sostanze incognite, distribuite entrambe dai *performers* in una sala presidiata da preoccupati carabinieri in uniforme – ed esecutori scenici. Le condizioni di imperfetta preparazione dello spettacolo al debutto, attenuatesi nella replica filmata, furono generate dall'assenza di un vero regista (il fido Calenda, in quel momento impegnato altrove): Guaccero credette – con l'aiuto della Mulachié – di poter risolvere da solo la regia, che però in *Scene del potere* è alquanto complessa per la combinazione di differenti *media*, spazialità, piattaforme tecniche e componenti performative (azioni sonore, mimate, danzate, con

68 In data 3 gennaio 1969; la replica del giorno prima fu effettivamente annullata (e gli abbonati del teatro convocati per il giorno successivo) per predisporre la ripresa Rai, come annunciato in un trafiletto pubblicato su «L'Ora» del 2 gennaio 1969. Il documento (Rai Teche NA77088, 57'30"), consiste in un elaborato già montato (con alcuni tagli rispetto allo spettacolo) e pronto per la trasmissione che però non risulta, dai database Rai consultati, essersi mai verificata; la regia fu curata da Cesare Barlacchi, specialista nella regia televisiva dell'opera lirica. È un peccato che del documento non si siano conservati proprio gli ultimi minuti, e quindi non siano conoscibili le ultime reazioni di un pubblico già visibilmente interdetto dalla caduta di alcune barriere: l'azione vi si conclude travasandosi fuori della sala, nella chiave di una continuità esperienziale arte-vita e di un passaggio che (come nell'*Esercizio*) vuole essere anche iniziatico. Riprese preparatorie furono in effetti realizzate (in parte il giorno prima durante la prova televisiva *ad hoc*) e utilizzate in un reportage Rai nella serie *TVS* dal titolo *Valori espressivi della musica contemporanea* (Rai Teche, C9706, 35'30", incompleto, trasmesso in data 24 gennaio 1969), montate sopra un'intervista rilasciata da Kagel.

recitazione o canto; interazione col pubblico; operazioni in platea e nel *foyer*, in parallelo al palcoscenico; nastro magnetico, filmato, luci). Anche l'idea di una direzione performativa oltre che artistica della *Compagnia* da parte di un compositore, e di fatto il suo elevarsi a suo vero e ultimo *regista*, si rivelò qui arrischiata: uno dei tanti motivi che portarono la coppia Guaccero-Macchi a ripensare e a tentare di rifondare diversamente un sodalizio teatrale.

D'altronde, nonostante il notevole significato delle esperienze pratiche e la ricchezza del loro retroterra teorico, le attività della *Compagnia* non furono numerose quanto Guaccero e Macchi auspicavano: la *débâcle* di Palermo si rivelò loro forse come un segnale di un più vasto, disagevole scarto tra le aspettative e le reali possibilità – a tre anni dalla nascita – della *Compagnia*, le cui principali difficoltà si possono così compendiare:

(1) mancata attivazione di uno spazio proprio, sul modello delle “cantine teatrali”, nel quale sviluppare una propria programmazione residente; di conseguenza (1bis), mancato cementarsi di un collettivo a partecipazione assidua e semivolontaria, come nei gruppi attivi nelle “cantine”: i *performer* e i tecnici della *Compagnia* rimarranno sempre dei collaboratori a contratto, più o meno occasionali;

(2) mancato ingresso in un circuito distributivo legato alle istituzioni musicali regolarmente finanziate e potenzialmente interessate; di conseguenza (2bis), mancato avvio di un'attività ospitata regolarmente all'esterno, che potesse sostituire quella in residenza;

(3) interesse ancora non del tutto maturo, da parte delle istituzioni non specializzate nella musica contemporanea, all'accoglimento in cartellone di proposte che privilegiavano – da parte della *Compagnia* – il repertorio più recente, e trascuravano titoli di teatro da camera del modernismo novecentesco più adatti alla programmazione di quelle istituzioni.⁶⁹

69 Di lì a due anni *Teatromusica*, nata per iniziativa di Marcello Panni e Francesco Carraro già nel 1970 come Associazione Orchestra da Camera “Nuova Consonanza”, avrebbe parzialmente risolto alcune di queste problematiche, cadendo la sua attività anche in un contesto più maturo e aperto alla tradizione sia del nuovo, sia del nuovissimo (cfr. Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 3.4.2).

Un'eredità problematica

Archiviata l'esperienza della *Compagnia*, Guaccerò e Macchi – a volte solo il primo – non interrompono i tentativi di dar vita a nuove entità dedite al teatro musicale contemporaneo, provando anche a interpretare alcuni incoraggianti segnali che il panorama italiano e romano in particolare (con l'estensione vertiginosa del fenomeno delle “cantine teatrali” auto-gestite) dà dopo il 1968. Già nel 1969 la coppia, sotto la nuova etichetta di *Compagnia Musica/Teatro*, realizza per l'Autunno Musicale di Como *Tretempi*, una sonorizzazione – attuata soprattutto con l'azione di *media* elettronici – di spazi urbani interni o esterni, dei quali si ripensa lo scenario acustico: è una delle pioneristiche operazioni di estroversione delle ricerche teatral-musicali fuori del proprio laboratorio chiuso, oltre il quale anche le “cantine romane”, dopo il sommovimento politico-sociale sessantottino, tentano di rilanciare la propria azione per scardinare alcuni modi (ritenuti ormai troppo borghesi) delle avanguardie teatrali.⁷⁰

Circa dieci anni dopo (1978), la coppia – insieme a Pietro Grossi – tenta invece la strada del “decentramento”, che nel frattempo già aveva preso piede in ambito teatrale: un «Progetto per l'istituzione a Prato di un centro musicale polivalente», con al suo interno un

70 Il ribaltamento del fronte della proposta e dell'esperienza di quei gruppi, non più combattuti tra il piccolo spazio (sociale, teatrale e finanziario) di sperimentazione residenziale e quello istituzionale “prestato” in casi favorevoli, ma lanciati verso luoghi esterni di partecipazione comunitaria, non (necessariamente) borghese, di animazione urbana o perfino suburbana, si manifesta proprio in quel periodo: anticipato dal visionario Celli, si fa palese con le prime iniziative del *Camion* di Quartucci, prosegue nei tendoni da circo (marginali all'urbe) dello Spaziozero dei Natoli dal 1973 e (dopo l'ulteriore sommovimento portato dalla *controcultura* della metà degli anni Settanta) a partire dal 1977 con *Iniziativa di ii*, per esplodere infine nel 1979 con i bagni disordinati di folla sulla spiaggia del festival di Castelporziano, organizzati – 1977 e 1979 – dai medesimi promotori (Carella, Benedetti) delle più note eppure carbonare “cantine teatrali” (cfr. Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Pisa, 2015, pp. 49-54 e 74-76). Peraltro, *Tretempi* si aggancia pure alla sperimentazione di *performance* d'arte che a Roma, dal 1968 (con l'apertura del garage della galleria l'Attico di Fabio Sargentini e con altri fenomeni limitrofi), invadono spazi non-convenzionali o aperti, reinventando la *performance art* americana.

Centro di Teatro Musicale (C.T.M.), al fine di trovare sostegno, in una provincia ricca e culturalmente illuminata, per un'iniziativa impegnativa che mescolasse intenti didattici e di animazione di base con un fiore all'occhiello, ovvero un fronte di sperimentazione avanzata.⁷¹

Entro questi dieci anni, Guaccero consuma altri progetti e tentativi produttivi-operativi: da un'ipotesi di «Gruppo di studio e sperimentazione per il nuovo teatro musicale» (1972-73 circa) da far nascere – anche con l'obiettivo di formare una nuova generazione di interpreti per il teatro musicale – sotto l'egida dell'Ente radiofonico nazionale,⁷² all'esperienza di teatro militante *Aula IV* con Ezio Alovisi (1973) in sedi decentrate del territorio romano;⁷³ dal laboratorio inter-codice (con Achille Perilli, Walter Branchi e altri) intitolato *Kombinat Joey*, una scrittura scenica del 1970, all'esperienza simile – ma più autoriale, di nuovo con Alovisi – di *Novità assoluta* per il Piccolo Festival di Positano;⁷⁴ fino alla proposta di due dittici (*Scene del potere*, *La Passion selon Sade*, *A(lter)A(ction)* e l'ineseguita

- 71 Il progetto prevedeva, accanto al *C.T.M.* (un piccolo ma vero organismo produttivo stabile-professionale), un centro di attività per la musica elettronica, evidentemente curato da Grossi. La strada del decentramento geografico di una struttura era stata vagliata a tappeto in quegli anni (o qualche anno prima) da Guaccero, come sembra testimoniare un dattiloscritto che elenca centri medio-piccoli della provincia (*Appunto per il reperimento della sede provinciale del Gruppo Teatro*, FDG, Fascicoli Associazioni di teatro, c. 62). A differenza del decentramento teatrale allora prevalente nei gruppi di sperimentazione teatrale, le sedi-località elencate (perlopiù in una fascia Marche-Abruzzo-Lazio-Campania) non sono periferie suburbane, ma centri (alcuni capoluoghi) in grado di vantare «B. Tradizione culturale | C. Possibilità economiche | D. Possibilità di valorizzazione turistica», in aggiunta a «A. Forte presenza di movimento operaio o di sinistra».
- 72 Il documento più rilevante in proposito è Domenico Guaccero, *Schema di attività per un gruppo di studio e sperimentazione per il Nuovo Teatro Musicale* (pubblicato in Guaccero, "Un iter segnato", cit., pp. 183-186); altri documenti coevi in FDG, Fascicoli Associazioni di teatro e Rai.
- 73 Si trattò di un'animazione-lettura teatrale sulla repressione nazi-fascista del 1943-44 nei Castelli Romani, realizzata prima in spazi *open* per il festival dell'Unità e poi al Centro culturale Centocelle occupato (Ezio Alovisi, *Disamina affettuosa di un decennio di avventure teatrali con Domenico Guaccero*, in Domenico Guaccero. *Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 431-441: 436-437).
- 74 *Kombinat Joey*, numero monografico di «Grammatica», n. 4, settembre 1972; Alessandro Mastropietro, *Ancora una 'scena del potere': Novità assoluta (1972)*, in Domenico Guaccero. *Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 297-316.

Die Schachtel) destinata probabilmente alle iniziative che Renato Nicolini promuove da assessore alla cultura di Roma (1976-79)⁷⁵ per l'Estate Romana, recependo in chiave politico-culturale la cifra "effimera" della festa performativa.

Sarà forse l'ultimo (infruttuoso) tentativo della coppia nel campo del nuovo teatro musicale, prima di rivolgersi, stavolta con successo, alla fondazione a Roma di un Istituto della Voce:⁷⁶ intanto, nel 1978 Guaccero aveva dato vita con Intermedia a un collettivo ristretto (in genere mai più di 4 *performers*) transdisciplinare, il cui lavoro si sarebbe concentrato sul corpo performativo, coltivato e arricchito grazie agli esercizi (vocali, sonoro-strumentali, mimico-gestuali e di danza) portati nel collettivo da ciascuna delle discipline di provenienza dei *performers* e praticati però da tutti.⁷⁷ Dopo aver ripetutamente provato a formulare con Macchi progetti di compagnia fortemente interdisciplinari (anche con apporti delle arti visive e scenografiche), affacciati sull'intervento decisivo di nuove tecnologie, implicati nel circuito istituzionale e al contempo indipendenti da esso, esplicitamente diretti ma idealmente cooperativi, il percorso di Guaccero quale propositore di nuovo teatro musicale torna infine all'intuizione etico-iniziatica che, consapevolmente o no, più lo aveva avvicinato alla coeva sperimentazione teatrale del periodo (1965-68) della *Compagnia*: il lavoro del *performer* scenico-musicale su se stesso, senza troppo insistere su strutture drammatico-narrative di stampo esoterico, ma recuperando piuttosto (in funzione del rapporto col pubblico) una dimensione magico-fascinatoria.⁷⁸

75 *Proposta di due serate di teatro musicale moderno* (FDG, Fascicolo *Scene del potere*), nelle cui annotazioni manoscritte si trova appuntato il nome di Nicolini.

76 Nato nel 1982, rimarrà attivo con seminari e concerti anche dopo la scomparsa di Guaccero nel 1984.

77 In FDG, Fascicolo C.M.S. (Intermedia), sono raccolti materiali preparatori e documenti dell'attività di Intermedia, tra cui un quadernetto (ff. 5 e sgg.) nel quale Guaccero intendeva raccogliere gli esercizi per ciascun dominio espressivo (strumenti, movimento, voce, parola), e alcune descrizioni di canovacci di azioni in sequenza. Nel quadernetto sono perfino riportati i voti che i *performers* avevano raggiunto, a discrezione di Guaccero, nelle singole discipline (quella elettiva compresa).

78 In una bozza datt. di estratti dalle *Tesi per "Intermedia"* (cfr. Domenico Guaccero, *Tesi*

Sembra, e per certi versi è, un ripiegamento: alle fiduciose ed estroverse ipotesi operative immaginate ancora nella prima metà degli anni Settanta, si torna a un laboratorio strettamente fisico-performativo, nel quale il corpo del *performer* – e poco altro – l'unico e indispensabile elemento per l'accadere del teatro musicale. Anche in tale ripiegamento, l'attività scenico-musicale di Guaccerio e Macchi è uno specchio problematico dell'avvicinarsi di analoghe sperimentazioni sull'orizzonte teatrale italiano e non: la rottura delle forme tradizionali, l'esigenza di nuove modalità di produzione e distribuzione, la rimessa in discussione delle principali relazionalità performative (con il testo, con lo spazio, con il pubblico), il teatro-rito di trasformazione, l'incubazione laboratoriale e poi la simmetrica-opposta invasione di grandi spazi urbani e comunitari di esperienza, l'animazione e il decentramento, fino al ritorno al corpo-mente del *performer* quale fuoco d'irradiazione di un'esperienza energetica rivolta a tutti i presenti. La storia della *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, e di ciò che è stato pensato intorno ad essa, appare così un tassello significativo della storia del teatro (non solo italiano, non solo musicale) recente.⁷⁹

per "Intermedia", in Id., "Un iter segnato", cit., pp. 187-190) destinati a una *brochure* promozionale del gruppo mai realizzata, un estratto non presente in quel testo recita: «[...] non è teatro povero, è, specie a confronto con altri "teatri musicali", teatro agile e essenziale. Non rifiutiamo per nulla la tecnologia e la "macchina", ma il fondamento del nostro lavoro è "l'uomo scenico", l'antico istrione, il fascinatore».

79 Sui problemi di rilettura di questa storia recente, e di formulazione di un giudizio storico in presenza di fattori di minorità o marginalità delle sperimentazioni entro il panorama coevo, rinvio a: Lorenzo Mango, *Una questione di identità e differenza*, in *Memorie dalle cantine*, cit., pp. 121-144.

Giacomo Albert

Continuità e discontinuità nei principi drammaturgici del teatro musicale di Giacomo Manzoni: da *La Legge* a *Per Massimiliano Robespierre* (1955-1974)¹

Introduzione

Giacomo Manzoni ha finora scritto cinque composizioni per il teatro musicale: un *corpus* molto importante sia per la qualità sia perché costituisce un punto di osservazione privilegiato per guardare all'attività del compositore nel suo insieme. Tali opere segnano passaggi rilevanti del suo percorso: le tecniche compositive ed espressive sviluppate nelle fasi precedenti sono perfezionate e portate al loro massimo compimento; al contempo essi rappresentano momenti di svolta, aperture verso nuove prospettive.² Tale repertorio interessa l'intero percorso evolutivo del compositore, dall'azione scenica in un atto *La Legge*, scritta nel 1955 per un concorso al Conservatorio di Milano subito dopo il conseguimento del diploma, fino all'*opus magnum*, *Doktor Faustus*, ultimato nel 1989 (vedi TABELLA 5.1).

1 Il presente studio è stato reso possibile grazie a una borsa di ricerca post-doc del Centro Internazionale di Studi della Civiltà Italiana "Vittore Branca" della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

2 Cfr. Giacomo Manzoni, Francesco Degrada, *A colloquio con Giacomo Manzoni*, in *Omaggio a Giacomo Manzoni*, Ricordi, Milano, 1992, pp. 5-19: 9-11.

Le ultime tre opere cadono a distanza di circa un decennio l'una dall'altra; in esse il compositore ha rielaborato composizioni precedenti e ne ha adattato parti per opere successive.

Titolo	Inizio composizione- prima rappresentazione	Libretto	Prima esecuzione
<i>La legge</i>	1954-1955	G. Manzoni	In forma di concerto, Venezia 2007
<i>La sentenza</i>	1959-1960	E. Jona	Bergamo: Teatro delle Novità
<i>Atomtod</i>	1961-1965	E. Jona	Milano: Piccola Scala
<i>Per Massimiliano Robespierre</i>	1973-1974	G. Manzoni, V. Puecher e L. Pestalozza (su testi di M. Robespierre et al.)	Bologna: Teatro Comunale
<i>Doktor Faustus</i>	1982-1989	G. Manzoni (su testi dal romanzo di T. Mann)	Milano: Teatro Alla Scala

TABELLA 5.1 – Cronologia dei lavori di teatro musicale di Giacomo Manzoni.

Il teatro musicale, quindi, genere “pubblico” *par excellence*, costituisce il fulcro attorno cui ruota l'intero repertorio del compositore, almeno fino agli anni Novanta. Non è poi forse un caso che la composizione dell'ultima opera, già di suo particolare per il soggetto solo in parte “politico”, coincida con la caduta del muro di Berlino, e che negli anni seguenti il compositore sia rimasto nel solco di una prassi compositiva più intimistica.³ Non si deve però trascurare il fatto che un'ampia parte delle composizioni di Manzoni ricorre all'uso di testi

3 Va sottolineato come il progetto di elaborare la materia del romanzo di Mann per un lavoro teatrale risalga agli anni Cinquanta. Al nesso tra la fine del socialismo reale e il cambiamento di indirizzo nelle tematiche fa riferimento Manzoni in *Parole per musica*, L'Epos, Palermo, 2007, p. 86.

e che la riflessione sulla relazione tra musica e parola, e tra musica e significazione, è pervasiva.⁴ Basti pensare a *Parole da Beckett* (1970-1971) per due cori, 3 gruppi strumentali e nastro magnetico, brano sinfonico-corale che scaturisce dal progetto di un'opera, per la quale Manzoni aveva iniziato a collaborare con Virginio Puecher, poi rimasta in forma concertistica; la dissoluzione del discorso e la decostruzione del testo in pura materia sonora, che a tratti pervadono anche *Per Massimiliano Robespierre*, raggiungono in quest'opera uno dei massimi apici.

Le tematiche e la dimensione politica delle opere

Pur se preparata per un concorso ed eseguita solo di recente, *La Legge* presenta *in nuce* alcune delle principali caratteristiche che connotano il teatro musicale di Manzoni. In primo luogo risalta come il compositore fosse interessato fin dai suoi esordi a confrontarsi con il progetto di un'opera per il teatro musicale; una circostanza che, come lo stesso Manzoni sottolineerà nell'introdurre *La Sentenza*, comporta in sé, rispetto al lavoro rigoroso sul materiale musicale, l'accettazione di «compromessi» e «commistioni contenutistiche e scenico-psicologiche», e che quindi evidenzia, nel percorso del compositore, la «tendenza alla differenziazione dall'ideologia predominante ai corsi estivi di Darmstadt».⁵ È una caratteristica che accomuna il percorso di Manzoni a quello del suo amico Nono ma anche a quello di altri

4 Cfr. David Osmond-Smith, *Qualcosa di ricco e insolito: dalle parole alla musica nell'opera di Giacomo Manzoni*, in *Omaggio a Giacomo Manzoni*, Ricordi, Milano, 1992, pp. 21-25; Maurizio Romito, *Le composizioni sinfonico-corali di Giacomo Manzoni*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1983; Joachim Noller, *Engagement und Form. Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen*, Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York-Paris, 1987; così come i recenti saggi nell'ultimo volume monografico appena uscito sul compositore (*Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, a cura di Daniele Lombardi, Mudima, Milano, 2016, il riferimento è in particolare agli articoli di Salvatore Notoli, *Parole per musica*, pp. 29-60; Pietro Milli, *Dal testo alla musica: percorsi compositivi*, pp. 61-81 e Laurent Feneyrou *Musica, palcoscenico, virtù. Per Massimiliano Robespierre*, pp. 137-157), per citare solo alcuni tra i molti possibili esempi.

5 Manzoni, *Parole per musica*, cit., p. 33.

compositori, tra cui Berio; in linea generale si può affermare che i compositori afferenti all'avanguardia musicale inizino a occuparsi di teatro musicale a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e dunque *La Legge* costituisce un pur acerbo antecedente.⁶ Tale circostanza assume un significato ancora superiore, se poniamo in relazione quest'opera con il più ampio ambito del teatro d'avanguardia italiano, chiamato "Nuovo Teatro", il cui inizio è per convenzione stabilito al 1959, in corrispondenza con i debutti di Carmelo Bene e Carlo Quartucci.⁷ È interessante dunque notare come l'attenzione di Manzoni fosse rivolta al teatro musicale sperimentale fin dai primordi.

In secondo luogo, *La Legge* si distingue dal panorama del teatro musicale coevo per la tematica: si può appieno ascrivere l'opera alla sfera del teatro politico. Mettendo a confronto le 18 opere che ebbero la prima rappresentazione assoluta in Italia nel 1955, data di composizione de *La Legge*, tra cui *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, *Il giudizio universale* di Vieri Tosatti e la *Madame Bovary* di Guido Pannain, l'originalità della tematica scelta da Manzoni risalta in maniera netta.⁸ Tuttavia, come sostiene Beatrice Donin Janz, le tematiche sociali e di critica del sistema economico hanno iniziato a ricomparire lentamente nel teatro musicale italiano fin da subito nel dopoguerra, dopo che erano state messe in disparte dal Verismo e soprattutto sotto il regime fascista.⁹ *La Legge* presenta alcuni caratteri di originalità e modernità: in primo luogo, perché affronta tematiche sociali e politiche del presente, del dopoguerra, ossia la condizione

6 Cfr. Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie: Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, Paris, pp. 38-42.

7 Si vedano, ad esempio, gli scritti storici di Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1977; Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987; o agli atti del convegno modenese del 1986, *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, a cura di Antonio Attisani, Mucchi, Modena, 1987; per arrivare agli studi recentissimi di Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015 e di Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Pisa, 2010.

8 Cfr. Beatrice Donin-Janž, *Zwischen Tradition und Neuerung: Das Italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1994, pp. 186-188.

9 *Ibid.*, pp. 71-82.

dei contadini nel Meridione, la riforma agraria e la relazione tra lo stato repubblicano e le masse di contadini umili. L'opera fa dunque riferimento esplicito al rapporto tra classi sociali e al modo in cui tale rapporto agisce sugli individui, più che trattare il rapporto astratto tra individuo e società, come avveniva ne *Il Prigioniero* di Dallapiccola. *La Legge* chiama direttamente in causa eventi storici accaduti appena cinque anni prima, ossia la strage di Melissa, avvenuta in Calabria nel 1949 per ordine del Ministro dell'Interno Mario Scelba; le forze di polizia sedarono nel sangue la rivolta dei contadini che chiedevano il rispetto dei provvedimenti emanati dal governo, in particolare la divisione delle terre lasciate incolte dai latifondisti. Sebbene la strage non sia raffigurata in maniera diretta, il coro impersona l'evento storico, rappresenta la Storia: esprime in un primo momento la speranza collettiva dei contadini nella legge che precede l'intervento armato dello Stato, poi la loro delusione per il modo in cui questo intervento si realizza.

Per questi motivi si può parlare apertamente di un'opera di teatro politico e non solo genericamente di un'opera che affronta temi sociali. Se, quindi, già nel secondo dopoguerra i temi sociali iniziavano a tornare al centro dell'attenzione di alcuni compositori, con *La Legge* è possibile parlare di un passo successivo: di un'opera che, sebbene all'epoca fosse rimasta ineseguita (a causa del linguaggio innovativo e della tematica trattata), si occupa di eventi reali e coevi, e di rapporti tra le forze interne alla società, e di conseguenza anche tra le classi sociali, sebbene ne sia rappresentata una sola, piuttosto che, in maniera generica, dell'individuo e del suo rapporto con la società.¹⁰ In questo senso si rifà più a esperienze di teatro musicale internazionale del primo novecento (basti pensare alle opere di Brecht e Weill), che alla produzione coeva, soprattutto quella italiana.

L'opera è riconducibile al teatro politico non soltanto perché tratta temi sociali ma anche perché è concepita come mezzo dell'azione politica. La prassi musicale di Manzoni è fin dagli esordi anche parte di un agire politico: non ovviamente in qualità di mezzo di propaganda,

10 Cfr. Fabrizio Dorsi, *Giacomo Manzoni*, Targa Italiana Editore, Milano, 1989, p. 29.

bensì perché la dimensione politica costituisce la giustificazione, ma soprattutto il principio, il substrato etico-morale del suo fare artistico. Le sue scelte sul piano delle tematiche e del linguaggio si nutrono in questo modo di un fondamento etico. Manzoni interpreta il suo ruolo, tanto di compositore quanto di critico musicale, quale parte di un'azione politica e si pone in relazione continua con il mondo circostante: un operare pubblico sempre guidato da un'idea etica.

Considerando retrospettivamente la stagione del teatro politico del secondo dopoguerra, Claudio Vicentini afferma che «all'inizio degli anni sessanta la questione del teatro politico si è posta, inaspettatamente, al centro del dibattito teatrale. Ha dominato la discussione per tutto il decennio. E quindi si è dissolta senza lasciare tracce evidenti».¹¹ Oltre a definirne un ambito cronologico, ne sottolinea anche l'importanza, in quanto proprio grazie a tale prassi «gli anni sessanta [...] sono l'epoca in cui il teatro riesce a recuperare, dopo una lunga crisi, un'importanza essenziale all'interno della vita culturale e del costume diventando uno dei temi obbligati della discussione estetica e della pratica artistica».¹² Il teatro musicale di Manzoni si situa sicuramente in tale ambito, ma presenta anche alcune specificità. In primo luogo, le fonti da cui scaturisce sono la seconda scuola di Vienna, dal punto di vista musicale, e il teatro politico primo novecentesco, sul piano teatrale. Nel prossimo paragrafo indagheremo i legami che le prime opere di Manzoni stabiliscono con la teoria e la prassi teatrale di Brecht, Sartre e Piscator dal punto di vista delle strutture drammatiche. Ora è importante sottolineare che questo legame si inquadra all'interno di un movimento più vasto e diffuso di interesse e ripensamento di tali prassi: un interesse di cui è impregnata la cultura milanese della seconda metà degli anni Cinquanta, nella quale si è formato Manzoni (dopo aver ricevuto la prima educazione musicale in Sicilia). Non è un caso che Manzoni avesse lavorato, cooptato da Bruno Maderna, come pianista accompagnatore nell'ensemble che eseguì l'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weill nell'allestimento di Giorgio

11 Claudio Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze, 1981, p. 1.

12 *Ibid.*

Strehler al Piccolo Teatro di Milano, sia nel 1956, sia nella ripresa del 1958; nella medesima occasione, peraltro, si era anche occupato di tradurre in italiano i testi dei *songs* insieme con Virginio Puecher. Inoltre, nel 1958 aveva collaborato sempre al Piccolo a *L'anima buona di Sezuan* di Brecht-Dessau. Durante queste esperienze ebbe modo di conoscere Puecher, con il quale collaborò strettamente per le tre successive opere.

Il secondo aspetto che intendo sottolineare, strettamente dipendente dal primo, è che il teatro musicale di Manzoni non compirà il passaggio da un «teatro dai contenuti politici» a un «uso politico del teatro», su cui si è di recente soffermato Marco De Marinis.¹³ L'impegno civile del teatro manzoniano si può ravvisare sia sul piano dei contenuti direttamente espressi, sia su quello del rinnovamento del linguaggio, ossia delle forme, e in tal senso, sebbene in maniera indiretta, anche del rapporto che l'opera instaura con lo spettatore. Ciononostante, Manzoni non interviene nel rinnovamento dei modi di produzione, né dal punto di vista della prassi produttiva, né di quella performativa, né di quella istituzionale. Il fruitore continua a recarsi in un teatro d'opera, istituzione borghese *par excellence*, per assistere a uno spettacolo eseguito da attori, musicisti e dispositivi mediali che operano in uno spazio di rappresentazione altro, con i quali egli non può interagire. Nel teatro manzoniano, la dimensione politica costituisce il substrato etico che si oggettiva nelle tematiche scelte e nel linguaggio adottato, e solo in questo senso diviene azione politica. Al limite si può sostenere che i contenuti e le forme del teatro musicale manzoniano siano stati usati in funzione politica grazie al conservatorismo intrinseco al luogo istituzionale cui erano rivolti: l'interrogazione del consiglio comunale di Milano del 5 aprile 1965 e le proteste del sindaco Bucalossi in seguito alla prima di *Atomtod*, testimoniano quanto in quel periodo storico alcuni luoghi istituzionali fossero ancora sentiti quali custodi, templi, da Manzoni

13 Marco De Marinis, *Dal teatro politico alla politica teatrale*, in *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, a cura di Stefano Casi e Elena Di Gioia, Teatri di Vita, Bologna, 2012, pp. 15-28.

violati, della coscienza borghese.¹⁴ Questa modalità di assunzione di una funzione politica da parte dello spettacolo non sposta, in ogni caso, la classificazione del teatro musicale manzoniano dall'altro lato della dicotomia concettuale proposta da De Marinis.

Sebbene non si sia mai interessato all'interattività spett-autoriale,¹⁵ messa per esempio in gioco nel *Votre Faust* di Henri Pousseur e Michel Butor, ha progettato forme di relazione con lo spettatore raffinate, complesse e innovative, grazie anche a un uso accorto e aggiornato delle nuove tecnologie. Per esempio, nella prima rappresentazione di *Atomtod* alla Piccola Scala, il brano per nastro magnetico posto a ouverture, introduzione, dell'opera, era diffuso, mentre il pubblico entrava, anche nel *foyer* e nei corridoi dei palchi. Questa modalità di diffusione non è indicata nella partitura e dunque a rigore non fa parte del testo di *Atomtod*. Parlando del processo creativo e della prima rappresentazione dell'opera, Puecher ha però testimoniato quanto segue:

Sapevamo tutti che Manzoni aveva preparato un nastro magnetico che avrebbe introdotto lo spettacolo e il tema industriale della costruzione della sfera. Ricordo anche che fra le prime cose che avevo suggerito a Manzoni io avevo fatto l'ipotesi di una riproduzione del nastro anche nei foyer e nei corridoi del teatro, in modo che il pubblico fosse introdotto nello spettacolo senza quasi soluzione di continuità tra la sua attesa fuori della sala e la sua condizione di spettatore.¹⁶

Lo stesso compositore mi ha confermato che nell'esecuzione della Piccola Scala, e nella versione "ideale" dell'opera, come introduzione-ouverture di *Atomtod* è stato diffuso il nastro della versione lunga 4'30" di *Studio 3*, brano elettroacustico che aveva realizzato presso gli

14 A tal riguardo, cfr. Siel Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Feltrinelli, Milano, 2015; Vieri Poggiali, *Antonio Ghiringhelli, una vita per La Scala*, Quattroventi, Sarsina-Urbino, 2004.

15 Sulla nozione di spett-autore, cfr. *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, a cura di Silvana Vassallo e Andreina Di Brino, Edizioni ETS, Pisa, 2003.

16 Virginio Puecher, *La messinscena di 'Atomtod'*, in Denis Bablet, *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 195-210: 205.

studi di Fonologia, con la sala buia, mentre il pubblico entrava, financo quand'era ancora alla cassa.¹⁷ Si può quindi affermare che questo aspetto debba essere considerato come parte integrante del testo e non solo come un aspetto di una particolare rappresentazione. In questo modo, gli spettatori erano introdotti gradualmente nell'atmosfera dell'opera, ricevendo la sensazione che l'esperienza cui stavano per assistere non fosse confinata al solo spazio di rappresentazione, ma permeasse l'intero spazio teatrale, interno-esterno. In tal modo essi abitavano, divenivano parte dello spazio rappresentato. In questo modo l'inizio dell'opera non era preceduto dall'usuale momento di buio e silenzio, che indica al fruitore la necessità di passare dal vivere all'interpretare ciò che gli succede intorno: la rappresentazione acustica del mondo dei sottomessi, diffusa dagli altoparlanti, si intrometteva di prepotenza nella realtà degli spettatori.

Si può ipotizzare che questo fosse l'obiettivo del compositore osservando l'imponente Scena II del Tempo II di *Atomtod*. Qui, lo spazio scenico è suddiviso in due mondi: ciò che avviene dentro le sfere tecnologiche progettate da Svoboda, che rappresentano i rifugi antiatomici in cui sono riuniti pochi privilegiati, e ciò che avviene fuori da esse, i movimenti sconnessi dei sottomessi esposti alla guerra atomica. Le sfere lasciavano trasparire ciò che vi avveniva o fungevano da schermi riflettenti su cui a tratti venivano proiettati dei filmati. In questa scena i due mondi si susseguono di continuo e solo in poche parti vengono sovrapposti. Ai due spazi scenici corrispondono due "spazi sonori"; semplificando si potrebbe dire musiche di tradizione nel primo caso e masse sonore nel secondo. Al mondo dei sottomessi erano collegati anche due nastri magnetici di contenuto bruitistico; a intermittenza si udiva anche la voce di uno speaker che impartiva ordini alla folla rimasta fuori dal rifugio. Ora, non si vuole certo qui proporre l'analisi di una scena tanto imponente, articolata e complessa, ma, solamente, mettere in luce che i nastri e la voce dello speaker erano diffusi anche da altoparlanti collocati nella sala. La partitura indica che la voce debba provenire «da luoghi sempre diversi (anche

17 Intervista con l'autore del 14 novembre 2014.

platea, ridotti, sottopalco, soffitta, ecc.) in modo da coinvolgere direttamente gli spettatori». Il compositore, quindi, dichiara una strategia mediale di tipo immersivo.¹⁸ Lo spettatore è inglobato, appartiene al mondo esterno, quello dei sottomessi, e osserva da lontano il mondo dei privilegiati, che festeggiano incuranti su musiche commerciali.

Ciò che abbiamo descritto rivela un lavoro sulla diversa percezione della “presenza” dei due mondi, e quindi dei due livelli narrativi, da parte del fruitore – presenza non di un semplice corpo, ma di un ambiente in cui si muove il corpo.¹⁹ Tale lavoro si rivolge contemporaneamente a tutte le dimensioni medialità di cui è composto lo spettacolo. Per esempio lo schermo che nella Scena II del Tempo I proietta l'immagine dello speaker, che intende rassicurare i personaggi del mondo dei proletari, all'inizio ha dimensioni piccole, sembra un normale schermo televisivo che presenta un'immagine dalla qualità visibilmente disturbata e distorta; mano a mano che lo schermo diviene più grande, l'immagine si fa sempre più pura, nitida e meno distorta. Si tratta di un processo non legato solo alla dimensione della performance, ma divenuto parte del testo dell'opera, tanto da essere prescritto nella partitura. Al principio della scena, infatti, si legge l'indicazione «Nel buio»; dopo poco più di un minuto, invece, si legge: «La scena vuota incomincia poco a poco a illuminarsi mentre sul fondo appare un punto di luce che andrà ingrandendosi fino ad assumere, alla fine della Scena, le dimensioni di un enorme schermo televisivo incombente sul boccascena». Persino l'evoluzione della qualità dell'immagine è prescritta in partitura, mediante l'indicazione: «Sullo schermo appare non a fuoco, fluttuante il volto dello speaker che acquisterà gradatamente nettezza e rilievo». Questo processo, che coinvolge l'illuminazione, la dimensione dello schermo e la qualità dell'immagine, segna il passaggio della percezione della presenza dello *speaker* da parte dei fruitori da un'immagine televisiva, mediata,

18 Cfr. Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge (MA), 2003.

19 Sulla complessa nozione di presenza e sulle sue sfaccettature si veda *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, numero monografico della rivista «Culture Teatrali», XXI, 2011.

presente in uno spazio altro e distante, a un'immagine che domina la scena e la sala intera, non percepita più quale frutto di una mediazione tecnologica. Non si tratta quindi di una semplice strategia immersiva, volta a ingannare il pubblico, bensì di un complesso lavoro sulla presenza, strettamente legato alla drammaturgia.²⁰

Manzoni realizza il lavoro più raffinato e complesso sulla percezione della presenza in *Per Massimiliano Robespierre*. È un'opera su un personaggio storico, ma in assenza di esso, ossia senza l'oggettivazione, la rappresentazione di una sua presenza corporale. Il brano iniziale dell'opera, il *Percorso A* (batt. 1-131), ad esempio, è quasi interamente composto di stralci di discorsi di Robespierre (ad eccezione di una cupa strofa di una canzone popolare riportata da Anton Büchner, imperniata intorno all'ineluttabilità della morte, affidata al canto di una bambina). Questi discorsi sono enunciati da diversi soggetti: un coro parlato di 15 elementi amplificato fuori scena, in sala (Cp); due voci recitanti femminili danno teoricamente voce a Robespierre, anch'esse amplificate fuori scena (R/A); il "quartetto Robespierre", ossia un quartetto di cantanti che personifica Robespierre, presente sulla scena (QR); il coro normale, che canta sia in tutti, sia in due sottoinsiemi divisi, in scena (C); infine, due voci recitanti maschili che danno voce a Robespierre, amplificate fuori scena (R/B). Nella TABELLA 5.2 si può osservare il dipanarsi di questi elementi nel corso del brano.

Schema delle voci: Percorso A										
Batt.	1-5	6-(10)	(11)-15	16-30	31-40	41 (pausa)	42-47	48-49	50-61	62-(76) (77)-81
Voci	Intro strum.	Cp	Cp+Ra	QR	Solo strum.	C+Ra	C+Rb	C(+QR)	QR+bambina (altern.: QR-B-QR-B-QR)	C+Ra C
Temî		Contro Luigi		Morte: riflessione e presagio			Vendetta	Vendetta e azione	Riflessione su necessità azione, presagio morte e immortalità della gloria	Affermazione dell'eternità della gloria

TABELLA 5.2 – Studio delle sezioni del *Percorso A* dell'opera *Per Massimiliano Robespierre*

20 Cfr. Jean Baudrillard, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Le Monnier, Firenze, 2005.

Nella riga superiore si trova l'indicazione delle battute, nella seconda riga l'indicazione dell'organico vocale adoperato nella relativa sezione, e nella riga inferiore una classificazione generica della tematica del testo. La numerazione delle battute non corrisponde a quella della partitura edita. In questa, infatti, sono presenti alcune discontinuità: nel *Percorso A* mancano le battute 44-74 e 79-97, probabilmente per un taglio operato da Manzoni in seguito alla prima rappresentazione bolognese. Per una maggiore chiarezza nell'esposizione si è qui scelto di tenere la versione d'ultima mano del compositore, quella edita, come normativa, e di procedere su questa con una ri-numerazione lineare delle battute, che, quindi, per il *Percorso A*, corrispondono a 1-81 (in luogo di 1-131).

Il brano è suddivisibile in due macro-sezioni, ciascuna delle quali dura 40 battute. In mezzo è collocato l'unico momento di silenzio strumentale, sul quale si staglia un bicordo tenuto in *piano* da una metà dei contralti e dei bassi, accompagnato dalle parole delle 2 voci recitanti. Nella prima macro-sezione domina il coro parlato, nella seconda quello cantato. Il "Quartetto Robespierre" interviene nella terza, penultima, sottosezione di ognuna delle due macro-sezioni. A ogni (micro-)sezione del brano, ciascuna delle quali è distinta in maniera netta da quella che precede e da quella che segue, corrisponde una specifica configurazione degli elementi vocali. Ognuno di questi elementi sviluppa una tipologia di vocalità propria. Una simile differenziazione degli elementi è resa possibile da diversi fattori: in primo luogo dalla loro presenza scenica, intrinsecamente diversa, poi dalla mediazione elettronica e dalle modalità di spazializzazione infine, dalle numerose e variegate tecniche vocali e corali.²¹

21 *Per Massimiliano Robespierre* segue un decennio di sperimentazioni sulle modalità di articolazione della massa strumentale e corale intraprese da Manzoni a partire da *Atomtod*. Il compositore aveva sviluppato numerose tecniche attraverso un lavoro continuo sullo spezzamento della linea vocale, la gestione delle masse, il canto eterofonico, etc, che adopera qui in chiave teatrale. Sulle tecniche vocali in *Per Massimiliano Robespierre* sono incentrati i primi studi articolati sul compositore, Romito, *Le composizioni sinfonico-corali di Giacomo Manzoni*, cit., e Noller, *Engagement und Form*, cit.

La presenza di Robespierre si manifesta mediante un quartetto vocale e due coppie di voci recitanti fuori scena amplificate. La massa corale in scena rappresenta la voce multiforme e indistinta, pur se internamente differenziata, del popolo. Il testo dell'opera è composto da stralci di testi di e su Robespierre rimontati secondo un principio narrativo chiaro, ma non lineare. Manzoni ha evitato di rappresentare eventi e circostanze dal sicuro effetto scenico, quali, ad esempio, la sua decapitazione, per evitare effetti di immedesimazione nel protagonista. Le diverse prospettive e interpretazioni sugli avvenimenti, così come sulle idee e sulle azioni di Robespierre, affidate a soggetti dalla diversa presenza scenica, non intende suscitare identificazione, né stimolare una reazione empatica, e neppure proporre allo spettatore una chiave interpretativa univoca sul rivoluzionario inteso quale figura storica; al contrario, apre collegamenti tra diversi aspetti e conseguenze dell'agire e della società.

Il lavoro sulla percezione della presenza in *Per Massimiliano Robespierre* non può essere dunque collegato alla presenza di un corpo né a quella di un ambiente; è invece un lavoro sui gradi di profondità e sui molteplici punti di osservazione prospettica delle idee. Ossia, l'intento del compositore nel dissezionare le fonti e le testimonianze robespierriane e nel ricomporle in un modo sì articolato ed elaborato è quello di conferire una tridimensionalità, anche percettiva, alle idee e alla complessità dell'azione umana. I mezzi scenici servono al compositore proprio per raggiungere questo obiettivo. La rinuncia all'individuazione di un personaggio-Robespierre si può spiegare proprio in funzione di queste caratteristiche. Dalle foto di scena conservate presso l'Archivio del Teatro Comunale di Bologna si può evincere che quando Robespierre è portato in trionfo per essere temporaneamente osannato dalla folla, unico momento dell'opera in cui il personaggio è rappresentato in maniera esplicita, egli compare solo in guisa di un grande fantoccio trainato dalle donne sottomesse: la venerazione di un'assenza, di una figura disumanizzata, interpretata attraverso occhi che ne rifrangono l'immagine, la presenza, in un prisma caleidoscopico. È una presenza ricostruita attraverso il suono e le sue complicate presenze.

Con gli esempi tratti da *Atomtod* e *Per Massimiliano Robespierre* si è voluto dimostrare come Manzoni, sebbene ricorra ai luoghi istituzionali e ai modi di produzione tradizionali, sebbene rimanga ancorato a un teatro dai contenuti politici (nei termini della dicotomia di De Marinis introdotta in precedenza), e più in generale non affronti certo una svolta verso il performativo (nel senso inteso dalla Fischer-Lichte²²), costruisce, per lo meno nelle sue due opere maggiori, un dispositivo relazionale complesso. La scena diviene il centro nevralgico dell'opera, acquisisce una tridimensionalità anche grazie al ricorso alle nuove tecnologie; ciò nonostante non si verifica nel teatro manzoniano, uno scivolamento del centro di interesse dal testo alla *performance*. L'idea di un'autopoiesi dell'esecuzione artistica è quanto di più lontano si possa immaginare dalla poetica manzoniana. Piuttosto, per interpretare la complessità relazionale e scenica mostrata in precedenza, si potrebbe ricorrere alla nozione di «scrittura scenica» teorizzata da Lorenzo Mango.²³ Una nozione che, non a caso, ha tra i suoi massimi antecedenti il teatro brechtiano, a cui Manzoni, come si è visto, attinge a diversi livelli.

Manzoni non rivolge la propria attenzione verso la corporeità dell'atto performativo: il corpo, al contrario, è dissolto all'interno del processo multimediale. Lo si è visto, ad esempio, in *Atomtod*, in particolar modo nel lavoro di de/ri-composizione della presenza dello *speaker*. Nella medesima opera lo si può anche osservare all'inizio della Scena II del Tempo I. Qui, infatti, l'opera raggiunge l'apice lirico, pur se con sfumature e ombre cupe, con il canto a solo, non accompagnato, della *Donna II*, personaggio appartenente al mondo proletario; un canto fuori scena, che si staglia nel buio della sala. In questo momento lirico, la compartecipazione del fruitore non è rivolta al corpo della cantante, ma al canto quale entità astratta. Il corpo del *performer* qui è espresso dalla purezza della voce. Questo

22 Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014.

23 Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.

processo di decostruzione e ricomposizione della corporeità raggiunge in *Per Massimiliano Robespierre* il suo momento apicale. In linea generale, dunque, il corpo del *performer* nel teatro di Manzoni non è un fenomeno estetico per sé, bensì un elemento ri-composto attraverso tutte le componenti, tutte le dimensioni mediali di cui è costituito lo spettacolo.

Possiamo ora ritornare alla dimensione pubblica, politica, del teatro manzoniano, rileggendo tale questione attraverso il rapporto che l'articolata costruzione relazionale messa in moto dal teatro manzoniano instaura con il messaggio che intende veicolare. È infatti fondamentale osservare come, pur ricorrendo a mezzi multimediali complessi e a strategie di tipo immersivo, Manzoni non miri a operare la sostituzione, né l'aumentazione della realtà attraverso il virtuale.²⁴ Non usa cioè la tecnologia per dare enfasi al discorso che intende sviluppare. La prassi teatrale manzoniana non si reifica in un'azione assertiva del messaggio politico. Il rinnovamento delle forme da lui operato tende a sollevare questioni e non è finalizzato a fornire risposte. Manzoni non indica una strada, ma solleva il problema, apre il dubbio.

Punto di partenza del suo percorso è nuovamente il teatro epico, con la rinuncia alla «catarsi aristotelica, la scarica degli affetti tramite la partecipazione al commovente destino dell'eroe».²⁵ In nessuna delle sue opere ci si immedesima con un personaggio, con un eroe. Inoltre, i perdenti, nel teatro manzoniano, non hanno alla fine la visione di una strada limpida da percorrere per conseguire un riscatto. Come mette in evidenza Angela Ida De Benedictis nel suo studio sulla *Sentenza*, qui «la sentenza finale può essere letta non come una sospensione del giudizio a favore dell'autocoscienza del singolo, quanto come una altrettanto saggia adesione all'evidenza del dubbio».²⁶ Ed è proprio il dubbio ciò che rimane aperto per lo

24 Baudrillard, *Violenza del virtuale e realtà integrale*, cit.

25 Walter Benjamin, *Cos'è il teatro epico* [1939], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000: pp. 125-135: 130.

26 Angela Ida De Benedictis, *La sentenza impossibile: un primo «banco di prova» tra*

spettatore. La figura di Robespierre in *Per Massimiliano Robespierre* è letta attraverso i suoi detrattori e i suoi esaltatori, ed è vista nei suoi aspetti migliori e nelle ricadute peggiori. Il compositore solleva la questione nella sua complessità, non fornendo una risposta semplificatrice. La rivoluzione è vista nella sua urgenza, nei suoi aspetti liberatori, ma anche in quelli tragici. Questi non sono solo modi di leggere la realtà, ma parti di essa. Non c'è una compassione con Robespierre, ma uno sguardo sulla poliedricità del reale, unita all'affermare l'urgenza di un'etica nell'azione umana. In *Per Massimiliano Robespierre* la complessità della costruzione formale da una parte e di quella mediale dall'altra, aiutano a porre in risalto la molteplicità dell'individuo e la contraddittorietà dell'azione, l'ineluttabilità dell'unione del grande e del piccolo, del bene e del male. Il dubbio, la riflessione e l'irriducibilità della complessità sono elementi fondanti del teatro manzoniano.

La struttura drammaturgica e la costruzione del testo

Una breve disamina dei principi drammaturgici alla base del teatro musicale di Manzoni ci consentirà di mettere in risalto la tradizione da cui proviene e i tratti di continuità della sua concezione teatrale. Iniziamo a osservare l'assetto formale della sua prima opera, *La Legge* (TABELLA 5.3)

Macrosezioni	Voci												
Sezioni (medio)	D					V		U (+ reazioni V e D - in sequenza)			Dialogo		
Microsezioni	Intro strum	D	D	D	D	V	V	U	D	V	U	V	U+D+V sovrapposti
Espressione		autocommi-serazione	proposito di ribellione	riflessione	domanda	descri-zione	lamento	speranza	incredulità con speranza	timore	speranza	disillusione	sovrapposizione
Battute	1	9	19	35	43	57	68	82	92	95	100	113	116
Tempo (le righe corrispondono a livelli strutturali)	0'00	0'25	0'56	1'47	2'16	2'56	3'47	4'50	5'18	5'41	6'04	6'57	7'05
	0'00					2'56		4'50			6'04		
	0'00												

Macrosezioni	Coro							Voci				
Sezioni (medio)	Strumentale		Coro e organo					Orch.	Successione U-D-V		Coda strum.	Fine
Microsezioni			Coro	Organo	Coro	Organo	Coro	Organo	Intro strum.			
Espressione			Storia: premessa (attesa)		Storia: descrizione (speranza - attesa culmine - delusione)		attesa lontana (sogno)			Delusione - disillusione		
Battute	131	148	148	172		203	219	239	258	274		
Tempo (le righe corrispondono a livelli strutturali)	7'52	9'11	9'42	10'08		11'19	12'07	13'11	13'54			
	7'52	9'11							13'54	14'45	17'29	
	7'52								13'54			19'40

TABELLA 5.3 – Assetto formale della *Legge*.

Nella riga superiore sono riportati tre livelli di articolazione formale e drammaturgica. La lettera D indica il personaggio “Giovane Donna”, U “Uomo” e V “Vecchia”. Sotto è riportata una schematizzazione dell'espressione manifestata nella sezione, poi i numeri di battuta, e nella riga inferiore i tempi delle sezioni nella registrazione dell'esecuzione del 2007, anche questi divisi nei tre livelli strutturali.

L'opera è suddivisa in tre grandi blocchi: nel primo e nel terzo blocco, il canto di tre personaggi (Giovane Donna, Vecchia e Uomo) è accompagnato dall'orchestra. Invece il secondo blocco è bipartito: un intermezzo strumentale precede un episodio in cui il coro, che canta fuori scena, si alterna all'organo; né il coro, né l'organo sono accompagnati da altri strumenti o da voci soliste. Si tratta quindi di tre sezioni ben distinte, tre quadri autonomi. Nel primo sono presentati i tre personaggi e i temi a loro connessi: la giovane donna esprime il dubbio e la speranza, l'anelito a una vita migliore, la vecchia la disillusione e il giovane la fiducia nella legge unita alla momentanea illusione della possibilità di un futuro migliore. Nel secondo quadro il coro descrive il percorso di speranza-attesa-disillusione, prima e in seguito agli eventi cui è dedicata l'opera. Nell'ultima macro-sezione si trovano le reazioni dei tre personaggi alla privazione del cambiamento.

Nella *Legge* si possono riscontrare *in nuce* le caratteristiche drammaturgiche che segnano l'intero percorso del teatro musicale manzoniano. In primo luogo, i tre personaggi principali dell'opera, così come il coro, non compiono alcuna azione. Non v'è in tutta l'opera alcun cenno di agentività da parte di nessuno. Non c'è azione, e quand'anche ci fosse, non sarebbe intenzionale: i personaggi ascoltano, aspettano, esprimono emozioni e pensieri, nei confronti di eventi a cui non prendono parte, e a cui si dà per scontato non possano prendere parte. Essi, dunque, non sono agenti, ma personaggi che reagiscono a eventi esterni, senza esser mai in grado di provocare un qualsivoglia cambiamento nella loro condizione. Inoltre, a ben vedere, non esprimono neppure alcuna volontà, intenzione, di azione. Per questo motivo, sebbene l'opera sia tematicamente incentrata sullo scontro di classe dei contadini meridionali, non ricorre in alcun modo alla categoria drammaturgica del conflitto.²⁷

27 Per quanto riguarda i concetti di arco drammatico, agente, azione e conflitto qui adoperati, così come in generale per i principi basilari delle teorie del dramma, si può far riferimento alla disamina che di essi compie Antonio Pizzo, *Neodrammatico digitale*, Accademia University Press, Torino, 2013.

Conflitto e azione (intesa secondo Aristotele quale azione intenzionale) sono assenti anche dalle altre opere manzoniane. In *Atomtod* il mondo dei proletari e quello della classe dirigente non si incontrano né scontrano. I sottomessi non compiono alcuna azione per liberarsi, e non c'è possibilità di riscatto. L'arco drammatico, pur presente, è mosso, agito, da eventi esterni (la guerra e lo scoppio della bomba atomica), non dai personaggi presenti sulla scena. La guerra costituisce un principio ordinatore: organizza un arco drammatico lineare, che raggiunge il culmine con lo scoppio della bomba. Rimane però un elemento non rappresentato, se non attraverso l'intensificazione strutturale delle parti che compongono l'opera, ossia attraverso lo stratificarsi in maniera viepiù densa di materiali musicali eterogenei, di dispositivi di diffusione sonora, di stimoli visivi, di personaggi in scena, etc. In nessuno di questi è rappresentato il combattimento, però l'organizzazione strutturale di ognuna delle dimensioni di cui l'opera è costituita partecipa del medesimo arco. Quest'ultimo quindi è da intendersi quale principio che regola l'architettura del dramma in tutte le sue parti.

Ancor meno si può parlare di azione e conflitto, intesi nel senso della teoria classica, in *Per Massimiliano Robespierre*, il cui libretto è composto da una collezione di testi, di idee, di e su Robespierre. Gli stralci testuali sono organizzati secondo il principio dell'alternanza di *Percorsi*, ossia momenti di riflessione, e *Scene*, cui corrispondono eventi storici o momenti pubblici.²⁸ Queste ultime non rappresentano però lo svolgimento, il dipanarsi di una storia, neppure al loro interno. Manzoni si muove nell'ambito di un teatro antidrammatico, dal momento che non è l'azione dell'uomo, la sua volontà, a determinare il capovolgimento dalla buona alla cattiva sorte; l'azione, quando presente, non è determinata da una qualche intenzione e i personaggi sono sostanzialmente privi di conflitto reciproco. Per questo motivo, sebbene *La Legge* non sia

28 I testi di *Per Massimiliano Robespierre* sono stati di recente ben studiati da Feneyrou, *Musica, palcoscenico, virtù. Per Massimiliano Robespierre*, cit.

classificabile all'interno della categoria lehmannaiana del post-drammatico, è sicuramente un'opera non-drammatica.²⁹

I modelli drammaturgici di riferimento di *La Legge*, le fonti primarie del pensiero teatrale di Manzoni ai suoi esordi, sono il teatro epico di Brecht, il teatro di situazioni di Sartre e il teatro politico di Piscator. Modelli che certamente condivide con altri compositori della sua epoca, e in particolar modo con Nono. Pur essendo evidente la vicinanza a Nono, soprattutto in *Per Massimiliano Robespierre*, si riscontrano alcuni importanti aspetti che contraddistinguono l'opera di Manzoni nell'ambito del teatro musicale del secondo dopoguerra. Se infatti anche Manzoni mette la parola al centro dell'attenzione, dall'altra parte non rinuncerà mai alla scena, alla rappresentazione, e, anche grazie al ricorso alla multimedialità, non ripiega su una drammaturgia implicita.³⁰ Anche per questi motivi il teatro manzoniano non sfocia nella corporalizzazione della parola, non lavora direttamente sui corpi, bensì sulla scena e sui suoi spazi.³¹ Tra le altre caratteristiche, in comune con Brecht e Sartre ma anche Nono, *La Legge* condivide l'assenza di identificazione dello spettatore con un personaggio. Qui gli eventi non sono rappresentati sulla scena, ma narrati da lontano, senza enfasi: un modo per tenere lo spettatore emotivamente distante dalla vicenda. Sempre di matrice brechtiana sembra essere l'organizzazione del decorso drammaturgico e musicale in quadri distinti: basti pensare al racconto del coro, con gli interventi dell'organo a intermittenza, in alternanza. O anche alle due poesie di Henry Miller, incluse da

29 Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

30 Cfr. Veniero Rizzardi, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze, 1999, pp. 35-51.

31 Forse proprio a questa caratteristica fa riferimento Massimo Mila, quando, recensendo *Atomtod*, ne mette in luce la natura teatrale, e parla di «una scorrevolezza, una fluidità, un'efficienza del fatto teatrale», che, a suo avviso, contraddistingue l'opera in confronto al panorama del teatro musicale coevo (Massimo Mila, *Mette in castigo i potenti*, in *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Rizzoli, Milano, 1989, p. 216).

Emilio Jona nel libretto di *Atomtod*, che interrompono il decorso lineare del tempo.

Numerose sono anche le particolarità che *La Legge* condivide con il teatro di Sartre: dalla mancanza di soluzione finale, che caratterizza, come abbiamo visto, tutte le opere qui in discussione, all'immobilità dei personaggi, che ne determina la loro impossibilità a divenire agenti. *La Legge* è incentrata interamente intorno alla nozione sartriana di "circostanza": nel quadro iniziale e in quello finale sono descritte le reazioni dei medesimi personaggi a due circostanze diverse, a due diversi stati del mondo. Inoltre, la presenza congiunta di circostanze in senso sartriano da una parte e assenza di agentività dall'altra, sfociano in un interesse nei confronti della risposta emotiva e dell'orientamento morale dei personaggi. Questo interesse è palese anche in *Atomtod*, nella distinzione dei comportamenti tra le due coppie di proletari e nella caratterizzazione, pur se volutamente esagerata e quasi standardizzata, delle individualità dei privilegiati. Nel suo complesso l'opera sembra quasi richiamare la nozione sartriana di «situation-limite», intesa quale espediente capace di mettere in risalto le reazioni dei personaggi, obbligandoli a mostrare se stessi, compiendo delle scelte e mettendo in discussione i loro principi morali.³²

Manzoni era pienamente consapevole della prossimità delle sue opere ai principi drammaturgici teorizzati da Sartre. Descrivendo il «soggetto» di *Atomtod* a Nono, che ne aveva da poco letto in anteprima il «libretto», oltre a sottolinearne la «sorta di riducibilità; di emblematicità, che generalizza e se vogliamo astrattizza problemi noti», egli manifestava la convinzione che «con questo tema si sia toccato un problema centrale della vita attuale, sia pure attraverso una visione genericamente pacifista, più che apertamente "impegnata". [...] è il caso, credo, in cui l'impegno si determina più che con le parole apertamente dette e gli slogan, attraverso il fatto stesso di mettere l'uomo di fronte a un dilemma preciso e lancinante,

32 Cfr. Jean Paul Sartre, *Pour un théâtre de situations*, in Id., *Un théâtre de situations*, a cura di Michel Contat e Michel Rybalka, Gallimard, Paris, 1973, pp. 19-21: 20 (ed. or. 1947) [trad. it., *Per un teatro di situazioni*, «Ariel», 2, 2011, pp. 125-128].

nei cui confronti deve compiere una scelta, prender coscienza». ³³ La nozione di scelta, da intendersi quale scelta umana, etica, priva di facile e assolutoria soluzione, con la quale spingere lo spettatore a confrontarsi, diviene punto nodale della teorizzazione di Manzoni proprio nel corso del processo creativo dell'opera. È molto difficile non ravvisare in questa circostanza un'approfondita riflessione sulla teoria del dramma di Sartre.

Di fondamentale importanza è mettere in risalto come il teatro manzoniano, fin dalle origini, non sia basato su qualità di sviluppo e crescita. Infatti i personaggi non sono sottoposti a una trasformazione organica e lineare, né la loro azione è presentata come l'esito di una deliberazione, generata da una serie di piani organizzati gerarchicamente e basati su obiettivi, valori e conoscenze date. Al contrario si può riscontrare una concezione della forma drammatica di tipo paratattico. Essa interessa sia il piano macro-formale (dalla disposizione dei tre quadri della *Legge*, a quella alternata dei brani di *Per Massimiliano Robespierre*), sia quello micro-formale. Per esempio, ognuna delle unità individuate nella prima macro-sezione della *Legge* (TABELLA 5.3) è caratterizzata da una testura musicale propria. Queste si ripresentano, in parte anche sovrapposte e accanto ad altre nuove, nella terza parte. Si è già altrove osservato come la costruzione formale di *Atomtod* sia basata su tasselli che si incastrano. ³⁴ In seguito alla recente acquisizione degli schizzi del libretto dell'opera da parte dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini è inoltre possibile affermare che ampie parti di esso siano state costruite attraverso un lavoro di estrapolazione di piccole porzioni di testi preesistenti, con conseguente ricostruzione di un testo nuovo a partire dai frammenti estratti. Estesamente testimoniato dagli schizzi è il lungo lavoro di ricostruzione del testo della scena III del Tempo II a partire dai frammenti di scritture sacre.

33 Lettera di Manzoni a Nono del 16 marzo 1964 (Archivio Luigi Nono, Venezia), per gentile concessione.

34 Giacomo Albert, *Atomtod: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni*, in *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, a cura di Daniele Lombardi, Mudima, Milano, 2016, pp. 85-119.

La decostruzione e ricostruzione di testi è una metodologia costruttiva che vedrà in *Per Massimiliano Robespierre* il suo apice. Ne sono testimonianza l'enorme quantità di citazioni riportate dal compositore su foglietti singoli, il cui contenuto è confluito solo in minima parte nell'opera conclusa. Ne sono ulteriore evidenza le diverse versioni del libretto, che mostrano un lavoro continuo di "dis-assemblaggio" e "ri-assemblaggio" del testo, inserimento e cassazione dei frammenti testuali. Peraltro, alcuni dei frammenti scartati sono stati poi proiettati in scena. Non è questa la sede per indugiare sui dettagli di questo interessante lavoro operato dal compositore con l'aiuto di Luigi Pestalozza e Virginio Puecher; però, si vuole sottolineare come il montaggio dei passi estratti dai testi preesistenti, scaturisca da una concezione del testo basata su incastri di entità almeno in parte autonome, che si intravede fin dalle prime opere. La decostruzione e ricostruzione del testo non inizia certo con l'opera dedicata a Robespierre, e neanche con i lavori sinfonico-corali della fine degli anni Sessanta, ma già con le opere di teatro musicale precedenti; bisogna comunque tenere conto che nelle opere precedenti tale operazione era realizzata all'interno di uno scheletro complessivo dotato di un arco drammatico e di una costruzione narrativa lineari. In ogni caso, si tratta di una metodologia che ha origine nella concezione paratattica e modulare della costruzione formale del testo e della musica.

L'analisi degli schizzi rivela che la composizione della musica nel teatro di Manzoni, dalle origini fino a *Doktor Faustus*, ha avvio dallo studio del testo, vi nasce accanto, come conseguenza di esso, ed è basata su una concezione della forma come «insieme di tessere e pannelli che si incastrano, si sovrappongono, si permutano, si associano».³⁵ Si tratta quindi di una tecnica di scrittura basata sul montaggio e su un'idea di costruzione spaziale della scrittura musicale. Una tecnica che permette al compositore di sviluppare e impiegare molteplici forme di scrittura: la de-/ri-composizione del testo, consente di applicare differenti metodologie di gestione della scrittura corale ai diversi passi, sviluppando molteplici tecniche di

35 Romito, *Le composizioni sinfonico-corali di Giacomo Manzoni*, cit., p. 141.

scrittura e stili musicali all'interno della medesima opera, persino della medesima scena.

L'idea di costruire un libretto sulla base del montaggio di frammenti di altri testi non è esclusiva di Manzoni: basti pensare a *Intolleranza 1960* di Nono (o anche a un'opera non teatrale come *La fabbrica illuminata*) o al *Satyricon* di Maderna. Ritengo, però, che trovi il suo più forte antecedente nel teatro documentario, genere cui a mio avviso si può ascrivere un'opera come *Per Massimiliano Robespierre*. Si tratta di un particolare tipo di teatro politico su cui si era soffermato Piscator nel medesimo volume che in *loci*, modi e forme diverse, costituiva già fonte di ispirazione per *Atomtod*.³⁶ Nei medesimi anni questa prospettiva veniva approfondita, pur in forme diverse, anche da Emilio Jona assieme a Sergio Liberovici, e in seguito anche con Massimo Castri.³⁷ Se, quindi, da una parte è vero che le opere di teatro musicale di Manzoni scandiscono i principali snodi di crescita e cambiamento del percorso di sviluppo del compositore, dall'altra parte è anche vero che si assiste a un'evoluzione continua di un medesimo seme, che affonda le principali radici, pur se in maniera sempre più remota, nel teatro primo di primo Novecento e nella sua ricezione in ambito italiano.

36 Si veda in particolar modo il capitolo VIII del volume, intitolato *Il dramma documentario*: Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino, 1960, pp. 59-66. Inoltre, collegato al dramma documentario di Piscator è ovviamente anche il "teatro documento" di Peter Weiss, che Manzoni conosceva bene. Per quanto concerne *Atomtod* si fa riferimento sia all'idea del teatro politico, sia alla spinta verso una costruzione multimediale, nonché alla gestione collettiva della prassi creativa, testimoniata anche dagli scritti teorici coevi del compositore

37 Emilio Jona, *Esperienze di un teatro per il territorio*, in *La piazza del popolo*, a cura di Nicolò Pasero, Alessandro Tinterri, Meltemi, Roma, 1998, pp. 95-111; Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino, 1973.

Stefano Lombardi Vallauri

Lo spazio teatrale-musicale
 come ambito di azione etica:
Rappresentazione et Esercizio
 di Domenico Guaccero e
La Passion selon Sade
 di Sylvano Bussotti

Lo spazio non è soltanto una qualità della realtà fisica quanto piuttosto una struttura storica dell'esperienza; lo spazio artificiale del teatro è una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell'espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi.¹

Lo spazio non è un parametro o una dimensione della musica, ma la forma della sua presentazione nel duplice senso, costitutivo per l'Occidente, di scrittura e di suono. Una riflessione sulla funzione dello spazio nella musica [...] ha come logica conseguenza di interrogare i principi della musica occidentale come forma sociale.²

1 Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 4.

2 Gianmario Borio, *Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik*, in *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, a cura di Annette Landau e Claudia Emmenegger, Chronos, Zürich, 2005, pp. 113-134: 132 (trad. mia). «Raum ist nicht ein Parameter oder eine Dimension der Musik, sondern die Form ihrer Übermittlung in der für das Abendland konstitutiven Doppelbedeutung von Schrift und Klang. Eine Reflexion über die Funktion des Raumes in der Musik [...] hat als logische Folge, die Prinzipien der westlichen Musik als soziale Form zu hinterfragen».

Costituiscono il presente studio due parti complementari. La prima offre una schematizzazione di categorie teoriche generali a fondamento del discorso; la seconda saggia l'applicazione di queste categorie a due casi esemplari di teatro post-operistico italiano degli anni Sessanta: *Rappresentazione et Esercizio* di Domenico Guaccero e *La Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti.

Teoria

Occorre anzitutto una giustificazione epistemologica della pretesa di interpretare in termini etici dei fatti che pertengono *prima facie* al campo delle discipline estetiche (musicologia, studi di teatro, di letteratura etc.).³ Il campo estetico si definisce non per determinati tratti strutturali degli oggetti ad esso appartenenti, ma per un regime specifico dell'interpretazione: qualsiasi tratto a qualsiasi livello può essere interpretato, e ad esso può attribuirsi un significato, anche diverso da quello (presunto) letterale.⁴ Nel regime semiotico dell'arte qualsiasi cosa può assumere un significato, in relazione con qualsiasi altra. In particolare in campo teatrale-musicale può assumere significati molteplici lo spazio, in relazione con il campo etico. D'altronde il teatro musicale durante tutta la sua storia (occidentale e non solo) è stato l'ambito di tentativi edificanti, sia per via dei temi sia per via della pragmatica. Nella modernità – ricordo solamente un caso – enuncia in modo paradigmatico questo principio Nietzsche. Lo fa nel momento dell'apogeo del teatro musicale borghese, secolarizzato e profano, dunque lo fa anche in opposizione polemica rispetto al proprio tempo, ma noi possiamo controbattere che il melodramma

3 S'intenda in ogni caso nel nostro discorso l'etica come disciplina descrittiva, che studia in quanto oggetti le concezioni morali inerenti alle azioni umane, non come disciplina prescrittiva, normativa (cfr. Antonio Da Re, *Metaetica*, in *Enciclopedia filosofica*, a cura di Fondazione Centro studi filosofici di Gallarate, Bompiani, Milano, 2006, s.v.). È sulla base di questo assunto, evitando prudentemente di inoltrarmi nella questione generale dei rapporti tra etica ed estetica, che tento qui un'interpretazione etica di prodotti artistici.

4 Cfr. Luciano Nanni, *I cosmi, il metodo: diario d'arte e di epistemologia: 1979-1989*, Book, Castel Maggiore, 1994.

comunque, pure nei momenti di maggiore apparente disimpegno etico, sempre invece ha svolto la funzione di “educazione sentimentale”⁵

L’analisi dell’evento teatrale-musicale considera la categoria di spazio in una stratificazione su più livelli, distinti secondo criteri diversi:

spazio reale

spazio della presentazione e della *performance*

spazio scenico: palcoscenico e simili

spazio “protesico”, tecnologicamente mediato:

schermi, proiezioni

spazio di servizio extra-spettacolare (il “dietro le quinte”)

spazio della fruizione

spazio diegetico (spazio fittivo della rappresentazione e della narrazione)

“spazio sonoro”

L’opposizione concettuale diegetico/extradiegetico è comunemente utilizzata nella teoria del cinema, e in generale della narrazione. Si può parlare globalmente di “mondo diegetico”,⁶ poiché qualsiasi strato dell’oggetto estetico può essere diegetico oppure no: spazio, tempo, azione, musica, parola etc. Il concetto è utile come assunto di base anche nell’analisi del teatro musicale, nel quale lo spazio extradiegetico è semplicemente quello reale, entro cui avvengono la produzione e la fruizione dell’oggetto estetico.⁷ Lo “spazio sonoro” è lo spazio, non reale fisico ma vissuto nell’esperienza interiore, inteso come il campo di esistenza e di variazione dei suoni lungo

5 Cfr. Lorenzo Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Franco Angeli, Milano, 2008, pp. 85-120.

6 Cfr. Ruggero Eugeni, *Film, sapere, società. Per un’analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999, *passim*.

7 Rispetto alla rigida polarità diegetico/extradiegetico si danno tuttavia casi ambigui e significative eccezioni. Cfr. Emilio Sala, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino, 2008, pp. 129-131; nonché Alessandro Cecchi, *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un’opposizione concettuale in vista di una teoria dell’audiovisione*, Worlds of AudioVision, 2010, http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Cecchi_2010_ita.pdf (ultimo accesso 30 giugno 2017).

le dimensioni fisiche elementari (altezze, durate, intensità, timbro, lo spazio fisico stesso) e in certe categorie strutturali più complesse (figura, testura, forma).

Propongo ora un ordinamento schematico dei sistemi di comunicazione coinvolti nel teatro musicale, segnatamente nel suo spazio:

linguaggio

scritto

libretto (che poi viene reso orale)

originale

Literaturoper (integro vs collage)

scritte affisse o proiettate

paratesti (titolo, note d'autore, programmi di sala)

orale

cantato (è anche musica)

impostazione vocale lirica

altre impostazioni

extra-cantato

parlato

extra-cantato extra-parlato (vedi sotto)

musica

vocale

strumentale

elettronica (specifica rispetto a strumentale, quindi:

live electronics, riproduzione)

sistemi extralinguistici (corporei etc.)

quotidiani

voce extra-parlata extra-cantata (grido, gemito, rantolo,
mugolio, sussurro etc.)

linguaggio del corpo

gesticolazione

mimica facciale

interazione aptica

prossemica

extra-quotidiani⁸

mimo (quotidiano formalizzato ed enfaticizzato)
 danza

sistemi visivi

(di nuovo linguaggio scritto)
 costume, e decorazione del corpo
 architettura
 scenografia
 macchine mobili
 illuminazione
 pittura, disegno
 fotografia (diapositive, stampe etc.; cioè immagine fotografica
 non in movimento)

video (immagine fotografica in movimento, disegno animato,
computer graphics etc.)
 riproduzione della realtà vs non riproduzione della realtà
 tempo reale vs tempo differito

Si noti che spesso il video non è puro, ma è *audiovideo*; inoltre il video può riprodurre tutti gli altri sistemi, quindi a sua volta contiene in sé tutti i livelli.

In generale si tratta di *sistemi di comunicazione*, non tanto e non solo di *arti*. Le innovazioni degli artisti sono radicali – Guaccero parla di «via radicale», opposta a quella «tradizionale (conservativa)»⁹ – in quanto incidono alla radice, alla base delle arti stesse, cioè al livello dei sistemi di comunicazione generali, pre-artistici. Rifondare la combinazione delle arti in un nuovo tipo di teatro musicale è possibile sia riorganizzando le relazioni tra le arti e però mantenendo il loro statuto convenzionale, sia pure, ed è ciò che succede intensivamente

8 Desumo la definizione da Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce, 1996.

9 Domenico Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale [1963-64]*, in Id., *"Un iter segnato". Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 143-160: 146.

negli anni Sessanta, ricombinando gli elementi costitutivi delle arti stesse. È pure pertinente la locuzione “sistemi di esperienza”, dato che non sempre e non in tutti gli strati del fatto artistico avviene una comunicazione: sistemi (collettivi, condivisi) di esperienza.

Lo spazio è una categoria molteplice, categorialmente diversificata, per cui le innovazioni nell’ambito dello spazio equivalgono, in profondità, a innovazioni dell’*intero assetto estetico* del teatro musicale. Le innovazioni del teatro musicale nel periodo considerato riguardano tutti i livelli indicati della categoria dello spazio, nonché il funzionamento in esso di tutti i sistemi di esperienza e comunicazione coinvolti. Reperiremo implicazioni etiche di queste innovazioni su tre piani distinti del fatto teatrale-musicale: (1) piano dei contenuti (al di là ovviamente dell’*engagement* esplicito); (2) piano formale; (3) piano pragmatico.

Per confronto, conviene tenere presente la costituzione del teatro musicale tradizionale (brevemente denominato “opera”). Elementi costitutivi dell’opera sono tipicamente i seguenti:

- un piccolo numero di *cantanti* solisti (“prime parti” e comprimari;
il coro, che rappresenta una collettività, invece facoltativo),
- i quali, essendo nel contempo anche *attori*, recitanti
- su una *scena* (uno spazio deputato separato),
- ricoprono il ruolo di *personaggi* individualizzati
- all’interno di una *narrazione* dotata di una *trama (fabula) lineare*,
- concernente perlopiù i loro *sentimenti* relativi alle circostanze private e pubbliche in cui vengono a trovarsi
- e scritta in forma di *libretto* (originale) in versi,
- i quali sono intonati con una musica scritta da un compositore in *partitura*
- principalmente in forma di *melodie* (le arie, intercalate da recitativi e ariosi),
- *accompagnate* da un complesso strumentale (spesso l’orchestra; spesso con un direttore; normalmente senza amplificazione, e senza elettronica),

- costruite secondo le abitudini armoniche, ritmiche, fraseologiche della *tonalità* (il sistema musicale dominante in Occidente dal XVII secolo)
- e cantate con un'impostazione vocale *lirica* (nella sua storica mutevolezza),
- in modo tale, tutto quanto insieme, da generare un potente effetto *espressivo* (capace di rappresentare emozioni, nonché di suscitare nel fruitore).

Durante il XX secolo il modello tradizionale di opera viene drasticamente svalutato da molti compositori; in particolare, dopo la Seconda guerra mondiale, da quelli della linea seriale e post-seriale. Questi rifiutano l'opera tradizionale globalmente, non solo per quanto attiene alla componente musicale. Infatti il loro obiettivo sarà di costruire un alternativo modello di teatro musicale *complessivo*. Si tratta di un ripudio, non di una semplice istanza di rinnovamento: il modello tramandato non subisce un'evoluzione ma una precisa opposizione; e un'opposizione non solo formale, relativa alla conformazione estetica, ma precisamente etica. Essa investe, dalle fondamenta, tutti i livelli.

Oltre a una presunta eccessiva convenzionalità e banalità strutturale (le forme chiuse, i ruoli definiti, la melodia accompagnata tonale, ritmicamente e fraseologicamente “quadrata” etc., che resistono nel “repertorio”, nella produzione che continua a essere dominante nella cultura diffusa, nonostante le numerose innovazioni proposte dai compositori a partire almeno dalle riforme wagneriane), dell’opera non è più tollerato il sistema produttivo e socio-economico (il protagonismo divistico, l’enorme apparato, i condizionamenti istituzionali e commerciali); nonché, riguardo alle scelte tematiche, la poetica del sentimento (per dirla crudamente, il sentimentalismo, perlopiù concentrato su tutta la casistica dell’amore e del disamore). I lavori di teatro musicale della nuova linea adottano sistemi musicali atonali o post-tonali (sul piano melo-armonico e ritmico ma anche timbrico, testurale); aboliscono la narrazione di una *fabula* lineare realizzata attraverso la recitazione dei personaggi caratterizzati; superano la spazio-temporalità scenica consueta, instaurando la multimedialità grazie all’integrazione del video (per esempio in *Die Schachtel* di Franco Evangelisti, 1963), oppure ad esempio radunando sulla singola scena fisica una molteplicità di azioni distinte (*Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann, 1965); si valgono di un libretto multitestuale, vale a dire un *collage*, spesso multilingue (Luigi Nono, *Intolleranza 1960*, 1961), o rinunciano del tutto al testo verbale (Aldo Clementi, *Collage*, 1961); obliterano lo stile di canto lirico in favore di impostazioni del canto differenti o anche extra-cantate (il parlato anzitutto, ma pure grido sussurro etc.); sul piano dei contenuti evitano il repertorio di sentimenti consolidato, optando piuttosto per l’impegno sociopolitico o per un trattamento stranante o per tematiche concettuali, astratte; adottano strategie produttive di indipendenza dall’apparato istituzionale, autonome, non dispendiose, paritarie anche nei rapporti tra i musicisti.

Casi

*Rappresentazione et Esercizio*¹⁰

Il lavoro di teatro musicale di Domenico Guaccero *Rappresentazione et Esercizio* del 1968 per dodici esecutori (di cui sei cantanti) è denominato dall'autore "azione sacra". Il termine "sacro" va inteso in senso aconfessionale – o addirittura, con contraddizione solo apparente, «rigorosamente laico e profano»¹¹ – nonostante il *collage* multilingue che costituisce il libretto sia tratto da testi cristiani (l'Antico e il Nuovo Testamento, un inno di Notker Balbulus e la *Noche oscura del alma* di Juan de la Cruz). Infatti l'itinerario percorso attraverso le sette scene della prima parte e le quattro della seconda conduce dalla creazione del mondo alla morte dell'Unto, non alla sua risurrezione; e poi a un'analogia discesa nelle tenebre da parte degli uomini comuni e a una loro nuova ascesa alla luce, non però in un aldilà ma sulla terra: ascesa concepita come perfezionamento, illuminazione in vita.¹² Sul piano dei contenuti, l'argomento è quindi esplicitamente etico, o meglio fa coincidere etica ed escatologia, dato che la luce ultima eventualmente possibile per l'uomo è quella che si ottiene col lavoro su sé stessi, attraverso un'autotrasformazione. Non diversamente da quanto predicano religioni varie, segnatamente il buddismo, cui però Guaccero non si riferisce, dando piuttosto una lettura intramondana della tradizione cristiana.

10 Qui di seguito riprendo una parte del mio articolo *L'anti-opera come veicolo: il teatro musicale come pratica autotrasformativa per il performer*, in *Teatro e musica*, a cura di Alessio Ramerino, Bulzoni, Roma, 2015, pp. 131-146.

11 Domenico Guaccero, *Postilla sul teatro musicale* [1966], in Id., *"Un iter segnato"*, cit., pp. 161-171: 162.

12 Questa la sequenza completa delle scene: Parte prima, 1) il *logos*, il verbo come origine della vita, 2) la creazione del mondo, 3) creazione di Uomo e Donna, 4) la costruzione del tempio, il lavoro, 5) le tre tentazioni dell'Unto, il *Christós*, 6) le violenze dei tre poteri, Caifa, Erode, Pilato, 7) morte e seppellimento dell'Unto; Parte seconda, 1) meditazione sulla luce e inno allo Spirito Santo, 2) discesa alle tenebre: testo di Giona inghiottito dalla balena, 3) le tenebre nei loro aspetti negativo e positivo: la beata "noche oscura" di S. Juan de la Cruz 4) ritorno della luce: fatica e pazienza sul cammino di perfezione (Domenico Guaccero, [presentazione non datata], in Id., *"Un iter segnato"*, cit., pp. 476-477).

A parte il sottotitolo, i termini essenziali per la definizione dell'opera sono i due contenuti nel titolo: “rappresentazione” e “esercizio”, che non evocano – come spesso e volentieri fanno i titoli – gli eventi rappresentati e narrati fittivamente dall'azione teatrale (gli eventi diegetici), bensì indicano (metadiegeticamente, teoricamente) il tipo di azione, non strettamente teatrale ma generalmente performativa, anzi il tipo di azione *tout court*, che si svolge sulla scena. Spiega Guaccerò:

Rappresentazione è un quadro, qualcosa d'obbiettivo mostrato agli spettatori: la sequenza di azioni è legata da un filo logico [...]. Esercizio è un ripiegamento su se stessi – reale meditazione sulla “propria” discesa alle tenebre, al negativo, agli inferi, che fanno gli esecutori: non una illusione rappresentativa, ma una “operazione” – o il tentativo d'una operazione – fatta eccezionalmente dinanzi agli altri, gli spettatori, nel tentativo di coinvolgerli. Solo in tal senso si tratta ancora di teatro, ma è già una fine del teatro come “cosa da vedere” (θεάομαι), per essere, sempre più e sempre più vicino a forme originarie di compartecipazione di tutti i presenti, azione – e azione concreta. Di qui il ruolo della musica: elemento preponderante, esteriorizzante, “estetico”, nella prima parte; supporto “tecnico”, agente della concentrazione e subordinato all'esercizio (spirituale) nella seconda. Così è per il tono da dare a tutta l'esecuzione: mai perdere la propria personalità d'esecutori per “impersonare” questa o quella figura [...]. E 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 no.¹³

13 Domenico Guaccerò, *Rappresentazione et Esercizio*, Ricordi, Milano, 1969, p. 2 della *Premessa* (eccetto la prima occorrenza, inserisco tra parentesi nel testo le indicazioni di pagina relative a luoghi di partiture).

Notiamo la differenza essenziale: la *Rappresentazione* corrisponde al modello di teatro (non solo musicale) più corrente nell'Occidente in specie moderno: teatro come spettacolo, *cosa da mostrare* da parte di chi la fa e (etimologicamente) *cosa da vedere* da parte di chi non la fa, momento fondamentalmente estetico; l'*Esercizio* rinnova un modello di teatro proprio dell'Occidente premoderno nonché extra-occidentale, come *cosa da fare*, e cosa da fare sia da parte del *performer* sia pure da parte dello spettatore, in quanto è chiamato a partecipare, con intento non puramente estetico ma di pratica autotrasformativa. Guacero infatti ricorda, riguardo all'etimologia, che a "θεάομαι" (e a "specto") «si può opporre che "dramma" viene da "δράω" e significa "azione"»; inoltre rammenta che «il rito, come sede dell'azione sacra, di cui la comunità intera è partecipe, è all'origine del teatro europeo» (sebbene il suo rimanga piuttosto un ideale di «rituale profano»).¹⁴ Ora, in tutti i suoi scritti sul teatro musicale, tra l'azione svolta (normalmente) dal *performer* e quella svolta (eccezionalmente) dallo spettatore Guacero rivolge una speciale attenzione alla seconda; afferma infatti: «la questione tecnico-ideologica di fondo si pone, a mio parere, nella scelta fra teatro di rappresentazione e teatro di partecipazione». ¹⁵ Ma dal nostro punto di vista è importante soffermarsi anche su un aspetto differente, qualcosa che lo stesso Guacero realizza effettivamente ma su cui non mette grande enfasi nella sua riflessione teorica concomitante all'opera. A noi interessa in generale il privilegio accordato all'azione rispetto alla rappresentazione, ma specialmente all'azione in quanto pratica autotrasformativa *per il performer*, ancora al di qua delle implicazioni concernenti lo spettatore.

14 Guacero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 156; Guacero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 166; Guacero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 152. Cfr. Daniela Tortora, *Dalla «noche oscura» di Esercizio alle «altre stelle» del commiato: motivi ricorrenti nel secondo Novecento italiano*, in *Domenico Guacero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2009, pp. 199-211: 201-205.

15 Guacero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 168. Sulla concezione guacceriana di teatro come partecipazione cfr. Alessandro Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca (in corso di stampa); nonché, in particolare sul nostro caso, Giuseppe Monopoli, *Il teatro musicale di Guacero tra rappresentazione et esercizio*, «Sonus. Materiali per la musica moderna e contemporanea», XIV, 21/22, dicembre 2002, pp. 40-63.

Analizziamo dunque i dispositivi messi in campo da Guaccero in *Rappresentazione* e in particolare in *Esercizio* per far sì che le azioni dei *performer* siano “trasformanti”, capaci di indurre modificazioni nello stato fisico-psico-spirituale che abbiano una positiva e possibilmente durevole valenza etica.

Il piano dei contenuti espliciti lo abbiamo già brevemente trattato, e non aggiungerò altro, se non per rilevare che la frequentazione intensiva (attraverso l’azione e anche la rappresentazione) di certi temi e argomenti, in quanto oggetti di conoscenza e di meditazione, propizia certamente nella disposizione d’animo del soggetto una sintonia coi temi stessi, che da comprensione intellettuale può farsi facilmente introiezione esistenziale.

Sul piano delle forme (musicali, letterarie, relative all’azione, alla scena) si osservano molti simbolismi, anche palesi. L’azione si svolge in una chiesa, sopra pedane poste in luoghi deputati, segnatamente presso l’abside e al centro. Durante le quattro scene di *Esercizio*, in particolare, l’illuminazione, ottenuta sia coi riflettori ordinari sia con candele e mediante uno schermo, trapassa da un massimo d’intensità fino al buio assoluto, fino di nuovo al massimo. Gli esecutori sono seduti, in cerchio, attorno a dei bracieri. Già queste circostanze favoriscono un tipo di concentrazione intima, su sé stessi; prescrive infatti Guaccero per la fase di totale oscurità: «Esserci dentro – esplorarsi» (p. 16). Inoltre vengono meno tutte le azioni strumentali e mimiche copiosamente profuse nella *Rappresentazione*, e gli esecutori usano tutti soltanto la voce: cioè non uno strumento ma, di nuovo, sé stessi come strumento dell’emissione sonora. Gran parte delle azioni vocali consistono in un tipo o in un altro di inflessione minima – la sfumatura nel *continuum* o il passo scalare più piccolo nel discreto – lungo le dimensioni del timbro (tra le varie impostazioni cantate e extra-cantate) o delle altezze (con glissandi, vibrati, semitoni e quarti di tono): il che esige un’attenzione intensa e costante, un autoascolto indefettibile nell’atto esecutivo, dato che non sono azioni che si possano eseguire in automatismo. Un simile ascolto concentrato, ai fini di una corretta esecuzione, è richiesto a ogni esecutore anche nei confronti degli altri, in passaggi nei quali altrimenti il risultato sonoro indicato

in partitura non può riuscire; per esempio, nella prima sezione, in preparazione dell'inno si trova un riquadro denominato «Inizio di concentrazione», dov'è prescritta una «ricerca dell'intonazione comune» attraverso il seguente procedimento: «accordarsi in altezza e timbro [...] sino a ottenere un suono unisono della durata di 10''» (p. 15); non è possibile eseguire quest'azione senza un costante ascolto interno ed esterno, fidando cioè solo nell'automatismo della memoria muscolare: bisogna necessariamente focalizzarsi sul vivo presente e seguire diligentemente gli eventi. Ancora sul repertorio delle azioni vocali: il fatto che siano esplorate le più varie impostazioni, cantate e soprattutto extra-cantate, comporta da parte degli esecutori una presa di coscienza della vastissima gamma espressiva della voce umana, in particolare del proprio personale apparato fonatorio. Insomma, 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. Un tale coinvolgimento non è dissimile da quello indotto dalle pratiche sviluppate dalle diverse tradizioni sapienziali dell'umanità come strumenti di autoperfezionamento etico (meditazione, yoga, stili "interni" delle arti marziali etc.): la musica, il teatro sono intesi essenzialmente come azione, come azione svolta dal *performer* su sé stesso, per incidere sul proprio modo di stare al mondo.

Sintetizzando, mi pare che la principale innovazione rilevabile nelle forme relative allo spazio nel caso di *Rappresentazione et Esercizio*, e soprattutto nell'*Esercizio* anche per contrasto con la precedente *Rappresentazione*, riguardi la categoria etica della *concentrazione*, che risulta funzionale nella prospettiva di una pratica autotrasformativa per il *performer*:

- concentrazione spaziale: esecutori in cerchio, orientati verso il centro;
- concentrazione visiva: buio; candele, bracieri;
- concentrazione motoria: esecutori seduti, fermi;
- concentrazione performativa: i dispositivi vari indicati in partitura;

- concentrazione sonora (inerente allo “spazio sonoro”): ad es. l’uso del *cluster*, la convergenza verso l’unisono; la dinamica sommessa; la dialettica varietà/unità timbrica, diretta a enfatizzare l’unità.

A sua volta la concentrazione degli esecutori è funzionale alla concentrazione degli spettatori. Questi stanno seduti nel medesimo spazio fisico dove si svolge l’azione, intorno al centro della chiesa, a lato quanto basta per non arrecare disturbo. Diversamente che nell’opera tradizionale non si dà una notevole distanza e una netta separazione spaziale, sia reale sia simbolica, tra lo spazio deputato della *performance* e lo spazio della fruizione. Gli spettatori sono agevolati, anche per via della continuità spaziale e contiguità fisica, nell’aderire empaticamente ai processi formali e fisico-psico-spirituali cui assistono.

Sul piano pragmatico, relativo ai modi e alle circostanze della produzione, altri dispositivi messi in opera da Guaccero funzionano nello stesso senso. Si è visto che non obbligatoriamente gli esecutori devono realizzare tutti quanti l’*Esercizio*, se talvolta non si sentono pronti a farlo. Questo è segno di un rapporto fra prove e spettacolo, o più propriamente fra *training* e *performance*, rivoluzionato rispetto al modello teatrale corrente: l’esercizio non è più secondario e strumentale alla *performance*, ma acquisisce pari importanza, al punto talora da sostituirla. Soprattutto, al punto da far cadere l’assunto spettacolare in quanto tale: se l’azione è fatta per sé stessi nel fine ultimo di una personale autotrasformazione, è responsabile non svolgerla se non nelle condizioni adeguate. Si definisce di conseguenza anche il rapporto fra testo fissato (partitura, libretto, copione) e improvvisazione, a favore della maniera produttiva – una parziale estemporaneità, l’indeterminazione di alcuni tratti della forma – più propizia alla concentrazione degli esecutori sul “qui e ora”; è noto che la concentrazione sul vivo presente è un principio fondamentale delle varie pratiche e tradizioni sapienziali sopra citate. Inoltre Guaccero adotta una strategia di “despecializzazione”, per cui gli esecutori riuniscono in sé varie abilità performative, traendo da discipline diverse dalla propria almeno dei rudimenti: in *Rappresentazione et Esercizio* anche gli strumentisti sono chiamati a usare la voce (sia cantata sia extra-cantata), e tutti a compiere gesti e

azioni fisiche e a recitare i testi. «Nessuno si sogna di essere grande vocalista, grande attore, grande strumentista e grande mimo, allo stesso tempo», tuttavia «l'uscita, l'espansione dal proprio ruolo» non è impossibile e «il cammino verso la despecializzazione aggiunge un'inezia e una completezza all'artista che la pratica e riporta a reali "tradizioni", rimaste per secoli sotto traccia». ¹⁶ Guacero arriva a una formulazione così esplicita di questo principio in una fase successiva della sua carriera, quella del lavoro col gruppo *Intermedia*, costituito nel 1978 precisamente allo scopo di perseguire (non a caso in modo sistematicamente laboratoriale, per una più perfetta indipendenza dalle esigenze spettacolari) una sintesi multidisciplinare in cui i diversi *performer*, ognuno specialista nel suo campo, si scambiano per quanto possibile elementi, attraverso apposite sedute di esercizi comuni. ¹⁷ Nondimeno, già per la prima volta con *Rappresentazione et Esercizio* egli attua quella sintesi, che dal nostro punto di vista interpretiamo come un ulteriore dispositivo atto a rendere il teatro musicale una pratica eticamente autotrasformativa, poiché investe il *performer* nella sua globalità di individuo, non solo come detentore di una singola abilità specifica.

Proprio in ragione della sua visione e aspirazione sintetica, Guacero, pur non appartenendo strettamente all'ambito artistico-professionale del teatro ma a quello della nuova musica di ricerca, si tiene però ben informato sugli sviluppi della sperimentazione teatrale fervente negli anni Sessanta e successivi (cui fa riferimenti puntuali negli scritti). Occorre tuttavia sottolineare la tempestività, o addirittura l'anticipo, con cui egli introduce nella teoria e nella prassi del teatro musicale una categoria che solo dopo alcuni anni, rispetto a *Rappresentazione et Esercizio* che è del 1968, sarà introdotta nel campo teatrale da Jerzy Grotowski: la categoria di "arte come veicolo" (la formula è di Peter Brook). Con essa s'intende l'idea di valorizzare le tecniche dell'arte non a fini primariamente estetici, bensì come

16 Domenico Guacero, *Sulla tradizione del teatro musicale* [1983], in Id., "Un iter segnato", cit., pp. 172-182: 180.

17 Cfr. Guacero, *Tesi per "Intermedia"*, in Id., "Un iter segnato", cit., pp. 187-190.

strumento etico di autotrasformazione fisico-psico-spirituale per il *performer*; in particolare evidentemente, nel caso di Grotowski, le tecniche dell'arte teatrale, più specificamente le tecniche attoriali.¹⁸ Sebbene in generale il teatro musicale post- o anti-operistico stabilisca una significativa corrispondenza tra radicalismo formale e radicalismo etico, non mi risultano tentativi di intendere il teatro musicale “come veicolo” precedenti a quello di Guaccerò; la portata etica è rivolta semmai verso l'esterno (lo spettatore, la società), non sul *performer* stesso. D'altronde Guaccerò si riferisce a istanze antiche, tradizionali, solo per un tratto di storia venute in secondo piano. I suoi scritti testimoniano la sua consapevolezza delle tradizioni, quella occidentale ma anche quelle orientali, secondo cui il teatro *tout court* è comunque invece anche musicale (e coreutico etc.), nonché un ambito dell'azione umana in cui la funzione etica è principale e governa tutti gli aspetti: contenutistici e formali e pragmatici.¹⁹

La Passion selon Sade

Nella *Passion selon Sade* (1965) di Sylvano Bussotti la programmatica confusione ed equipollenza delle categorie (ad es. musica ≈ poesia ≈ grafia ≈ pittura ≈ costumi; citazione ≈ tradizione ≈ innovazione;²⁰ composizione determinata ≈ indeterminazione; autore ≈ interprete; etc.), ognuna delle quali ha il suo corrispettivo spaziale, si connette eticamente alla categoria di “perversione polimorfa”, poiché è tipico dell'eros libertino far “innamorare” le cose fra loro producendo congiunzioni “improprie” (sadiane).

18 Cfr. Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a l'arte come veicolo* [1993], in Id., *Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 89-113; Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 246-251.

19 Cfr. Guaccerò, *Postilla sul teatro musicale*, cit., pp. 163-165.

20 Cfr. Jürgen Maehder, *Zitat, Collage, Palimpsest. Zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, in *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, a cura di Hermann Danuser, Schott, Mainz, 2003, pp. 97-133.

La definizione di “perversione polimorfa” di Freud si avvicina a questa idea di spreco, di atto ludico non finalizzato: c'è un investimento e una esplorazione del corpo in tutte le sue possibilità erotiche, la ricerca e l'abbandono a un piacere non finalizzato ad altro che a se stesso. Non il godimento al servizio della riproduzione, ma la pratica di una sessualità libera, che si tinge di trasgressività per il fatto stesso di andare contro corrente rispetto all'imperativo di una istituzionalizzazione dei rapporti, del sesso e dell'amore.²¹

Bussotti è un sistematico disturbatore, turbatore delle categorie, contenutistiche, formali e pragmatiche. Per questo il teatro musicale – arte categorialmente ricca, molteplice per eccellenza – è il campo destinato del suo operare artistico. Egli proclama ad esempio: «Il medesimo dualismo di musica e verbo è del resto un vizio»,²² dove interessante è l'utilizzo in campo estetico – proprio riguardo alla distinzione tra categorie (tra arti, tra sistemi di esperienza) – del termine “vizio”, così fortemente connotato in senso etico. O ancora l'utilizzo della locuzione “reciproche civetterie” in merito alle relazioni tra le discipline stesse, che nel teatro vengono a fondersi e con-fondersi:

La sala da concerto, la galleria di pittura, il gabinetto artistico-letterario, lo studio radiofonico, ogni ambiente intellettuale tende oggi sempre più irresistibilmente verso la rottura delle proprie etichette e discipline individuali per abbandonarsi a intercambiabili e multiformi mascherate, a quelle reciproche civetterie che in caotica parata si arrampicano verso la conquista di un palcoscenico.²³

Consideriamo anzitutto il grafismo, che è una caratteristica generale e diffusa dello stile artistico (non strettamente musicale) bussottiano. Su quale arte o su quale sistema di comunicazione agisce Bussotti, nel momento in cui agisce sulla scrittura? La scrittura è

21 Aldo Carotenuto, *Riti e miti della seduzione*, Bompiani, Milano, 1994, p. 155.

22 Sylvano Bussotti, *Extra* [1981], in Id., *Disordine alfabetico*, Spirali, Milano, 2002, pp. 130-148: 138.

23 *Ibid.*, p. 132.

scrittura di linguaggio, ma attraverso il grafismo egli non agisce sul linguaggio, bensì sull'aspetto grafico del linguaggio scritto. D'altronde non agisce nemmeno in modo puramente grafico-pittorico. Agisce in modo artistico, con magistero di elaborazione tecnica fine a sé stesso, sull'aspetto grafico (primo sistema di comunicazione) del linguaggio (secondo sistema di comunicazione). A questo si aggiunga la fattispecie, diversa, in cui egli agisce sull'aspetto grafico della notazione musicale, che è un ulteriore aspetto (scrittura come indicazione esecutiva) di un ulteriore, terzo, sistema di comunicazione, la musica.

Oltre che per il grafismo, la partitura bussottiana si manifesta quale autentico *spazio pragmatico* pure in ragione di un'altra attitudine del compositore, relativa ai procedimenti creativi, riscontrabile anche nella *Passion selon Sade*: «Fino intorno al 1970 l'unità di misura del pensiero musicale nella produzione di Bussotti è data dalla p a g i n a [...]. Il procedimento compositivo bussottiano si ribella contro la temporalità sottintesa nella notazione musicale».²⁴ L'organizzazione spaziale della partitura – al di qua dei segni che su essa vengono vergati – non è più un fatto secondario, derivato e strettamente funzionale, ma diviene un campo precipuo di elaborazione estetica.

Vediamo dunque nella *Passion selon Sade* vari dispositivi adottati da Bussotti nella direzione del disturbo “perverso-polimorfo” delle categorie.

In alcuni casi ciò che è esterno al teatro, l'extrateatro, entra nel teatro; l'extradiegetico entra nel diegetico:

- l'autore diventa attore: «N.B. il personaggio del concertatore e Maestro di Cappella, adombra la figura dell'autore, che pertanto si riserva tutti i diritti d'interpretare il ruolo».²⁵ Pragmatica dei ruoli estetici: con-fusione tra agente *performer* e agente di servizio;

- le didascalie, le indicazioni per la *performance*, possono essere dette ad alta voce: «tutte le indicazioni di tempi e movimenti

24 Jürgen Maehder, *Bussottio per abballer. Sviluppo della drammaturgia musicale bussottiana*, «Nuova rivista musicale italiana», XVIII, 3, luglio-settembre 1984, pp. 441-468: 445.

25 Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants*, Ricordi, Milano, 1966, p. 18.

si possono dire ad alta voce (dal Maestro di Cappella, per es.) per l'intera rappresentazione» (p. 4). Pragmatica di opera e para-opera (in analogia a testo e paratesto), *performance* e para-*performance* (dato che è un'opera performativa): con-fusione;

- si realizza anche il cosiddetto "teatro nel teatro": nel *Tableau vivant II: libertino* «tutti si comportano come per "pausa-riposo" durante le prove: fumare, parlare, leggere; andirivieni: maschere, déshabillés, inservienti e pompieri di servizio. pungente aria di festino. luci sciatte (basse) e casuali con errori evidenti» (p. 12). La didascalia del *tableau* recita: «si inserisce qui come una interruzione: intermezzo spettacolare»; chiarificatore è il termine "spettacolare": proprio ciò che non fa parte e non deve far parte dello spettacolo, viene invece a farne parte. Nello *Happening* «gli interpreti imprecano ad alta voce se sbagliano, si correggono, riprendono» (p. 18). Secondo la nostra classificazione questa potrebbe sembrare una confusione relativa alla pragmatica di *performance* e prove, opera e para-opera (azioni di servizio); non lo è, però, poiché nell'opera non entrano davvero le prove, le azioni di servizio, ma vengono soltanto inscenate; si tratta solamente di "teatro nel teatro". È il caso meno interessante, perché ha precedenti antichi (Plauto, Shakespeare, Pirandello), e soprattutto perché attiene al piano dei contenuti, non delle convenzioni pragmatiche costitutive del fatto teatrale stesso;

- il pubblico può entrare in scena: nello *Happening* «durante tutto questo periodo fotografi, cineoperatori, cineamatori, cinereporters, TV, curiosi d'ogni genere ed invitati, possono salire sulla scena» (p. 18). Nel teatro convenzionale scena e spazio del pubblico sono reciprocamente impermeabili, per via della "quarta parete", invece qui si dà con-fusione relativamente alla pragmatica dei ruoli estetici. Ma la confusione va in direzione contraria rispetto a quella dell'autore che diventa attore, dunque si osserva una convergenza al centro, nella *performance* (nello spazio della *performance*);

- la partitura viene proiettata in scena: nello *Happening* «vengono proiettate da per tutto – anche in faccia al pubblico – numerose diapositive: a) attuali, che ingrandiscono personaggi e dettagli dell'azione in corso, pagine di partitura, visioni della scena e, comunque, immagini dirette di questa rappresentazione. b) storiche,

documenti, cioè, di ogni precedente rappresentazione della *Passion*. c) extra, che rappresentano immagini qualsiasi, non necessariamente o direttamente legate allo spettacolo» (p. 18); inoltre poco sotto: «su tutto il panorama si proietta ora pag. 19 e le altre luci ricadono» (subito dopo il soprano canterà appunto la p. 19). Questa fattispecie riguarda la pragmatica di opera e para-opera, *performance* e *para-performance* (testi di servizio): tra cui si produce, ancora, con-fusione. Nel caso (vedi sopra) della recitazione delle didascalie la para-opera entrava nell'opera sotto forma sonora, nel caso della proiezione della partitura la para-opera entra sotto forma visiva.

Discutiamo separatamente fotografia e video, che rispetto al teatro musicale tradizionale sono innovazioni anche sul piano tecnologico:

- riguardo alla fotografia, si veda ancora la citazione appena precedente tratta dallo *Happening* (p. 18). Si noti la differenza tra diapositive «attuali» e «storiche», che nella nostra schematizzazione corrisponderebbe a una differenza tra tempo reale e tempo differito e tra intradiegetico ed extradiegetico. Ad esempio le riprese «di ogni precedente rappresentazione della *Passion*» sono un caso più unico che raro della combinazione “tempo differito/contenuto diegetico”; quelle «che ingrandiscono personaggi e dettagli dell'azione in corso» sarebbero una combinazione “tempo reale/contenuto diegetico” (ma presumibilmente tempo reale simulato, a rigore differito); quelle «extra, che rappresentano immagini qualsiasi, non necessariamente o direttamente legate allo spettacolo» una combinazione “tempo differito/contenuto extradiegetico”. Sono investite la pragmatica di opera e realtà nel caso dell'extradiegetico; la pragmatica di opera reale e opera riprodotta nei casi del diegetico; e in un caso anche la pragmatica di tempo presente e differito. In ogni caso si dà con-fusione categoriale;

- riguardo al video, durante lo *Happening* «attraversa orizzontalmente la scena il fascio luminoso di una proiezione cinematografica, il cui schermo s'immagina fuori-scena (è un film proibito?), tutti i personaggi, assiepati sul letto, contemplano avidamente» (p. 18). Il video non funge da spazio scenico protesico; è invece elemento come altri nello spazio della narrazione, intradiegetico. Siccome però

lo schermo non si vede, si dà “cinema nel teatro” solo parzialmente: c'è l'atto di guardare cinema ma non c'è il video stesso. Questa è un'anomalia: una *mise en abîme* mancata, o paradossale (*abîme* è l'oscurità dietro le quinte). La con-fusione categoriale concerne la pragmatica di più spazi intrecciati: spazio scenico reale e spazio di servizio (il fuori-scena dove s'immagina il video) e anche spazio protesico (che *manca* proprio in quanto viene evocato).

Oltre all'extrateatro che entra nel teatro, la *Passion selon Sade* realizza anche il contrario, il teatro che esce dal teatro, nuovamente sovvertendo la pragmatica ordinaria del genere artistico. Recita la didascalia del *Solo*: «tutto il materiale di frequenza scritto in *Solo* può articolarsi e utilizzarsi, da chiunque, in qualsiasi maniera: con totale libertà dell'interprete. solo nel caso della rappresentazione scenica, dovrà essere obbligatoriamente eseguito all'organo, ma, in ogni altra occasione (concerti etc.) potrà essere eseguito con qualsiasi strumento, voce, complesso, mezzo, anche meccanico, di riproduzione sonora» (p. 7). La con-fusione pragmatica è rovesciata. La stessa cosa accade, anziché con un pezzo dell'opera proveniente dallo strato musicale, con un pezzo proveniente dallo strato dell'illuminazione: «riassunto schematico di tutte le posizioni-luce, numerate da 1 a 31, descritte dalla partitura. può essere eseguito come autonoma composizione luminosa, oppure come spettacolo “son et lumière” insieme a brani musicali staccati della partitura, in concerto» (p. 5).

Constatiamo, tra *Rappresentazione et Esercizio* di Guaccero e la *Passion selon Sade* di Bussotti, una polarità, che possiamo proiettare sull'intero campo del teatro musicale post- e anti-operistico. La prima, soprattutto *Esercizio*, è un tipo di teatro musicale che è la negazione della “teatralità”, l'altra invece ne è il culmine, l'apoteosi – intendendo in una particolare accezione il termine “teatrale” (affine a “plateale”), come spettacolarizzazione di ciò che di per sé non lo è; quindi pure come smoderatezza ed esagerazione espressiva: espressione, cioè estroflessione, di dati personali, intimi.

Nella *Passion* tutto (l'“extra”) viene conquistato e inglobato dal teatro. È “teatrale”, in quest'ottica, in primo luogo la scelta del tema

centrale, l'eroticismo: ad esempio nello *Happening* «ad uno [sgabello] si siede il cellista e, sul violoncello, s'abbandona a mimare un veridico amplesso...» (p. 18). Poi un fatto pragmatico: l'autore che si mette in scena, si fa attore; e dalla parte opposta gli spettatori che a loro volta diventano *performer*. Inoltre, l'uso metateatrale di oggetti del teatro: «il mobilio e gli elementi scenici dovranno appartenere al “repertorio” d'Opera – per es., divano della *Traviata*, letto di *Otello*, inginocchiatoio di *Don Carlos*, strumenti di tortura della *Turandot*, leggi e sgabelli di *Manon*» (s.p., ma 3): è teatro nel teatro, teatro al quadrato, iperteatro. Ancora, l'uso scenico o tendenzialmente scenico di livelli del fatto teatrale non scenici, ad esempio la partitura: per via del grafismo; a un livello ancora più radicale, al livello stesso della notazione, per via della grafia personale di Bussotti, così lontana dallo standard tipografico; poi per via del fatto che tende a inglobare e a presentare elementi di scenografia, luci, costumi etc., che normalmente sono notati altrove;²⁶ e al contrario per il fatto che essa stessa viene proiettata sulla scena. Teatrale è anche l'artificiosità dello stile musicale, caratterizzata da virtuosismo, difficoltà, estrema elaborazione meloritmica e articolativa. La *Passion selon Sade* insomma è una sistematica “teatralizzazione”: nel senso di teatralizzazione di ciò che non è teatro, e nel senso di iperteatralizzazione di ciò che già è teatro.

Al contrario, come abbiamo visto, nell'*Esercizio* si ha la sottrazione sistematica di una quantità di elementi che di norma costituiscono il teatro (musicale). Addirittura l'eventuale sottrazione della *performance* stessa, dato che gli esecutori sono liberi di non parteciparvi, qualora non si sentano nell'attitudine e nella condizione di spirito appropriata.

Un'ultima considerazione, a proposito di quella che certamente è una coincidenza, ma significativa. Sia in *Rappresentazione et Esercizio* sia nella *Passion selon Sade* c'è – nel titolo o nei testi, quindi nello strato dei contenuti espliciti – il riferimento cristiano, precisamente a Gesù Cristo. Nella rifondazione di un nuovo modello di teatro musicale,

26 Cfr. Daniela Tortora, *Da *selon Sade a La Passion selon X. Intorno alla Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*, «Studi Musicali», IV, 1, 2013, pp. 203-235: 224-225.

pur andando verso poli opposti, entrambi i lavori risalgono alla radice sacra, rituale della nostra civiltà. Che, si noti, è già una radice del teatro musicale occidentale a partire dalle sacre rappresentazioni medievali, cristiane, e dalla tragedia attica, non cristiana (oltre che del teatro di altre civiltà extra-occidentali). L'intenzione etica dei due autori, anche per via di questa opzione se non religiosa almeno culturale-antropologica, è chiarissima.²⁷

27 È opportuno segnalare l'affinità da questo punto di vista tra i due lavori di Guaccero e Bussotti e l'operato negli stessi anni di Dieter Schnebel. A parte la tangenza con temi cristiani per via del suo essere oltre che musicista anche ministro del culto protestante, Schnebel a partire dagli anni Sessanta ha immesso nella composizione un'attenzione speciale verso la *performance* corporea (non strettamente musicale) degli esecutori, esemplarmente in pezzi come *Maulwerke, für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (1968-1974) e *Körper-Sprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende* (Ausführung von Körperbewegungen und –positionen, 1979-1980). Cfr. *Dieter Schnebel. Querdenker der musikalischen Avantgarde*, a cura di Theda Weber-Lucks, edition text+kritik, München, 2015.

Valentina Bertolani

Gli spazi del visibile nel teatro musicale di Mario Bertoncini e Franco Evangelisti¹

Negli anni Sessanta il lavoro creativo e teorico dei compositori romani nell'ambito del teatro d'avanguardia si distingue nettamente dalle esperienze dell'Italia settentrionale, la cui discussione ha dominato fino ad oggi la letteratura musicologica.² «[L]'integrazione sempre maggiore nel corpo della composizione di elementi sonori eterodossi – fino all'“extra” del visivo – segna l'inavvertibile trapasso della produzione “gestuale” a quella “teatrale” propriamente detta»: questa descrizione di Alessandro Mastropietro, riferita all'opera di Domenico Guaccero, inquadra bene l'interesse per il teatro musicale sviluppato da Franco Evangelisti e Mario Bertoncini.³ Quella che Mastropietro chiama «produzione gestuale», e che in questo articolo viene collocata nell'ambito di una pratica performativa informale sviluppatasi nello stesso periodo a Roma, rappresenta la chiave di lettura per affrontare non solo

-
- 1 Questo articolo non sarebbe stato possibile senza la generosità che Mario Bertoncini mi ha dedicato negli anni. La maggior parte delle ricerche archivistiche sono state rese possibili da borse di viaggio della School of Creative and Performing Arts, University of Calgary. Il lavoro è stato generosamente arricchito dai suggerimenti ricevuti da Luisa Santacesaria e Maurizio Farina, ai quali sono molto grata.
 - 2 Questo dato è stato segnalato circa vent'anni orsono nei capoversi iniziali del saggio di Daniela Tortora, *A(lter) A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore musicale», V, 2, 1998, pp. 327-344: 327-328.
 - 3 Alessandro Mastropietro, *Introduzione*, in Domenico Guaccero, *“Un iter segnato”. Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. XI-XXIII: XVI.

esteticamente i lavori teatrali di questi compositori, ma anche la difficile situazione documentaria.⁴

Per via di questo costante interesse verso una nuova dimensione performativa che anima l'intera opera di Evangelisti e Bertoncini, si può dire che i due compositori abbiano riflettuto sul concetto di nuova teatralità praticamente in ogni opera da loro composta. In senso stretto la produzione teatrale di Evangelisti si limita ad un solo lavoro, *Die Schachtel* (1962-1963), ideato in collaborazione con Franco Nonnis; Bertoncini, invece, esplora il teatro musicale a più riprese tra gli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, componendo *Illegonda* (1968), *New Beggar's Opera* (1969, incompiuta) e *Spazio-Tempo* (1967-1970). Le date di creazione di *Die Schachtel* e *Spazio-Tempo* sono molto importanti per la biografia dei loro autori. Infatti è proprio nell'arco di questo periodo che le carriere di Evangelisti e Bertoncini si intersecano maggiormente, poiché in questi anni sono entrambi legati all'associazione Nuova Consonanza e, soprattutto, al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. La collocazione temporale delle due opere – quella di Evangelisti precedente, quella di Bertoncini successiva all'esperienza nel Gruppo – è essenziale per capirne le differenze ma anche per cogliere interessanti parallelismi tra i due compositori. Essi riguardano soprattutto due ambiti: il modo in cui si instaura il rapporto tra interpreti e pubblico all'interno dello spazio performativo e la ridefinizione degli standard professionali.

Nel primo ambito entrambi i compositori, pur mantenendo e riconoscendo la capitale importanza della compresenza di pubblico e interpreti, criticano severamente le forme che questa compresenza tradizionalmente assume e si fanno promotori di un rinnovato spazio performativo che richiede a pubblico e artisti un ruolo più maturo

4 Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber-Verlag, Laaber, 1993; Gianmario Borio, *Tangenze tra musica e pittura: l'informale*, in *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, Atti dell'Incontro di Studi (Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 30-31 maggio 2005), a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, Suvini Zerboni, Milano, 2008, pp. 15-31.

e dialogante, arrivando a mettere in forse la linea di demarcazione tra lavoro teatrale e installazione.⁵ Nel secondo ambito in entrambi i lavori (per *Die Schachtel* al momento della realizzazione scenica, per *Spazio-Tempo* fin dalla concezione) i compositori hanno un approccio non convenzionale alla preparazione degli interpreti che è riconducibile alla loro esperienza nel Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.

Il mio discorso si articolerà in tre punti:

- (1) Platea, pubblico o visitatore?
- (2) Divisione del lavoro, integrazione delle competenze
- (2) Per un nuovo virtuosismo.

Platea, pubblico o visitatore?

In *Die Schachtel* apparentemente i ruoli degli artisti e del pubblico sono tenuti separati come da tradizione. Sono molto pochi i punti in cui gli esecutori si rivolgono direttamente al pubblico. Uno di questi momenti lo ricorda Giordano Ferrari nel suo libro, affermando che, durante la sezione *Evasione lirica*, i mimi, dopo essersi scambiati delle rose, dovrebbero poi gettarle verso il pubblico.⁶ Questi momenti di esplicita inclusione del pubblico all'interno dell'atto performativo non solo non sono molti ma, come mostra *Evasione lirica*, assegnano un ruolo passivo al pubblico, che non può di fatto influenzare la *performance*. Infatti Evangelisti e Nonnis non sovvertono l'equilibrio tra pubblico e attori, come fa invece Bertoncini prevedendo un pubblico che ha facoltà di agire; piuttosto lo elaborano e lo ricreano all'interno della scatola teatrale, poiché in *Die Schachtel* il riflesso del pubblico è proiettato sulla scena dell'opera. Secondo la guida per la messa in scena di Nonnis, l'immagine iniziale

5 Daniela Tortora, *Vers un théâtre musical et d'art: Spazio-Tempo (1967-1969) de Mario Bertoncini*, in *La parole sur scène: Voix, texte, signifié*, a cura di Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 183-196.

6 Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 112.

da proiettare sullo sfondo è quella di una platea che deve creare un «effetto a specchio». ⁷ Non solo la proiezione deve creare un effetto speculare, ma i limiti tra l'immagine riflessa della platea e la platea stessa sono resi poco nitidi, visto che le proiezioni avvengono sia sugli spazi centrali che su quelli laterali. In modo simile, per la scena finale dell'opera, le indicazioni di Nonnis ed Evangelisti richiedono che «sul sipario abbassato si proietterà l'immagine della platea affollata, il più grande possibile». ⁸ L'insistenza sul termine “platea”, presente nella guida per la messa in scena, ritorna anche nella partitura e in alcuni documenti dattiloscritti redatti da Evangelisti (vedi FIGURA 7.1).

7 Franco Nonnis, *La Scatola. Musica di Franco Evangelisti. Testo e guida per una messa in scena di Franco Nonnis*, «Grammatica», 1, 1964, pp. 22-30: 23. Il documento è anche riportato in Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, cit., p. 267 (le pagine non sono interamente riprodotte).

8 Nonnis, *La Scatola*, cit., p. 29.

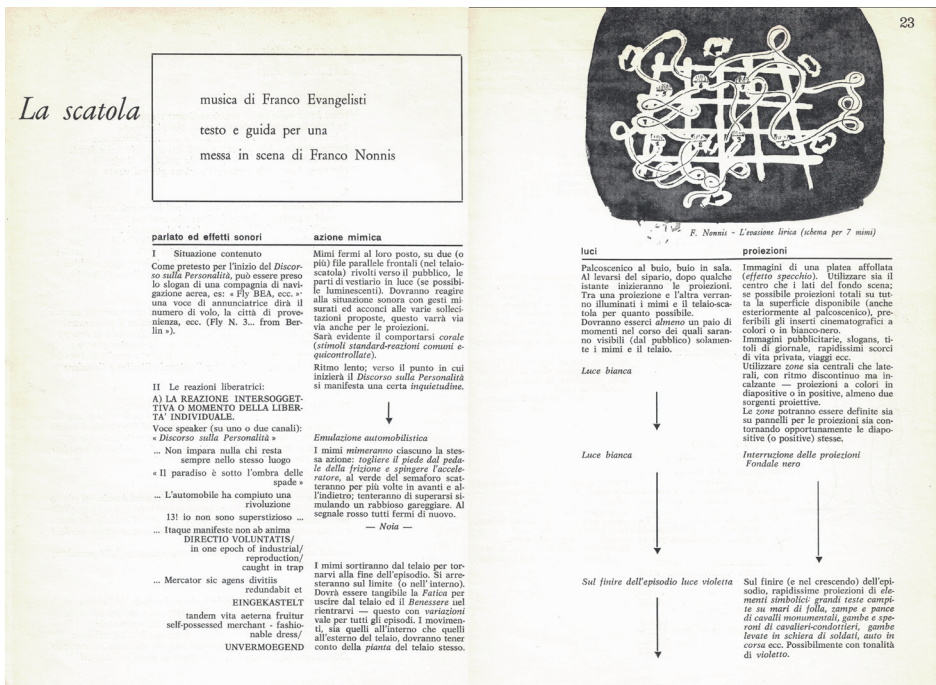


FIGURA 7.1 – Franco Nonnis, *La Scatola. Musica di Franco Evangelisti. Testo e guida per una messa in scena di Franco Nonnis*, «Grammatica», 1, 1964, pp. 22-30: 22-23.

Il termine platea è sempre usato per indicare la creazione di uno specchio tra pubblico fisico in sala e proiezioni sul palco, che genera un effetto claustrofobico. Diversamente dal più generico termine “pubblico”, che può essere utilizzato per diversi *media* (la televisione, ad esempio), la platea è precisamente lo spazio fisico di fronte al palco. Quando Evangelisti e Nonnis si riferiscono a un gruppo meno connotato usano altre parole, per esempio “folla”; un caso esemplare è quando, poco dopo la prima proiezione della platea, le indicazioni richiedono proiezioni di «grandi teste campite su mari di folla»⁹.

9 *Ibid.*, p. 23.

La proiezione di una platea di fronte a una platea è un elemento che crea un'asfissiante auto-referenzialità. La platea non viene proiettata con intento rassicurante ma per enfatizzare un effetto di alienazione: lo spazio teatrale costruito come una scatola, delimitata dal riflesso di sé stessi. Questo effetto di alienazione viene anche sottolineato dall'accoppiamento della proiezione di un elemento teatrale, la platea, con un elemento televisivo; in particolare, con quello più aggressivo della réclame che, rispetto al teatro, porta all'estremo la passività dello spettatore. È per questo che, così come la platea non è un generico gruppo di persone, la scatola non è una metafora di un'oppressione generica ma denuncia la natura oppressiva del teatro borghese. In questo modo Evangelisti e Nonnis intraprendono una critica ai presupposti ideologici dei tradizionali luoghi dello spettacolo, come i teatri all'italiana o le sale da concerto: mettendolo di fronte alla propria immagine, Evangelisti mira a creare nel pubblico un cortocircuito che lo renda consapevole della propria passività e lo porti a vivere con disagio le proprie consuetudini di spettatore.

Questa critica è pienamente ripresa ed esplicitata da Bertoncini in *Spazio-Tempo* (e ancora prima in *Illegonda* nonché nella produzione strumentale con *Epitaffio in memoria d'un concerto*); gli anni che separano *Die Schachtel* da *Spazio-Tempo* rendono ancora più radicale la concezione del ruolo del pubblico nella seconda. *Spazio-Tempo* è un lavoro interdisciplinare che crea un complesso sistema basato sul continuo scambio di informazioni. Nella *performance* del 1970 sono presenti 19 interpreti: 6 mimi-danzatori, 12 musicisti, 1 direttore, ma il fascicolo delle fonti autoriali contiene anche versioni con un'orchestra sinfonica. Come Bertoncini spiega nel dialogo *Note per un teatro della realtà*, scritto nel 1981, il direttore ha una tastiera di comandi elettrici che, nelle parole dell'interlocutore Bremonte, regola «la durata e il cambiamento di diapositive-partitura per i musicisti, dirigendo allo stesso tempo il gruppo di danzatori grazie ad un catalogo codificato di gesti chironomici desunti largamente dalla prassi direttoriale

musicale». ¹⁰ Inoltre il direttore controlla le luci, che azionano alcuni comandi per i danzatori; e infine ha una lista di gesti per impartire comandi ai danzatori-mimi. Come illustra Bremonte, personaggio ricorrente, assieme a Menippo, nei dialoghi bertonciniani, il movimento e il gesto del danzatore producono suono, dato che lo spazio scenico è sonorizzato «in modo acustico (vegetazioni di tubi metallici accordati secondo una curva logaritmica non-temperata, e di quarantacinque piatti di diametro differente, sospesi effettivamente al soffitto mediante lunghi fili di nylon) ed elettro-acustico (pedane fornite di varie zone di risonanza, il cui suono era processato additivamente e sottrattivamente da modulatori ad anello e da filtri)». ¹¹ I musicisti leggono indicazioni, che fungono da partitura, su diapositive proiettate al muro.

Ogni persona presente nella stanza partecipa a questo scambio di informazioni, compreso il pubblico, sollecitato da quelle che il compositore chiama «guide inconsapevoli». Un'indagine sui documenti del Fondo Mario Bertoncini, conservato all'archivio dell'Akademie der Künste di Berlino (AAdK), permette di capire più a fondo il tipo di relazione tra danzatori e musicisti nonché quella tra danzatori e pubblico. *Spazio-Tempo* non ha una partitura ma una serie di indicazioni e istruzioni per l'esecuzione del lavoro. Le indicazioni per gli interpreti consistono nelle diapositive per i musicisti, una lista di gesti chironomici con relative indicazioni di esecuzione e indicazioni di esecuzione con schizzi di movimento per i danzatori mimi. ¹²

10 Mario Bertoncini, *Note per un teatro della realtà*, in *Décalage. Bollettino di sonorità prospettiche*. Supplemento a «1985 la musica», 13, pp. 21-28. In questo testo è stata utilizzata una copia in formato pdf fornita dal compositore.

11 Bertoncini, *Note per un teatro della realtà*, cit. Per una panoramica sulla ricca produzione dialogica di Mario Bertoncini sono imprescindibili i contributi di Christine Anderson, *Dialoge und andere nutzlose Texte. Anmerkungen zu den Schriften von Mario Bertoncini*, «Musik Texte», XCVI, 2003, pp. 44-45 e Daniela Tortora, *Introduzione*, in Mario Bertoncini, *Ragionamenti musicali in forma di dialogo: X e XII*, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2013, pp. 9-27.

12 Per una discussione più dettagliata della strategia di scrittura e notazione usata da Mario Bertoncini in *Spazio-Tempo* si veda Valentina Bertolani, *No Score, Hundreds of Sketches: Mario Bertoncini's Spazio-Tempo*, TCCPM 2015: *Analysing the process of musical creation / Tracking the Creative Process in Music*, <http://medias.ircam.fr/xif0e3a4> (ultimo accesso 31 agosto 2017).

Gli schizzi e i materiali preparatori sono una fonte essenziale per afferrare la complessità del funzionamento di *Spazio-Tempo*. In uno di questi schizzi si trovano le seguenti indicazioni, che rivelano in quale modo lo scambio di informazioni avviene:

2. Il danzatore dapprima è inconsapevole della scelta operata dallo strumentista; poi, non appena si accorge che i suoi gesti sono la base delle reazioni musicali di un dato strumentista (o di più strumentisti) comincia a sua volta a “reagire”, cioè si lascia andare alla suggestione dei suoni che egli stesso ha contribuito a determinare e immagina brevi figure servendosi o no dei gesti assegnatigli e tenta consapevolmente di influire sullo strumentista [...].¹³

Tra i passaggi che invece si soffermano sul rapporto danzatore-pubblico, il seguente è molto significativo:

le azioni di un dato danzatore dipenderanno dai movimenti di quel visitatore che il danzatore avrà scelto come guida modello inconsapevole; egli [il danzatore] dovrà concentrarsi sul soggetto prescelto, lo guarderà fissamente negli occhi e si farà notare da lui in tutti i modi (gli girerà intorno, suonerà gli strumenti che trova a portata di mano, ecc.) e quindi: A) ne imiterà “al contrario” gli eventuali movimenti enfatizzandoli, cioè interpretandoli esageratamente. B) sarà condizionato dalla reazione del visitatore secondo un criterio di analogia (libera imitazione) o contraddizione [...].¹⁴

13 *Gesti-Segnale (rapporto danzatore-musicista)*, AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 71. Documento manoscritto. Negli schizzi di *Spazio-Tempo*, i colori sono un codice usato da Mario Bertoncini per collegare alcuni documenti ad aspetti specifici della composizione. In questo articolo, non occupandomi della genesi dell'opera, i documenti sono trascritti in nero anche quando sono stati scritti a colori.

14 *Rapporto Promiscuo, interferenze dei codici gestuali / N. 1 Integrazione del pubblico nel contesto dell'opera (rapporto del danzatore col pubblico)*, AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 71. Documento manoscritto. Un'altra versione del documento riporta: «Nell'esecuzione del presente numero, le azioni di un dato danzatore dipenderanno dai movimenti di quel visitatore che il danzatore avrà scelto come modello inconsapevole; egli dovrà concentrarsi sul soggetto prescelto, lo guarderà fissamente negli occhi e si farà notare da lui in tutti i modi (gli girerà intorno, suonerà gli strumenti che trova a portata di mano, ecc.) e quindi: a) ne imiterà gli eventuali movimenti riflettendoli specularmente ed enfatizzandoli in un'interpretazione

Da questo passaggio risulta chiaro che in *Spazio-Tempo* non c'è nessuna intenzione di lasciare sottintesi i rapporti che si instaurano tra i vari nodi di questo scambio di informazioni. Anche nei confronti del pubblico, il danzatore fa di tutto per rendere la propria ispirazione chiara. Addirittura il danzatore può fissare insistentemente negli occhi lo spettatore, un'azione non certo volta a mettere il pubblico a proprio agio. Analogamente a quanto accade in *Die Schachtel*, ma con una strategia completamente diversa, anche in *Spazio-Tempo* l'inclusione del pubblico nello spazio performativo non è in alcun modo rassicurante. Il pubblico interagisce con gli esecutori partecipando allo scambio di informazioni che generano la *performance*; inoltre gli spettatori sono inclusi in un momento molto delicato della preparazione di uno spettacolo: le prove finali. Infatti, grazie alla struttura articolata in tre giorni,¹⁵ viene parzialmente annullata per il pubblico la dicotomia tra il momento privato (prove) e il momento pubblico (*performance*):

Tutte le azioni dei danzatori (figure indipendenti, interpret. della serie contatto ecc.) possono venire montate, preparate – naturalmente in una fase già avanzata – alla presenza del pubblico: le due fasi, quella di prova e quella finale, saranno assolutamente equivalenti sul piano, per così dire, estetico; saranno “lo spettacolo”.¹⁶

L'idea di strutturare il lavoro su un arco di tre giorni esplicita la volontà, già rilevata in *Die Schachtel*, di ripensare lo spazio performativo tradizionale: invece che in un teatro, l'ascolto avviene in luoghi alternativi come le gallerie d'arte. Così l'ascoltatore diventa “visitatore” (termine usato spesso da Bertoncini nei testi preparatori),

esagerata; b) sarà condizionato dalla reazione del visitatore secondo un criterio analogico/secondo un criterio contraddittorio», in *Rapporto promiscuo, interferenze dei codici gestuali / 1) Integrazione del pubblico nel contesto dell'opera*, AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 75. Documento manoscritto.

15 Nei materiali preparatori conservati all'AdK, ci sono diverse versioni di struttura della giornata. Nell'APPENDICE conclusiva presento la trascrizione di uno di questi documenti.

16 [Senza titolo], AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 76. Documento manoscritto.

non solo per il luogo in cui si reca, ma anche per il tipo di attenzione che gli è richiesta.

Sembra che l'idea di includere il pubblico sia influenzata da una duplice disposizione. Da un lato si percepisce una reale necessità di condivisione del proprio lavoro con il pubblico. Una traccia di questo atteggiamento, mai esplicitamente dichiarato nei dialoghi, si trova in un passaggio di un testo teorico incompleto e manoscritto conservato a Berlino. Il documento, in cui Bertoncini discute il significato della forma musicale contemporanea, è databile probabilmente all'inizio della riflessione sul teatro musicale e al lavoro di *Spazio-Tempo*:

Finché la dialettica tematica o il contrappunto erano mezzi usati, sta bene; ma oggi abbiamo distrutto (che sia giusto o no poco importa: è accaduto) esattamente tutto, lasciando però in piedi la "FORMA", ridotta a 10 asfittici minuti o peggio spesso, a meste ore. ... ma ... larve di sinfonie subite con ... noia dal pubblico di un ennesimo festival.¹⁷

In questo passaggio è chiara l'assunzione di responsabilità verso il proprio pubblico da parte di Bertoncini. Nonostante ciò, si può anche ritrovare un atteggiamento contrastante: mettere gli spettatori in una condizione di disagio e sfruttare questa condizione a fini estetici. Infatti, in un appunto preliminare per il documento contenente le indicazioni per i danzatori, Bertoncini scrive: «N.B. per criterio analogico si intende qui somiglianza generica tra le due azioni, ad es.: il visitatore si tocca la fronte come per significare che il danzatore, a suo giudizio è pazzo, e questi interpreta il gesto toccando a sua volta uno strumento tante volte quante il visitatore s'è toccato la fronte».¹⁸ Questa annotazione, scherzosa e amara allo stesso tempo, dà quindi per scontato che il pubblico possa reagire con incredulità alla *performance*.

17 *Definizione, scopi estetici o impegno, contenuto, forma*, AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 73. Documento manoscritto.

18 *Rapporto promiscuo, interferenze dei codici gestuali*, AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 75. Documento manoscritto.

Divisione del lavoro, convergenza dei mestieri

Lo spazio performativo di Bertoncini ed Evangelisti, nelle due opere in esame, è organizzato secondo una divisione del lavoro tra le diverse arti degli interpreti: questa divisione risulta sorprendentemente rigida, specialmente a paragone della musica strumentale composta dai due autori negli stessi anni, dove si richiedono agli strumentisti competenze che esulano dalla loro formazione. La divisione del lavoro, la pratica performativa e l'interdisciplinarietà sono elementi che definiscono lo spazio performativo come momento di ricerca. In *Die Schachtel*, dal punto di vista degli interpreti, la divisione del lavoro è molto chiara: la musica è interpretata dall'orchestra da camera. Pur dovendo utilizzare tecniche estese e una notazione non tradizionale, i musicisti non devono svolgere azioni che esulano da quelle convenzionali per i loro strumenti. Al nastro magnetico è invece affidata la parte musicale più espressamente referenziale (parole, suoni registrati riconoscibili), creando con l'orchestra una dicotomia referenziale (nastro)/non referenziale (orchestra). La stessa dicotomia si può trovare nel rapporto tra le proiezioni (referenziali) e le luci (non referenziali). I danzatori-mimi partecipano all'azione con il proprio corpo: non solo con il movimento, ma anche occasionalmente emettendo suoni (per esempio, nella *Struttura 5*, i mimi emettono suoni vocalici).

In Bertoncini la divisione dei ruoli è sensibilmente più confusa. Ciò è dovuto principalmente al fatto che l'opera, anche quando riguarda dimensioni non musicali, tende ad essere organizzata primariamente in termini musicali. Nel dialogo *Note per un teatro della realtà*, Bremonte afferma: «l'idea fondamentale del mio amico [il compositore X] è quella di organizzare secondo esigenze musicali quelle dimensioni, cioè i vari parametri che compongono lo spettacolo teatrale». Quindi la divisione del lavoro è organizzata in maniera diversa rispetto a Evangelisti. Bertoncini non cerca un compromesso tra i diversi mestieri artistici per realizzare un unico quadro armonico; utilizza invece i diversi mestieri dell'arte per la

creazione di un lavoro teatrale in cui la dimensione musicale è quella che supporta l'intero sistema di interazioni e non è mai "funzione di" (cosa che, secondo il Compositore X, capita nella tradizionale opera lirica, in cui la musica è scritta in modo da interpretare il dramma) ma, come dice Bremonte: «per lui [Compositore X], musicista di formazione, l'avventura scenica ha prevalentemente valore di musica; di modo che tutti gli elementi in gioco vengano decifrati, tradotti, usati in senso musicale».¹⁹

La differenza nella divisione dei ruoli operata nei lavori di Evangelisti e Bertoncini è quindi definita da una diversa concezione dello spettacolo teatrale, ma può anche essere messa in relazione al diverso statuto autoriale del compositore. *Die Schachtel* è una composizione collaborativa anche nella sua ideazione, principalmente per il ruolo cruciale del pittore Nonnis.²⁰ Collaborativa è anche la trasposizione cinematografica del 1968, per la quale la coreografa Tatiana Massine preparò i mimi.²¹ Invece *Spazio-Tempo* è un lavoro composto e ideato unicamente da Bertoncini (nel periodo di attività nel Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza). Il fatto però che *Spazio-Tempo* sia stato realizzato senza collaboratori non significa che non risenta del dialogo interdisciplinare di quegli anni; infatti, una figura cruciale per una completa comprensione dell'azione mimico-scenica sia in Evangelisti che in Bertoncini è la coreografa e ballerina Gabriella Mulachié, che ebbe una certa influenza sull'estetica mimico-coreografico-scenica non solo dei due

19 Bertoncini, *Note per un teatro della realtà*, cit. Il Compositore X è uno dei tre personaggi, assieme a Bremonte e Menippo, che animano detto dialogo.

20 Borio suggerisce che Franco Nonnis possa essere l'ideatore del titolo, cfr. Gianmario Borio, *Die Schachtel di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos*, Worlds of AudioVision, 2011, http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Borio_2011_ita.pdf (ultimo accesso 21 maggio 2016), p. 3; sicuramente il ruolo di Franco Nonnis merita di essere riesaminato, e le ricerche in corso di Maurizio Farina a partire dai documenti del fondo privato degli eredi sembrerebbero proprio suggerire un coinvolgimento più attivo.

21 Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, cit.; Borio, *Die Schachtel di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos*, cit.

compositori in esame, ma di tutta l'avanguardia romana dell'epoca. Il legame di Mulachié con l'avanguardia romana inizia perlomeno nel 1962, quando la danzatrice lavora ad una coreografia per il compositore Hans Otte, caro amico di Evangelisti.²² Dal 1965, anno del primo ampliamento dell'Associazione Nuova Consonanza, Mulachié è socia di Nuova Consonanza e nello stesso anno partecipa alla prima esecuzione di *Scene del Potere* di Domenico Guaccerò, ricoprendo il ruolo di consulente coreografica, "direttrice d'azioni" e danzatrice.²³ Nel 1966 Mulachié pubblica sulla rivista *Collage* il testo *Inattualità della danza*, uno scritto breve ma di notevole importanza su cui tornerò tra poco. È del 1967 un concerto organizzato da Mulachié a Roma, in cui figurano Mario Bertoncini tra gli esecutori nonché Frederic Rzewski e Dieter Schnebel come compositori.²⁴ Dello stesso anno è una lettera di Evangelisti a Nonnis, in cui Mulachié è menzionata assieme ad Antonio Calenda, altra figura di riferimento della scena teatrale romana.²⁵ Infine Mulachié figura tra i danzatori di *Spazio-Tempo* nella prima esecuzione.

Non mi sembra quindi un azzardo definire Mulachié un nodo centrale in questa fitta rete di scambi interdisciplinari che è la scena del teatro d'avanguardia romano. Pertanto comprendere il suo lavoro coreografico è un vero e proprio passaggio obbligato per avvi-

22 Kurt Peters, *Pro Musica Nova 1962 – Orgel und Tanz*, «Tanzarchiv», X, 1, 1962-63: pp. 13, 19.

23 *Scene del potere, azione scenico-musicale in tre parti*, in Domenico Guaccerò. *Catalogo tematico in rete*, 34, Other sigla: 01.02, http://www.guaccerò.lim.di.unimi.it/scheda_opere.php?lang=i_eng&a_id=113 (ultimo accesso 31 agosto 2017).

24 *Balletti 67*, Berlino, AAdK, Fondo Mario Bertoncini, Cartella 207. Programma concerto.

25 Jessica Gasparro, *Franco Nonnis pittore scenografo e il nuovo teatro musicale sperimentale degli anni Sessanta: Die Schahtel di Franco Evangelisti e Scene del potere di Domenico Guaccerò*, Tesi di laurea, Università di Roma Sapienza, a.a. 2005-2006, p. 115. Cito direttamente dalle ricerche ancora non pubblicate di Maurizio Farina: «Calenda è persona molto vicina a Nonnis e ad alcuni dei compositori legati a Nuova Consonanza (Guaccerò e Macchi). Nonnis collabora con lui almeno dal 1965 (cfr. il Programma del III Festival di Nuova Consonanza, 26 aprile 1965), ed è lo scenografo e il costumista stabile per tutto il periodo degli spettacoli realizzati da Calenda al Teatro Centouno (1965-1968), una delle prime cantine di teatro sperimentale a Roma, fondata dallo stesso Calenda e dall'attore Virginio Gazzolo». Si veda in proposito anche il contributo di Mastropietro in questo volume.

cinarsi maggiormente alla concezione spaziale e scenica dei lavori di Evangelisti, Bertoncini, Guaccero, Rzweski e molti altri. Per farlo mi servirò del breve testo pubblicato nel 1966, che contiene significative analogie con l'idea del "teatro della realtà" di Bertoncini e con l'idea di "oggettività" che guida l'idea di teatro musicale di Evangelisti.²⁶

Per un nuovo virtuosismo

Il confronto tra il testo di Mulachié e le idee espresse da Bertoncini a distanza di venti anni nel dialogo *Note per un teatro della realtà* è rivelatore. Entrambi denunciano come la danza sia ingiustamente dimenticata dai compositori di quegli anni:²⁷

L'arte della danza purtroppo viene oggi poco apprezzata, per non dire ignorata, non solo dalle organizzazioni ufficiali, ma ciò che è più grave, dagli artisti della generazione di oggi, i quali non la considerano neanche un problema.²⁸

Menippo: [*Spazio-Tempo* è] il primo organico tentativo di liberare il balletto contemporaneo dallo stato miserando e dilettantesco nel quale si trova, tra la *suffisance* degli addetti ai lavori, il cinismo interessato dei compositori e il disinteresse del pubblico.²⁹

Forse però la correlazione più sorprendente è lo schema pubblicato da Mulachié, sempre nello stesso articolo, pochi mesi prima che Bertoncini cominciasse a concepire *Spazio-Tempo* (vedi FIGURA 7.2).

26 Il termine "oggettività" è discusso in Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, cit., pp. 177-179.

27 Ovviamente entrambi si riferiscono alla situazione italiana. Entrambi conoscono molto bene gli sviluppi che proprio in quegli anni la danza stava attraversando, dalla Merce Cunningham Dance Company, al lavoro di Anna Halprin per esempio.

28 Gabriella Mulachié, *Inattualità della danza*, «Collage», VI, 1966, p. 45.

29 Bertoncini, *Note per un teatro della realtà*, cit.



FIGURA 7.2 – Schema di Gabriella Mulachié
pubblicato in «Collage», VI, 1966, p. 46.

Il discorso anti-virtuosistico, che automaticamente viene associato alla formazione corale e anti-solistica, è un elemento che accomuna Evangelisti, Bertoncini e Mulachié:

Dobbiamo anche dire che il corpo di ballo non va più inteso come massa servile al solista, con funzione puramente decorativa; il solista non ha maggiore diritto sugli altri di mostrare la sua bravura, né a un maggior numero di entrate o di uscite in scena. Ciascun membro dell'insieme deve essere impiegato come solista, venendo così sfruttate le capacità individuali, tentativo che Robbins attua nella sua compagnia [probabilmente si riferisce a Jerome Robbins].³⁰

Bertoncini concorda pienamente con Mulachié nel suo dialogo:

Menippo: [...] Dunque, scegliamo un certo numero di danzatori. Primo dilemma: avremo o non un solista nella nostra troupe?

Bremonte: Assolutamente escluso. Anche nella musica strumentale X. ha da tempo abolito la dialettica solo – tutti: il solista implica già di per sé un senso fraseologico/figurativo ed egli predilige invece un tessuto omogeneo ...

Menippo: Non si tratta di predilezione, ma di coerenza; probabilmente X. aborre la contraddizione presente in

30 Mulachié, *Inattualità della danza*, cit., p. 45.

tante musiche contemporanee, tra contesto informale e formalismo figurativo del solo.

Bremonte: Appunto.³¹

La dimensione corale ha una grande importanza anche in *Die Schachtel*: i momenti individuali sono rari nel corso dell'opera, se non del tutto assenti. Per esempio i mimi si muovono sempre in gruppo sullo spazio scenico. Uno dei momenti in cui si potrebbe cogliere un tentativo di individualizzazione si trova nella sezione *Frammenti da tutte le altre scene*; nelle indicazioni di Nonnis si legge: «L'azione dovrà risultare *composita e dissociata* sia nelle figurazioni d'assieme sia in quelle individuali [...]. Di *corale* non vi sarà che la discontinuità ritmica. I mimi si assoceranno [sic] nel seguire le varie linee a) b) c) in gruppetti parziali continuamente intercambiabili».³² Anche in questo caso però la mancanza di un'indicazione di “soli” e la volontà di creare un'azione “composita” sopprimono l'individualità. Rispetto a questa gestione collettiva della parte coreografica, l'anti-virtuosismo di Bertoncini ha conseguenze opposte: in *Spazio-Tempo* i danzatori-mimi non si muovono mai in gruppo all'unisono. Sia Bertoncini sia Evangelisti introducono nella parte coreografica una riflessione sul movimento all'unisono e sul suo rifiuto, un tratto fondamentale nella danza sperimentale.³³

Questa rigorosa opposizione al virtuosismo non è però un invito al dilettantismo. Mulachié sintetizza molto bene una posizione comune a molti artisti di quegli anni, tra cui Bertoncini ed Evangelisti:

31 Bertoncini, *Note per un teatro della realtà*, cit.

32 Nonnis, *La Scatola*, cit., p. 26.

33 Da Isadora Duncan e Martha Graham gli artisti e i commentatori hanno riflettuto lungamente sul concetto di virtuosismo. Proprio i movimenti all'unisono tipici del balletto, che prediligono una tecnica condivisa sull'interpretazione individuale, sono stati elemento di rottura e di sperimentazione anti-virtuosistica della performance di danza. Cfr. Liza Gennaro, Stacy Wolf, *Dance in Musical Theater*, in *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, a cura di Nadine George-Graves, Oxford University Press, Oxford-New York, 2015, pp. 148-168; Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, William Morrow, New York, 1988, pp. 365-373; e Daniel Nagrin, *The Six Questions: Acting Technique for Dance Performance*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1997, pp. 83-84.

[...] vorrei notare che se ai tempi della Taglioni [Maria Taglioni, 1804-1884] ci si poteva entusiasmare per una pirouette (la quale poteva rendere famosa una ballerina), oggi la tecnica virtuosistica è la base fondamentale indispensabile pretesa a priori. La danza per la gioia del movimento o il virtuosismo in funzione di se stesso, non hanno più ragione di essere.³⁴

Lavori complessi e radicali come *Die Schachtel* e *Spazio-Tempo* ci portano quindi a riflettere sul significato del virtuosismo nel teatro sperimentale. Chi è davvero un virtuoso e chi è un dilettante sulla scena? La risposta non è così scontata come sembra. Prendiamo per esempio in considerazione la prima esecuzione di *Die Schachtel*, avvenuta il 27 aprile 1966 nella Freeborn Hall della University of California Davis e resa possibile dal compositore americano Larry Austin (vedi FIGURA 7.3). Uno dei primi elementi che saltano all'occhio osservando il programma dell'evento è il nome dei mimi. Alcuni di loro non sono rintracciabili, ma la maggior parte di loro erano *graduate students* del dipartimento di musica; John Mizelle e, sporadicamente, Billie Alexander (oltre a Stanley Lunetta che figura tra i percussionisti e Arthur Woodbury al sassofono, per esempio) facevano parte del gruppo di improvvisazione per compositori-interpreti del New Music Ensemble (NME), fondato da Larry Austin nel 1963. In residenza a Roma, negli anni 1964-1965, Larry Austin fece ascoltare le registrazioni del suo gruppo a Evangelisti e questo fu uno degli eventi decisivi che diedero impulso all'esperienza del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.³⁵

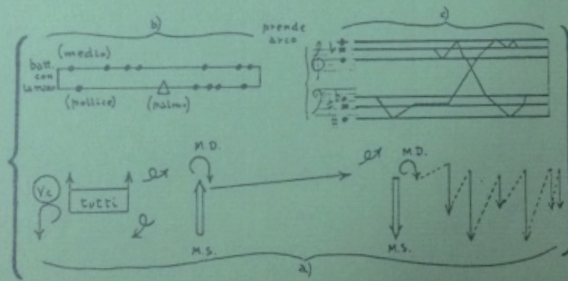
34 Mulachié, *Inattualità della danza*, cit., p. 45.

35 Barney Childs, Christopher Hobbs, *Forum: Improvisation*, «Perspectives of New Music», XXI, 1-2, 1982-1983, pp. 26-111: 27; Larry Austin, *Larry Austin on Source: music of the avant-garde*, in *Source: Music of the Avant-Garde, 1966-1973*, a cura di Larry Austin, Douglas Kahn e Nilendra Gurusinghe, University of California Press, Berkeley, 2011), pp. 1-10: 1.

COMMITTEE FOR ARTS AND LECTURES
 and
 DEPARTMENT OF MUSIC
 University of California, Davis

NEW ITALIAN AND AMERICAN MUSIC

Larry Austin, Conductor



April 27, 1966 8:15 p.m. Freeborn Hall

Il fatto che almeno alcuni dei mimi nella produzione californiana non siano mimi professionisti suggerisce che la questione del rapporto tra virtuosismo, professionismo e attività amatoriale sia centrale anche nel caso dell'esecuzione di *Die Schachtel*. A prima vista potrebbe sembrare che, dopo avere atteso per tre anni che il suo brano fosse eseguito, Evangelisti si stesse accontentando di una situazione non professionistica. Ma questa ipotesi è da scartare. Christine Anderson menziona almeno cinque possibilità di esecuzione in Germania, Stati Uniti, Francia e Italia non andate a buon fine.³⁶ Una di queste è quella di Palermo, dove Evangelisti arriva a ritirare il brano. Nell'infervorata lettera a Carapezza, in cui spiega il rifiuto, Evangelisti scrive: «Non darti da fare per me i mimi locali [sic], non darei il permesso di fare delle cose che risulterebbe [sic] come il famoso coro di Bussotti».³⁷ In una lettera a Roland Kayn, a seguito di un'ulteriore possibilità di esecuzione naufragata, Evangelisti mostra di avere le idee chiare sui mimi che desidera: «Per quanto riguarda i mimi, sembra che il povero Boulez sia ancora sottomesso alla scuola francese e si può immaginare solo dei mimi alla Marceau».³⁸

Evangelisti sembra quindi particolarmente esigente sulle condizioni della messa in scena, e non esita a negare il permesso di eseguire la sua opera. È quindi significativo che non si opponga alla messa in scena californiana, nonostante gli interpreti non siano professionisti ma studenti di musica. In maniera analoga, sebbene il rapporto lavorativo e personale tra Bertoncini e John Heineman si fosse fatto più stretto grazie all'amicizia e alla collaborazione createsi con l'esperienza condivisa del Gruppo Nuova Consonanza, Heineman non è un professionista come tecnico delle luci, quindi non è scontato che sia scritturato come tale, soprattutto per un perfezionista come Bertoncini e in un'occasione prestigiosa come la Biennale di Venezia.

36 Christine Anderson, *Da Roma a San Francisco. Stazioni alla prima messinscena di Die Schachtel*, in *Catalogo del 37° Festival di Nuova Consonanza, "terror vocis". Tre opere di teatro musicale*, a cura di Cristina Cimagalli, Nuova Consonanza, Roma, 2001, pp. 80-84.

37 *Ibid.*, p. 82.

38 *Ibid.*, p. 83.

Questo intricato rapporto tra virtuosismo, professionismo e attività amatoriale trascende l'ambito del teatro musicale e riguarda la maggior parte della musica sperimentale romana del dopoguerra. Se una risposta definitiva è allo stadio di questa ricerca prematura, *Die Schachtel* e *Spazio-Tempo* sembrano suggerire che l'interiorizzazione di o l'appartenenza a un determinato ambiente estetico è più importante della domestichezza con la tradizione storica di un dato ambito artistico. Anzi verrebbe da pensare che la conoscenza della tradizionale pratica performativa, se non accompagnata da una ricerca sulle pratiche contemporanee, sia un peso e non una risorsa. Nel caso di *Die Schachtel*, l'ambiente cui appartenevano gli studenti americani impegnati nella prima esecuzione era conosciuto e ammirato da Evangelisti.³⁹ Gli studenti facevano parte del New Music Ensemble, un gruppo impegnato non solo nell'esecuzione di partiture contemporanee, ma anche in sessioni settimanali di improvvisazione, il cui modello piaceva così tanto a Evangelisti da indurlo a cominciare l'esperienza del Gruppo di Improvvisazione, molto diversa nei risultati ma inizialmente ispirata a Larry Austin (che partecipò alle prime sessioni e al primo concerto del gruppo romano).⁴⁰ Forse questo bastava per rassicurare Evangelisti sulla buona riuscita di *Die Schachtel*. Ancora più estremo il caso di Bertoncini: non è questa l'occasione per soffermarsi sul ruolo che le pratiche improvvisative del Gruppo di Improvvisazione Nuova

39 Come ho già ricordato, Evangelisti e Austin si erano incontrati a Roma durante l'anno sabbatico di Austin (1964-1965) e in quell'occasione Evangelisti aveva avuto modo di ascoltare i nastri del New Music Ensemble. Tra le varie espressioni di ammirazione che Evangelisti riserva per il lavoro del gruppo californiano, forse la menzione che ne fa sul programma di sala nel primo concerto del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza è una delle più significative: «[Il New Music Ensemble] che opera in California, si può considerare il primo esistente nel sistema occidentale che lavori su schemi veramente attuali. Per la formazione di questo gruppo 'NUOVA CONSONANZA', il primo del genere in Europa, la presenza di Austin è stata determinante, e così altrettanto valida la cooperazione di tutti i colleghi compositori che ne fanno parte», Programma conservato alla Fondazione Isabella Scelsi (Roma), Cartella Nuova Consonanza.

40 Childs, Hobbs, *Forum: Improvisation*, cit., p. 27; interview with Larry Austin, *Oral History of American Music*, Yale University, Interviewer: Vincent Plush, Denton, TX, April 15, 1983, and September 30, 1983, http://web.library.yale.edu/oham/austin_TOC (ultimo accesso 31 agosto 2017).

Consonanza possono venire in soccorso a una partitura inesistente, come è il caso di *Spazio-Tempo*.⁴¹ Per esempio si può comunque intuire come Heineman abbia potuto ricoprire il ruolo di tecnico delle luci in virtù della sua esperienza nel gruppo, ossia per la sua vicinanza estetica a Bertoncini.

È in questa chiave, dove il virtuosismo non è fine a se stesso ma è una precisa prassi estetica interiorizzata attraverso il lavoro collettivo di sperimentazione, che va interpretata l'idea di teatro "oggettivo" di Evangelisti o l'idea bertonciniiana di "teatro della realtà". Entrambe si allineano con la ricerca tipica del teatro degli anni Sessanta che tende al superamento della dicotomia tra "corpo vivo fenomenico" e "corpo semiotico".⁴² In Evangelisti e Bertoncini l'interprete non rappresenta qualcuno o qualcosa; invece reagisce e realizza in ogni momento della *performance* indicazioni che possono essere messe in atto grazie a una formazione intensiva che apre agli interpreti nuove possibilità all'interno di un ambito estetico estremamente regolativo. Pertanto una pratica estetica e performativa – esplorata collettivamente attraverso il Gruppo di Improvvisazione ma anche sostenuta dalle iniziative dell'Associazione Nuova Consonanza, da pubblicazioni quali «Collage» e dallo scambio prolifico con altri ambiti artistici come la pittura, la poesia e il teatro – creò un network di interazioni e influenze estremamente complesso e ancora in buona parte inesplorato. La collocazione temporale di *Die Schachtel*, come esperienza precedente, e di *Spazio-Tempo*, come successiva al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, così come gli interpreti e collaboratori coinvolti nei progetti nonché il successo o l'insuccesso della *performance* di queste opere, sono determinanti e determinati dall'appartenenza a questa scuola performativa ed estetica. È una scuola necessaria per affrontare questa musica, per la quale certe indicazioni e comportamenti non possono essere scritti in partitura ma solamente appresi e "incorporati" durante la *performance*.

41 Bertolani, *No Score, Hundreds of Sketches: Mario Bertoncini's Spazio-Tempo*, cit.

42 Erika Fischer-Lichte discute a lungo questa dicotomia ed utilizza l'esempio di Jerzy Grotowski, particolarmente pertinente a questa discussione. Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014, pp. 144-146.

APPENDICE

Svolgimento temporale di *Spazio-Tempo* di Mario Bertoncini

Berlino, Archivio Akademie der Künste, Fondo Mario Bertoncini,
Cartella 71. Documento manoscritto.

10-11.30 A	10-11.30 azione a
11.30-13 (pl. A)	11.30-13 play-back a
13-13.45: silenzio (pubblico)	13-14.30: silenzio, quiete (libero accesso al pubblico)
13.45-14.30 pl=break	
14.30-16 (pl. A')	14.30-16 play-back a'
16-17.30 B	16-17.30 azione b
17.30-19 (pl. B)	17.30-19 play-back b

Berlino, Archivio Akademie der Künste, Fondo Mario Bertoncini,
Cartella 73. Documento dattiloscritto.

ore 10-11,30 azione (A)
 “ 11,30-13 play-back (A)
 “ 13-13,45 stasi (il pubblico circola liberamente)
 “ 13,45-14,30 ” play-back
 “ 14,30-16 play-back (A')
 16-17,30 azione (B)
 17,30-19 play-back (B')

Marco Cosci

La scena media(tizza)ta: teatro, cinema e televisione in *A(lter)A(ction)*¹

Panorami mediali

Il 14 giugno 1966 Egisto Macchi, Mario Diacono, Daniele Paris, Sergio Tau e Franco Valobra sottoscrivono una dichiarazione congiunta in cui si dichiarano effettivi “coautori” dell’opera *A(lter)A(ction)*. «Riconoscendo ciascuno di essi in particolare il contributo essenziale dato dagli altri amici con il lavoro personale»,² essi avvertono la necessità di condividere la paternità di un risultato, punto di incontro e sintesi tra differenti campi artistici. Il lavoro teatrale – presentato nella sua prima versione con il titolo *Studio per A(lter)A(ction)* la sera seguente presso il teatro Olimpico di Roma – è il frutto di uno scambio tra diversi soggetti creativi: il compositore, il direttore d’orchestra, il regista, lo scrittore, il critico d’arte, l’attore teatrale,

-
- 1 Diverse sono le persone che hanno contribuito al presente studio di *A(lter)A(ction)*. In particolare vorrei ringraziare Angela Carone, curatrice del Fondo Egisto Macchi presso l’Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (d’ora in poi FEM); Sylvaine Couquet Macchi e Lamberto Macchi per il costante supporto nelle mie ricerche su Egisto Macchi; Sabine Ambros, dell’archivio audiovisivo della Bayerischer Rundfunk, che ha facilitato la consultazione della versione televisiva diretta da Markpolous; e infine Sergio Tau e Sophie Marland che hanno condiviso i loro preziosi ricordi di quell’esperienza teatrale.
 - 2 FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*. Una trascrizione del documento si trova anche in Daniela Tortora, *A(lter)A(ction): un tentativo di teatro musicale d’avanguardia*, «Il Saggiatore musicale», V, 2, 1998, pp. 327-344: 338.

etc. *A(lter)A(ction)* infatti da un lato si inserisce in quel processo di rinnovamento del teatro musicale, volto alla ricerca di un maggiore equilibrio tra le componenti espressive, dall'altro è la conseguenza di quella particolare sensibilità per la contaminazione dell'avanguardia musicale romana, che mostrava un interesse singolare a includere le altre arti nel dibattito di ricerca.³ L'importanza di quell'ambito creativo è d'altronde correlata alla genesi dell'opera stessa che scaturì dal fecondo incontro tra Macchi e Diacono, reso possibile proprio dal modello marcatamente multidisciplinare che aveva animato le Settimane Internazionali Nuova Musica a Palermo nel 1965.⁴

Data per assodata la centralità dei processi di scambio e integrazione tra le arti, mi accingo ad affrontare la questione da un'altra prospettiva, a mio avviso altrettanto cruciale.⁵ Se è evidente la carica dirompente sul piano estetico operata dal teatro musicale sperimentale, altrettanto importante credo debba essere considerato il suo impatto in relazione ai mutamenti dei mezzi di comunicazione del secondo Novecento. Mi sembra cioè opportuno indagare tale complessità di livelli espressivi tenendo conto delle nuove dinamiche comunicative – che l'opera composta da Macchi include, veicola e mette a tema – comprensibili solo all'interno del coevo sistema dei *media*. In altre parole, mi chiedo come possiamo rileggere quella multiformità artistica (anche) nell'ottica dell'interazione tra diversi *media* – intesi «come dispositivi in cui la dimensione della rappresentazione simbolica e quella della relazione sociale si intrecciano» – che convergono e ingaggiano conflitti nel complesso panorama degli anni Sessanta.⁶

3 Per un primo inquadramento delle problematiche connesse al teatro musicale si veda Robert Adlington, *Music Theatre since the 1960s*, in *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 223-243. Sulla produzione romana si veda in particolare Daniela Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1949-1988)*, LIM, Lucca, 1990, pp. 58-61.

4 Cfr. Tortora, *A(lter) A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, cit., p. 330.

5 Per una sintesi sulle interferenze intermediali sulla scena teatrale degli anni Sessanta si veda Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015, pp. 42-48.

6 Mi rifaccio qui alla definizione di *medium* utilizzata da Francesco Casetti nel discutere

Che una simile prospettiva non sia affatto estranea al laboratorio linguistico di quegli anni appare piuttosto chiaro non appena ci avviciniamo a uno dei primissimi testimoni della sua ricezione all'indomani delle prime rappresentazioni.⁷ Nel dicembre del 1966, infatti, sulle pagine della rivista «*Marcatré*», punto di riferimento della sintesi artistica, Vittorio Gelmetti inquadra il lavoro di Macchi – insieme ad altri lavori teatrali significativi, come la *Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti – alla luce del coevo fortunato saggio di Umberto Eco *Apocalittici e integrati* (1964), mostrando come la sperimentazione portata avanti in seno al campo artistico, necessariamente abbia delle ricadute dirette all'interno di un quadro comunicativo, anche di massa.⁸ Gelmetti non solo intravede nel teatro il campo d'elezione per compiere una sintesi di stili, generi e linguaggi, ma soprattutto è convinto che nella pluralità di codici, che la scena teatrale per statuto richiede, il compositore riesca a stabilire un processo comunicativo articolato che gli consenta di:

Aspiccare una più larga comunicazione, elaborare gli strumenti di tale comunicazione, riesaminare criticamente il passato prossimo, assumere un codice più complesso e più ridondante (e perciò stesso decodificabile a più livelli), mutuare i caratteri del teatro brechtiano e non quelli del melodramma, del cabaret, del cinema, accogliere i modi espressivi dei mezzi di comunicazione di massa; in

le similarità, così come le divergenze, tra cinema e teatro nel corso del Novecento; cfr. Francesco Casetti, *Teatro e cinema nel sistema dei media*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, 3 voll., Einaudi, Torino, 2001, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, pp. 921-940: 931.

- 7 Per un inquadramento generale dell'opera si rimanda al fondamentale Tortora, *A(lter)A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, cit. In questa sede ci si limita a ricordare che l'opera venne rappresentata nella prima versione *Studio per A(lter)A(ction)* il 15-16 giugno del 1966 presso il teatro Olimpico (Roma) e poi ripresa con il titolo *A(lter)A(ction)* il 15-18 novembre 1966, sempre presso il teatro Olimpico all'interno della stagione dell'Accademia Filarmonica Romana.
- 8 Vittorio Gelmetti, *Nota su A(lter)A(ction)*, «*Marcatré*», 26-29, dicembre 1966, p. 16. Su Bussotti si veda almeno Daniela Tortora, *Da * selon Sade a La Passion selon X. Intorno alla Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*, «*Studi musicali*», IV, 1, 2013, pp. 203-235. Per una discussione sintetica delle teorie di Eco sui *media* e la comunicazione di massa in quel volume e nelle opere successive si veda Stefano Traini, *Media and Mass Communication in the Works of Umberto Eco*, «*E/C*», 2, 2005, pp. 1-11.

sostanza integrarsi senza perdere la capacità critica degli apocalittici.⁹

Il punto di osservazione di Gelmetti è scopertamente di parte, condizionato dalla riflessione teorica e compositiva, che proprio in quegli anni – basti pensare alle procedure di *collage* sul fronte della rielaborazione elettroacustica dei materiali sonori, come anche ai numerosi articoli di natura teorica – lo spinge a considerare una prospettiva integrata dei diversi stimoli musicali offerti da un'attualità sempre più mediatizzata.¹⁰ Ciononostante, al di là della parzialità di Gelmetti, sono effettivamente diversi i fattori che invitano a problematizzare l'orizzonte comunicativo complesso nel panorama mediale contemporaneo che si trova racchiuso in *A(lter)A(ction)*.

In prima battuta è la figura stessa di Macchi che, attraverso la propria attività compositiva sul fronte della musica applicata, mostra un notevole grado di sensibilità per la questione; tra gli esponenti dell'avanguardia romana egli è uno dei più attivi nella composizione per film di finzione e documentaristici. In secondo luogo è l'impianto stesso dell'opera – e delle differenti piattaforme medialità a cui la concezione e diffusione è affidata – a richiamare l'attenzione sul problema. *A(lter)A(ction)* può quindi essere utilizzato come un interessante caso di studio attraverso cui leggere le trasformazioni del teatro musicale sperimentale degli anni Sessanta, in un momento di ridefinizione non solo degli statuti linguistici ma anche delle modalità di interazione all'interno della società attraverso un (ri)uso diversificato dei differenti *media*. Porrò quindi l'accento sulla natura complessa dei dispositivi medialità di volta in volta attivati; sono elementi differenti ma pienamente integrati all'interno di una rappresentazione simbolica che punta a

9 Gelmetti, *Nota su A(lter)A(ction)*, cit., p. 16. Sull'importanza dell'istanza comunicativa nei compositori che si affacciano sulla scena musicale tra gli anni Cinquanta e Sessanta si veda Gianmario Borio, *Musical Communication and the Process of Modernity*, «Journal of the Royal Musical Association», CIIIIX, 1, 2014, pp. 178-183.

10 Cfr. Vittorio De Mezzo, *Scritti, colloqui e opere su nastro di Vittorio Gelmetti*, Dissertazione dottorale, Università degli Studi di Trento, 2003; per un primo inquadramento si veda Marco Alunno, *Vittorio Gelmetti Sperimentazione e cinema*, «Civiltà musicale», 53, 2004 (*La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca*, a cura di Sergio Miceli), pp. 190-203.

stabilire nuove relazioni con lo “spettatore”, in una sorta di esperienza comunicativa prismatica. O, per dirla con Eco (e Gelmetti), indagherò secondo quali modalità *A(lter)A(ction)* riesca a integrarsi, proponendo nuove alleanze comunicative con i suoi diversi fruitori, pur mantenendo lo sguardo critico degli apocalittici. Nel sondare questi aspetti, per prima cosa inquadrerò la questione sulla base della riflessione teorica avviata dallo stesso Macchi, a partire dalla constatazione della crisi del genere operistico. Osserverò poi come i *media* audiovisivi contribuiscono a ridefinire gli equilibri tra corpo e voce sulla scena. Infine discuterò le strade che un’esperienza come *A(lter)A(ction)* è in grado di dischiudere oltre il teatro stesso in senso proprio.

Dall’opera al teatro (e di nuovo all’opera): verso nuovi modelli produttivi

La particolare sensibilità verso la sfera comunicativa rilevata nelle parole citate di Gelmetti, trova riscontro anche nella riflessione teorica di Macchi: basti pensare, tra le poche pubblicazioni effettivamente date alle stampe, all’articolo *Produzione e consumo della Nuova musica*, che sul finire degli anni Cinquanta fotografa il problema della progressiva frattura tra la produzione d’arte e il pubblico medio dei concerti.¹¹ Già in questo saggio si possono scorgere alcuni nodi fondanti dell’eterogenea attività compositiva di Macchi: «[è] il nostro vissuto psicologico che interessa per quello che possa avere di comune con l’espressione musicale, intendo dire la possibilità che esso abbia di esteriorizzarsi in forme musicali».¹² Ancora più utili per comprendere la prospettiva con cui Macchi affronta il rinnovamento teatrale musicale sono però due scritti inediti che Macchi scrisse prima che il progetto di *A(lter)A(ction)* prendesse forma. Entrambi partono dalla constatazione dell’inattuabilità dello spettacolo operistico per come si è configurato nel corso dell’Ottocento.

11 Egisto Macchi, *Produzione e consumo della Nuova musica*, «Ordini. Studi sulla Nuova Musica», I, 1959, pp. 19-26 (ora in Tortora, *Nuova Consonanza*, cit., pp. 165-172).

12 *Ibid.*, p. 171.

Il primo è un testo dattiloscritto, stilato per la presentazione del concerto-spettacolo al teatro Ateneo (Roma) nel 19 aprile 1964, in cui vennero eseguite pagine di Alban Berg: *Wozzeck*; Luigi Dallapiccola: *Il prigioniero*; Luigi Nono: *Intolleranza 1960*; Domenico Guaccero: *Nuovo incontro (a tre)*; Sylvano Bussotti: *Piano pieces for David Tudor*; e Morton Feldman: brano per pianoforte non specificato (quest'ultimo brano venne eseguito al posto di *Visage* di Luciano Berio). Prima di discutere brevemente i brani oggetti del concerto in programma, Macchi individua alcune criticità legate allo spettacolo operistico:¹³

1. prevalenza dell'elemento musicale sugli altri elementi necessari a fare teatro, e all'interno di ciò:
2. schiacciante predominanza del canto su tutti gli altri elementi necessari a far musica e ancora all'interno di ciò:
3. predominanza di un particolare tipo di canto (il "bel canto") alieno da ogni stilizzazione, solo proteso alla comunicazione immediata, all'espansione, a forme spesso retoriche di espressione, dando luogo a un tipo di vocalità specifica del genere, che quasi annulla i personaggi stessi per tramutare le voci in personaggi: voce-personaggio, appunto che, come scrive il d'Amico, «irresistibilmente ambisce a voler dire tutto con la sua semplice presenza e perciò a farsi riconoscere e intendere di primo acchito».¹⁴

Da tale predominanza dell'elemento musicale consegue da un lato che «l'elemento visivo (scena, luci, personaggi) non raggiunge generalmente un proprio autonomo dinamismo, rimanendo nel complesso [...] piuttosto statico nei riguardi dell'elemento testo cantato-musica», dall'altro «tanto l'elemento visivo quanto quello sonoro si presentano con caratteristiche di unidirezionalità. Azione

13 In proposito si veda anche il fondamentale Carl Dahlhaus, *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema*, in *Il teatro musicale contemporaneo*, a cura di Rossana Dalmonte, «Il Verri», VIII, 5-6, 1988, pp. 105-116.

14 FEM, dattiloscritto senza titolo e data, con annotazioni manoscritte; *incipit*: [È stato scritto da un noto musicologo italiano].

e suono procedono da un unico centro posto di fronte al luogo di visione e di ascolto».¹⁵

Ancora più interessante dal nostro punto di vista è però il secondo testo, redatto in forma più frammentaria e in buona parte manoscritta, che presenta molte cancellature e riscritture. Anche in questo testo, che inizia in forma dattiloscritta sotto il titolo *OPERA*, e prosegue poi in forma manoscritta, Macchi parte da alcune considerazioni di taglio storico volte a considerare il processo di rinnovamento che a partire da Richard Wagner investe il teatro musicale. Tali considerazioni cedono però subito il passo a un nuovo orizzonte d'osservazione: è possibile rinnovare lo spettacolo operistico oltre l'orizzonte mediale della scena teatrale? Una prima risposta viene dal mezzo radiofonico, ma dopo alcune considerazioni sul Premio Italia, il compositore constata la mancanza in questo mezzo della visione, che limita l'impatto emotivo dell'opera stessa sul pubblico, privato dell'ordine rappresentativo.¹⁶ Ecco allora che nel coevo panorama mediale Macchi individua nella televisione il vero mezzo di comunicazione in grado di superare il teatro stesso. Questo *medium* offre numerosi vantaggi:

1. possibilità di rapidi cambiamenti di scena: esigenza questa sempre più sentita dal teatro anche se mai risolta [...]
2. possibilità di indagine psicologica attraverso primi piani: questo punto è completamente escluso nel teatro
3. possibilità di usare veri attori sulla scena e incisione a parte del lavoro col metodo del doppiaggio cinematografico (non sono sicuro).¹⁷

15 *Ibid.* Considerazioni simili sono alla base del celebre scritto di Luigi Nono: *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, redatto per una conferenza veneziana del 1962 e poi pubblicato su «Il Verri», VIII, 9, 1963, pp. 59-70 (ora in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano, 2001, vol. I, pp. 118-132).

16 Sul Premio Italia e più in generale sul radiodramma in Italia si veda Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino, 2004.

17 FEM, *Opera*, dattiloscritto/manoscritto senza data; *incipit*: [Dobbiamo risalire a Wagner]. D'altronde, va ricordato che l'opera in musica gioca un ruolo fondamentale

Macchi prosegue il suo discorso elaborando alcune linee guida per quanto concerne il testo verbale di riferimento, in cui ritiene che debba essere privilegiata una «azione lineare, rapida, precisa», la cui durata dovrà attenersi tra i 15 e i 30 minuti e, soprattutto, «sfruttando al massimo la possibilità di analisi psicologica della TV, sarà necessario limitare al massimo il numero delle battute dei singoli personaggi e quelle complessive del lavoro, facendo leva sui “silenzi” la cui carica emotiva sarà sciolta dalla musica e dalla ripresa televisiva». ¹⁸ A ciò si aggiunge infine l'importanza di sfruttare tutto il potenziale della voce umana al di là dello standard “operistico”, riabilitando di conseguenza anche il parlato.

Pertanto, nella prospettiva di Macchi, il riconoscimento dell'obsolescenza del genere operistico mette in moto una serie di cambiamenti strutturali che mirano al riassetto dell'intera macchina comunicativa e dei processi di negoziazione con lo spettatore. Abbandonare la tradizione ottocentesca vuol dire stabilire nuove modalità di organizzazione dei materiali, di produzione, ma anche differenti regole di fruizione. L'ambizione di Macchi è evidente: non si tratta solo di immaginare nuovi percorsi compositivi, ma collocare l'istituzione “teatro musicale” su una nuova piattaforma che attinge la propria forza nell'ibridazione tra i *media*. ¹⁹ E tale ambizione, seppur secondo ipotesi operative diverse, anima in fondo la *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, sotto la cui egida vede la luce *A(Iter)A(ction)*: immaginare un nuovo modello per la «realizzazione e diffusione dei più stimolanti lavori contemporanei, pur non escludendo la possibilità di rappresentare opere del

all'interno dell'intera produzione di Macchi, dai primi approcci al teatro per musica fino alle riduzioni operistiche per il progetto OperaNova, sviluppato con Ennio Morricone nei primi anni Novanta. Si veda in proposito *Egisto Macchi*, a cura di Daniela Tortora, «Archivio musiche del XX secolo», CIMS, Palermo, 1996, pp. 40-54.

- 18 FEM, *Opera*, dattiloscritto/manoscritto senza data; *incipit*: [Dobbiamo risalire a Wagner].
- 19 A tal proposito, Daniela Tortora rileva come il teatro musicale degli anni Sessanta agisca, per l'appunto «in direzione dello spostamento, del rovesciamento, della negazione di quelle convezioni, e tenta sistematicamente un'operazione di riconfigurazione del genere»; Tortora, *Da * selon Sade a La Passion selon X. Intorno alla Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*, cit., p. 203.

passato di particolare importanza», come si legge in una lettera firmata congiuntamente da Sylvano Bussotti, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi nell'ottobre del 1965.²⁰

Credo sia importante avere chiare tali coordinate, perché in questa tensione costante (e in parte irrisolta) tra le vecchie convenzioni operistiche e il loro superamento si sviluppa il percorso creativo di Macchi e dei suoi collaboratori. All'interno del progetto iniziale della *Compagnia*, d'altronde, era previsto anche l'allestimento di un teatrino stabile dove rappresentare gli spettacoli.²¹ Non si tratta di un aspetto secondario, perché in questa precisazione logistica si comprende la volontà produttiva di allinearsi al *modus operandi* della scena teatrale sperimentale romana, che si coagula proprio in quegli anni attorno all'esperienza delle cantine. Il regista stesso delle rappresentazioni romane, Sergio Tau, su cui tornerò in seguito, e gli attori e ballerini coinvolti (come è il caso, ad esempio, di Gian Carlo Celli e Sophie Marland), operano in quell'ambiente. Come ha messo in luce Daniela Visone, la scelta di un luogo non istituzionale, non è affatto neutrale e comporta delle precise relazioni con un pubblico "famiglia".²² Non solo perché il teatro delle cantine raccoglie spettatori avvezzi per consuetudine o propensione a un certo tipo di sperimentazione, ma anche perché gli spazi dalle dimensioni piuttosto ridotte favoriscono una diversa esperienza del fruitore e un diverso rapporto con il contenuto della rappresentazione. Sebbene queste siano le ambizioni performative alla base del progetto, *A(lter)*

20 Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Corrispondenza, Lettera senza destinatario con datazione generica "ottobre 1965". Si tratta con molta probabilità di un testo preparato per un invio a più enti, con l'obiettivo di stabilire possibili collaborazioni per la *Compagnia*. Per un più ampio inquadramento delle attività della *Compagnia* si veda il contributo di Alessandro Mastropietro in questo volume.

21 Oltre alla lettera già menzionata, si veda anche il dattiloscritto *Proposta di accordo tra: Compagnia del Teatro Musicale di Roma e compagnia Dioniso Teatro* (FEM), in cui viene per l'appunto ipotizzata la gestione condivisa di un locale a Roma per la realizzazione di spettacoli sperimentali.

22 Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Pisa, 2010, p. 140; sull'esperienza delle cantine si veda, *Memorie delle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, «Biblioteca Teatrale», 2014.

A(ction) trova all'atto pratico una sua realizzazione all'interno di spazi e cornici più convenzionali, legati al solco della tradizione operistica: il teatro Olimpico di Roma da un lato e il teatro Moderno di Grosseto dall'altro (31 maggio-2 giugno 1967). Se prendiamo in esame la cronaca sulle pagine della stampa locale, appare chiaro come, al di là del giudizio di valore sul lavoro, si sottolinei la distonia tra il carattere sperimentale dello spettacolo teatrale e la sua messa in scena all'interno di una stagione lirica.²³

La recensione grossetana ci consente di mettere in luce un altro aspetto della questione. Nell'articolo di recensione all'indomani della prima infatti si dà conto delle polemiche che hanno avuto luogo al teatro Moderno:

A(lter)A(ction) ha fatto, è dir poco, scalpore: alcuni spettatori indignati per l'audacia dell'interpretazione e della sceneggiatura, altri letteralmente scioccati o interdetti o affascinati dal tipo di spettacolo nuovo cosicché la discussione successiva, nonostante l'ora tarda, ha trovato campo, ha preso fuoco come polvere da sparo. Ma non basta: si è parlato di un provvedimento di sequestro del copione, poi non verificatosi anche perché il copione non si trovava e mentre attori, regista e orchestrali lasciavano il teatro, si è assistito al sopraggiungere di un paio di auto della polizia con agenti svegliati di soprassalto dal corpo di guardia, con il vice questore dr. Basile in testa che per qualche minuto hanno bloccato tutto e tutti.²⁴

Al di là degli elementi cronachistici legati allo scalpore suscitato in un teatro di provincia non avvezzo a spettacoli che «i centri della cultura Roma, Milano da anni si assaporano», da queste righe traspare una questione interessante legata alla natura testuale di *A(lter)A(ction)*, attraverso cui credo sia possibile leggere le tensioni mediali che uno spettacolo del genere implica. L'uso dei termini «sceneggiatura» e «copione» da un lato lascia trasparire l'impor-

23 «Il telegrafo», 3 giugno 1967, p. 4; «Il telegrafo», 4 giugno 1967, p. 4.

24 «Il telegrafo», 3 giugno 1967, p. 4.

tanza dell'orizzonte del teatro di parola – legata anche alla scelta di affidare uno dei ruoli principali a una voce recitante –, dall'altro fa emergere in controtelaio l'assenza di un termine chiave per il versante verbale di qualsiasi spettacolo operistico, ovvero il libretto. Non c'è dubbio che in un lavoro come *A(lter)A(ction)* non si possa parlare propriamente di libretto, con l'accezione semantica ereditata dalla tradizione operistica; ciononostante una componente verbale alla base della rappresentazione rimane. Il giallo del copione mancante evidenzia come nelle recite romane e grossetane, effettivamente, venne distribuito al pubblico solo un programma di sala con note introduttive di Roman Vlad e Domenico Guaccero, e non il testo utilizzato dagli attori e dai cantanti.²⁵ Certo, durante le rappresentazioni era sicuramente presente in sala la partitura, che ovviamente riportava anche la componente verbale, utilizzata dalla voce recitante di Frederic Rzewski e dal direttore Daniele Paris; mancava comunque effettivamente un testo di supporto alla fruizione di tutto il pubblico, per seguire lo spettacolo.

Tuttavia non si può dire che il testo di *A(lter)A(ction)* sia del tutto assente, poiché viene mediato da un altro canale di trasmissione e comunicazione. Sulle pagine della rivista «*Marcatré*» compare infatti la componente verbale – elaborata a partire dalle *Lettere da Rodez* di Antonin Artaud – in una singolare *mise en page* su diverse colonne. Se la funzionalità del “libretto” legata alla fruizione del pubblico viene meno, attraverso l'operazione di «*Marcatré*» la si riabilita su un altro livello: la “spettacolarità” grafica cristallizzata sulla carta. Questo mutamento di orizzonte comunicativo è condiviso anche da altri esponenti della scena musicale che gravitano intorno alla *Compagnia*. Basti pensare che in quel numero della rivista trova uno sbocco testuale (e visuale) tutta una serie di lavori concepiti all'interno di quell'esperienza. Come testimonia lo schema riassuntivo (FIGURA 8.1), c'è una diretta relazione tra la progettualità del gruppo, l'*iter* creativo e la comunicazione tramite il mezzo

25 I programmi di sala sono conservati presso il FEM. Questi interventi sono stati poi ripubblicati in Roman Vlad, *A(lter)A(ction)* di Egisto Macchi, «*Collage*», VI, 7, 1967, pp. 92-95; Domenico Guaccero, *Studio per A(lter)A(ction)*, «*Marcatré*», 26-29, dicembre 1966, p. 17.

stampa. Qui sono riportati in maniera sinottica i diversi progetti: per ognuno di essi viene indicato il compositore di riferimento in alto, il regista in basso, l'organico strumentale previsto ed eventuali indicazioni di realizzazione.

Buitoni	GUACCERO	GELMETTI	CHIARI	RZEWISIA	MACCHI
SOPRANO	SOPRANO	SOPRANO	SOPRANO	SOPRANO	SOPRANO
SOPRANO	-	CANTANTE LEGGERA	-	-	-
TENORE	TENORE	-	-	TENORE	-
-	FLAUTO	FLAUTO	-	-	-
-	SAX	-	-	-	-
-	CLARIN.	-	-	-	-
CLAVICEMB.	CLAVICEMB.	CLAVICEMB.	-	-	ARMANIO
-	CHITARRA	-	-	-	-
PIANOFORTE	PIANOFORTE	PIANOFORTE	PIANOFORTE	-	PIANOFORTE
1 PERCUSS.	1 PERCUSSIONE	1 PERCUSSIONE	-	-	1 PERCUSS.
2 PERCUSS.	-	-	-	-	2 PERCUSS.
-	-	QUARTETTO ARCHI	-	-	QUARTETTO
1 MIMO	1 LETTORE	1 MIMO	1 ATTORE	4 MAGNETOFON.	1 MAGNETOFONO
1 BALLERINO	1 ATTORE	1 MAGNETOFONO	1 RZEWISIA	-	? ATTORE
DIAPROITIVE	1 ATTORE	1 JUBILEE	1 CHIARI	-	-
BUIOTI	CALEUDA	FILM	10 DONNE	-	-
-	-	DIAPROITIVE	FILM	-	-
-	-	LEONARDA	GIRABUSCHI	-	-
-	-	-	CHIARI	-	TAV

FIGURA 8.1 – Tabella riassuntiva dei primi progetti della Compagnia per il Teatro Musicale di Roma. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, Fascicolo *A(Iter)A(ction)* (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

A partire da questo stadio preliminare, ogni autore sviluppa il proprio lavoro, che trova nel processo di testualizzazione sulla rivista²⁶ – visualizzando in maniera differente ogni opera teatrale, anche attraverso l'ausilio di immagini ed estratti dalle partiture – un passaggio importante, a volte prima ancora che l'opera teatrale calchi effettivamente le scene, come è il caso ad esempio di *Scene del potere* di Guaccero che vedrà la luce nella sua integrità in teatro solo nel 1968, dopo la rappresentazione della seconda parte a Roma nel 1965, presso il teatro delle Arti. Sulle pagine di «Marcatré» si fissa così una dimensione testuale dell'opera, che va oltre la semplice dimensione verbale. Infatti, per dirla con Marshall McLuhan, il *medium* è il *messaggio* e di conseguenza la comunicazione dei diversi progetti sulla carta stampata ibrida sia gli stimoli interni a quei lavori, sia quelli caratteristici del taglio interdisciplinare della rivista.

Audiovisioni

Se la multiformità delle pagine di «Marcatré» riesce a restituire parte della complessità ed eterogeneità degli stimoli artistici alla base di quei progetti teatrali, necessariamente restano esclusi molti altri elementi della loro struttura multimediale. Tra questi va senz'altro annoverato l'apporto del *medium* cinematografico/televisivo, che nel caso di *A(lter)A(ction)* gioca un ruolo centrale nell'evoluzione dello spettacolo. Abbiamo già osservato come tra i referenti per la regia compaia fin da subito il nome di Sergio Tau. Va sottolineato che questo nome non è legato solamente all'ambito della regia teatrale ma crea i presupposti per l'inclusione del *medium* cinematografico dentro le maglie di *A(lter)A(ction)*. Che quel mezzo sia fondamentale per comprendere i percorsi della collaborazione con Macchi si coglie bene osservando la filmografia del compositore. Il nome di Tau ri-

26 Edoardo Sanguineti, Vittorio Gelmetti, Gianfranco Baruchello, *La descrizione del gran paese*; Aldo Braibanti, Sylvano Bussotti, *Tema-Variazioni "Géographie Française"*; Giuseppe Chiari, *La folla solitaria*; Domenico Guaccero, *Scene del potere*; Egisto Macchi, Mario Diacono, Sergio Trau, Franco Valobra, *(A)lter(A)ction*; Frederic Rzewski, *Impersonation*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 36-123.

corre infatti più volte nel corso degli anni Sessanta, grazie all'attività compositiva per documentari che occupa Macchi a pieno regime in quegli anni.²⁷ Tra le loro diverse collaborazioni, la più significativa è senza ombra di dubbio *Morte all'orecchio di Van Gogh* (Sergio Tau, 1963), documentario sul poeta Allen Ginsberg, cortometraggio dalla forte impronta sperimentale.²⁸ Le ragioni della sua importanza sono molteplici. Innanzitutto, come ha rilevato Daniela Tortora, a partire dalla colonna sonora realizzata per questo documentario Macchi compone nel 1964 un brano per voce recitante, nastro, clavicembalo e orchestra da camera destinato all'esecuzione concertistica, che segna un nuovo orientamento nel contesto della sua produzione.²⁹ Ancor più importante è il suo ruolo all'interno della sperimentazione teatrale che lega i due, come ce ne dà testimonianza lo stesso Macchi in un dattiloscritto di presentazione del brano, in cui si annuncia un'imminente realizzazione scenica curata dalla Compagnia di Tonino Calenda in collaborazione con la neonata *Compagnia del Teatro Musicale di Roma*.³⁰ Infine non credo siano da sottovalutare le notevoli assonanze tra la figura di Ginsberg che emerge da *Morte all'orecchio di Van Gogh* e quella di Artaud alla base di *A(lter)A(ction)*: in entrambi i casi viene infatti tematizzato il potere rivoluzionario e liberatorio nei confronti della società da parte dell'artista; e soprattutto, in entrambe le opere la voce, che abbiamo già visto essere al centro della riflessione di Macchi sui mezzi compositivi, viene esplorata in tutte le sue potenzialità sonore legate, anche, alla declamazione.

27 Per un primo inquadramento dell'attività documentaristica di Macchi si veda Sergio Bassetti, *La musica applicata, Egisto Macchi*, cit., pp. 67-74; Marco Cosci, *Nuovi suoni sullo schermo: Egisto Macchi compositore per il cinema*, dissertazione dottorale, Università degli Studi di Pavia, 2015, cap. II, appendice II.

28 Una copia del cortometraggio è conservata presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

29 Cfr., *Egisto Macchi*, cit., p. 33.

30 È legittimo supporre che alluda allo spettacolo *Allen Ginsberg* (regia di Antonio Calenda, scena di Franco Nonnis, musica di Egisto Macchi, interpreti: Francesca Benedetti, Lidia Biondi), che sembra essere andato in scena presso il Teatro dei 101 di Roma nel novembre 1965; cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Einaudi, Torino, 1977, vol. I, p. 310.

Se è quindi comprensibile che Macchi coinvolga Tau nel progetto teatrale artaudiano, ancor più comprensibile è che, una volta coinvolto, il regista proponga di introdurre fisicamente il *medium* alla base della loro consolidata collaborazione: alla fine di *A(lter)A(ction)* cala infatti un telo e il pubblico in sala, insieme agli attori/cantanti sul palco, assiste a una proiezione che, a sua volta, può essere interpretata come il risultato delle riprese della *troupe* televisiva presente sul palcoscenico durante la rappresentazione. Purtroppo di questo filmato non sembra essere rimasta nessuna fonte. Le testimonianze dell'epoca e le indicazioni per la rappresentazione di Monaco, su cui tornerò tra poco, fanno pensare che in quel punto dell'opera venisse proiettato un montaggio della durata di cinque-sei minuti di porzioni dello spettacolo, registrate durante le prove e poi rielaborate mediante sovraimpressioni per ricostruire sullo schermo una sintesi visiva e sonora dell'intero decorso scenico. Tale unità veniva poi squarciata dal corpo di un mimo che bucando lo schermo, riportava tutto allo stato magmatico iniziale della prima pagina in partitura.

Il significato di questo momento performativo mediato dalla tecnologia non si riduce alla sua semplice occorrenza locale, testimonianza della vocazione interdisciplinare tipica di quel contesto storico, ma affonda le sue radici nelle forme di organizzazione e rappresentazione dell'intero progetto. Ad un primo livello, la proiezione del filmato suggella l'apice di un articolato processo di organizzazione del materiale sonoro portato all'ennesima potenza nella sezione, subito precedente, della cosiddetta "danza delle droghe". Si tratta dell'unica sezione in forma aperta: nel raggiungimento della *climax* finale, gli esecutori eseguono estemporaneamente porzioni testuali che nella partitura appaiono racchiuse in riquadri, dando vita così a un montaggio sonoro che ricondensa in pochi minuti tutto il decorso temporale e anticipa lo stesso processo compositivo utilizzato nella proiezione realizzata da Tau, subito dopo questa sezione. Inoltre il processo di montaggio audio-visivo accumulato così freneticamente nel finale, non fa altro che esplicitare quello che è in realtà il procedimento tecnico attraverso cui Macchi compone l'intera impalcatura sonora dell'opera. In *A(lter)A(ction)* assistiamo al montaggio di

differenti “frammenti di realtà” – Vlad parla a tal proposito di attitudine al *collage* – che ricostruiscono, attraverso l'accostamento, la sovrapposizione e lo scontro, la multiformità del paesaggio sonoro mediato dai mezzi di riproduzione e diffusione.³¹

A un secondo livello, la proiezione cinematografica mette in luce la carica dirompente dei *media* audiovisivi: essi non solo sono in grado di imporre un unico luogo di audio-visione centrale nell'economia di una *performance* teatrale per sua natura policentrica, ma allo stesso tempo consentono di minarne l'unità, attraverso la dissociazione tra corpo e voce, aspetto che in *A(lter)A(ction)* ha un ruolo fondamentale. Mi spiego. Se il teatro si serve per la rappresentazione di attori in carne e ossa, com'è noto, nel cinema «la figura umana si riduce ad un gioco di ombre e di luci, [di conseguenza] le immagini e i suoni si rendono indipendenti».³² Laddove il teatro dal vivo mette in mostra l'unità tra corpo e voce garantita dalla co-presenza di *performer* e pubblico, il cinema ristabilisce *ex-post* questa separazione – marcata anche dal processo di registrazione che, almeno per l'epoca analogica, separa i due elementi su due tracce separate – attraverso il processo di sincronizzazione. Ed è proprio a causa di questa tensione costante che Michel Chion vede, nella natura dualistica del cinema, un emblema della separazione congenita della voce dal corpo. Se il telefono o la radio, privandoci di un ordine rappresentativo, rimandano virtualmente a un'unità ideale, la condizione ontologica del mezzo cinematografico ne esaspera al contrario la componente dualistica.³³ Mentre il cinema hollywoodiano classico ha cercato di nascondere questa dissociazione fantasmatica originaria sull'altra sponda dell'oceano, soprattutto nell'era della modernità cinematografica, si è esplorato il potenziale

31 Vlad, *A(lter)A(ction)* di Egisto Macchi, cit., p. 93. Sul *collage* e argomenti affini si rimanda a Pietro Cavallotti, *Prospettive del frammentario e discontinuo nella musica del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma, 2007, pp. 213-231: 219-223.

32 Casetti, *Teatro e cinema nel sistema dei media*, cit., p. 394.

33 Cfr. Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, New York, p. 125.

significante di questa disgiunzione.³⁴ Questo potenziale è proprio al centro della sensibilità drammaturgica di Macchi, evidentemente influenzato dalle proprie esperienze compositive per lo schermo.

Già in sede teorica avevamo visto come, nel processo di rinnovamento tecnologico dell'opera attraverso la televisione, il compositore avesse sottolineato questo aspetto in un ipotetico processo di doppiaggio, affidando la voce degli attori sullo schermo a cantanti veri e propri. Forse è allora di maggiore interesse capire come Macchi affronti all'atto pratico la questione del corpo sonoro dei personaggi nella genesi di *A(lter)A(ction)*. A tal proposito è di grande aiuto una fonte conservata presso il Fondo Michele Gandin dell'Istituto per i Beni sonori e audiovisivi di Roma: l'intero testo dattiloscritto di *A(lter)A(ction)* a cura di Tau e Valobra.³⁵ Questa redazione cattura uno stadio avanzato del processo creativo e testimonia ancora una volta come, pur non rinunciando a un grande equilibrio tra tutte le componenti teatrali, il ruolo di Macchi sia stato centrale in ogni fase del progetto. Su questa versione dattiloscritta si stratifica una serie di interventi di mano di Macchi, che agiscono a tutti i livelli: porzioni testuali da recitare, indicazioni sceniche, ripartizione dei numeri secondo la scansione musicale e proposte per la realizzazione scenica vera e propria. In questo momento la messa in musica da parte di Macchi è già verosimilmente a un livello molto avanzato e il compositore riporta qui le modificazioni del testo verbale. Ci troviamo di fronte a uno stadio comunque preliminare: non siamo ancora entrati nel vivo della progettazione vera e propria dello spettacolo di giugno, visto che nella pagina iniziale compare ancora il nome di Pino Pascali nel ruolo di scenografo e costumista, sostituito poi in tutte le rappresentazioni italiane da Jannis Kounellis.

34 Cfr. Jeongwon Joe *The acousmètre on stage and screen: The Power of the Bodiless Voice*, in *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*, a cura di Dominic Symonds e Pamela Karantonis, Radopi, Amsterdam, 2013, pp. 149-164.

35 È ipotizzabile che il materiale sia arrivato nelle mani di Gandin per caso, in seguito alla condivisione con Macchi e Tau degli spazi di lavoro legati al montaggio dei documentari.

Nella sceneggiatura approntata da Tau e Valobra, salvo qualche accenno sporadico ad *Aa* e *aA*, *AA* sembra essere l'unico protagonista sul palcoscenico, in unità di presenza vocale e corporea sulla scena. Nel verso del primo foglio, troviamo però un appunto di mano di Macchi che cambierà radicalmente l'impianto della composizione:

Proposta: forse usare un acrobata e un attore.

Il primo starebbe in scena quando l'azione lo esiga.

Il secondo potrebbe subentrare al primo e recitare "al vivo" nelle zone dove l'azione sia meno violenta.

Trovare il trucco per la sostituzione dell'uno all'altro³⁶

Si tratta chiaramente del primo germe che scalfisce l'identità di *AA* come un'unità di corpo e voce. Com'è noto, nella versione definitiva di *A(lter)A(ction)* la figura di Artaud è scissa in quattro entità diverse (*Aa*, soprano; *aA*, tenore; *aa*, mimo; *AA*, voce recitante) che tematizzano la presenza del corpo sonoro sulla scena, in linea con l'instancabile riflessione che lo scrittore portò avanti tutta la vita.

Questa intuizione avrà delle importanti conseguenze sulla rappresentazione: *AA*, per quasi tutta la durata della scena, sarà ai margini del palcoscenico, nella zona più prossima al pubblico, ma al tempo stesso più nascosta (egli è infatti dentro una gabbia), partecipando quindi più che altro in quanto voce. La sua assenza fisica si traduce però in presenza sonora attraverso l'esplorazione della più ampia gamma timbrica concepita da Macchi attraverso linee diagrammatiche prescritte per l'attore. Al contempo il corpo di Artaud, figura evidentemente adombrata dai vari personaggi, è in qualche modo sempre al centro della scena sotto forma di mimo (*aa*) inerme, di fronte alla violenza psicologica della *troupe* televisiva e fisica degli altri personaggi – come possiamo vedere in un appunto sulla disposizione scenica di mano di Macchi (FIGURA 8.2) e in una foto di scena (FIGURA 8.3). L'audio-spettatore, interpellato nel corso

36 Roma, Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, Fondo Michele Gandin, Sceneggiatura del film di Mario Diacono "A(lter) A(ction)".

della rappresentazione attraverso flash di luce scattati dalla *troupe* televisiva, si trova a vedere un corpo muto e ascoltare una voce senza corpo. Questa frammentazione dei piani d'ascolto e di visione nella pluralità e diversificazione degli stimoli provenienti dal palcoscenico trova una sua ulteriore drammatizzazione nella versione televisiva di *A(lter)A(ction)*, che sembra raccogliere le intuizioni teoriche di Macchi, osservate in apertura, sulle possibilità dell'opera televisiva.

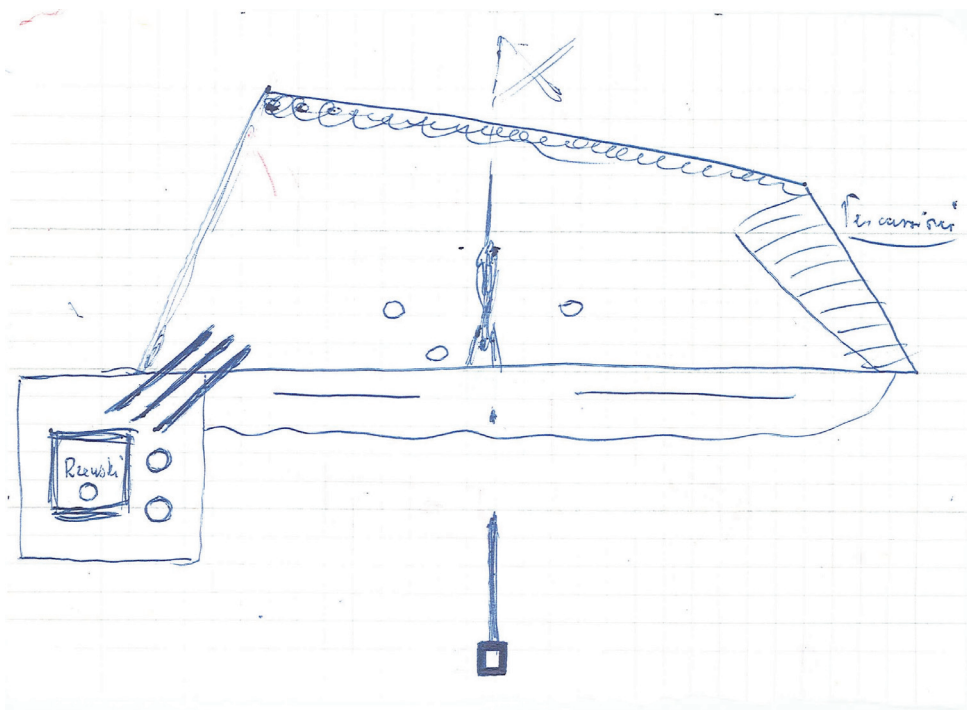


FIGURA 8.2 – Appunti sulla disposizione degli elementi sul palcoscenico. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, Fascicolo *A(lter)A(ction)* (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).



FIGURA 8.3 – Foto di scena di *A(lter)A(ction)*, 15-18 novembre 1966, teatro Olimpico. Roma, Accademia Filarmonica Romana, sezione foto, busta *A(lter)A(ction)*; si ringrazia per la cortese autorizzazione alla riproduzione.

Alla fine del 1967 il Bayerischer Rundfunk insieme allo Haus der Kunst di Monaco, sotto la spinta del direttore d'orchestra Eberhard Schoener, danno l'avvio a un progetto congiunto, grazie a cui oggi possiamo avere una traccia audio-visiva di quell'esperienza teatrale. I due enti da un lato realizzarono una serie di rappresentazioni di *A(lter)A(ction)* in quanto composizione teatrale presso lo Haus der Kunst, dall'altro ne curarono una versione televisiva – *(A)lter(A)ction* – diretta dal film-maker sperimentale americano Gregory Markopoulos, che godette di un notevole favore presso la critica e

fu programmata diverse volte all'interno dei palinsesti tedeschi.³⁷ Si tratta di due progetti ben distinti tra loro e, ovviamente, autonomi rispetto alle precedenti rappresentazioni italiane: non solo per il fattore linguistico – le parti in italiano affidate alla voce recitante sono infatti tradotte in tedesco – ma anche per l'intero impianto scenico ora affidato ai costumi e alle scenografie di Costa Pinheiro e alla regia della ballerina e coreografa Tatiana Massine (con l'ausilio di Léonide Massine), per la versione teatrale, e ovviamente di Markopoulos per la versione televisiva.

Come accade nella trasposizione televisiva di *Die Schachtel* di Franco Evangelisti, anche in questo caso si tratta di un prodotto autonomo, che deriva dal progetto teatrale originale, ma lo vincola a una sua possibile declinazione fissata tecnologicamente che al contempo ne riscrive l'impianto visuale.³⁸ Ciò è possibile non solo perché scompare la dimensione del palcoscenico e di conseguenza il pubblico, ma soprattutto perché Markopoulos modifica la percezione dello spazio attraverso un montaggio serrato: «una nuova forma narrativa per mezzo della fusione della tecnica del montaggio classico con un sistema più astratto, che implica l'impiego di brevi sequenze atte a evocare immagini-concetti».³⁹

Al di là della tecnica costruttiva attraverso il montaggio in post-produzione, il dato di cambiamento più radicale è da rintracciare nella presenza/assenza dei “personaggi”. Sebbene ci siano molte più comparse e non ci sia più una chiara caratterizzazione dei personaggi previsti nello spettacolo, è possibile comunque individuare i quattro personaggi principali. Si tratta di personaggi privati completamente

37 I titoli di testa della versione televisiva riportano il titolo secondo la formula *(A)lter(A)ction* e non *A(lter)A(ction)*. Non è chiaro se l'inversione delle parentesi debba essere collegata a un errore di stampa riportato nella versione del testo pubblicata su «Marcatré», utilizzata poi come base per la traduzione in tedesco, o se sia, al contrario, una scelta consapevole di Macchi per distinguere il progetto televisivo da quello teatrale.

38 Cfr. Gianmario Borio, *La produzione televisiva di Die Schachtel*, in *Le arti del suono 4: Franco Evangelisti verso un nuovo mondo sonoro*, a cura di Eleonora Ludovici e Daniela Tortora, «Le arti del suono», I, 4, 2010, pp. 143-154.

39 Gregory Markopoulos, *Verso una nuova forma narrativa del film*, in *Caos Phaos. Saggi sul cinema*, Feltrinelli, Milano, 1963, pp. 33-34: 33.

del loro corpo sonoro. La separazione tra corpo e voce, già al cuore del progetto originario pensato per la scena teatrale, viene radicalizzata. Si assiste a una liberazione del corpo sulla scena – non a caso le parti cantate da soprano e tenore, vengono re-interpretate sullo schermo da due ballerini – e alla proiezione della voce in un dominio altro, riconducibile a una sorta di *voice-over* che allo stesso tempo si fonde con la dimensione strumentale vera e propria dell'orchestra, oramai ridotta a una vera e propria *musica da buca* cinematografica, per usare una terminologia chioniana, particolarmente adatta a questo mutamento.⁴⁰ La voce recitante, che già nella versione teatrale celava la propria fonte, diventa a tutti gli effetti acusmatica in quanto voce narrante cinematografica. Non credo infatti sia un caso che, di tutta la partitura di *A(lter)A(ction)*, nella versione televisiva vengano omesse proprio quelle sezioni che prevedevano l'uscita del corpo (sonoro) di AA (interpretato da Rzewski) dalla gabbia, per accedere alla scena vera e propria. Nel film di Markopoulos la scena teatrale è rimodulata in scena audio-visiva; la materia teatrale viene declinata secondo i codici rappresentativi connaturati al mezzo elettronico.

Ma cosa succede proprio a quella porzione di scena in cui il *medium* filmico prendeva il sopravvento su quello teatrale? Non avendo a disposizione tracce audiovisive o anche solo appunti scritti in merito, è difficile stabilire paragoni. Appare tuttavia evidente che laddove lo schermo compariva come dispositivo esterno, in questo caso interviene come mezzo in perfetta continuità con l'orizzonte mediale di appartenenza. Tuttavia, la discontinuità rimane a un altro livello. Non solo Markopoulos per questa "proiezione" interna,⁴¹ che arriva sempre alla fine dell'opera, sospende la logica del montaggio serrato, ma quello che cambia è l'intera organizzazione complessiva che trova nella componente musicale pensata da Macchi il proprio punto focale. Se nella versione teatrale di *A(lter)A(ction)* lo schermo

40 Michel Chion, *Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001, p. 82.

41 Tramite la sovrainpressione di un "telo" bianco che si ingrandisce velocemente, un segmento audiovisivo introdotto dal cartello «TV-Dokumenation» finisce per occupare tutto lo schermo.

interrompeva il flusso, ma in qualche modo si adeguava ai procedimenti costruttivi accumulati nella danza delle droghe, in questo caso si attiva una meta-narrazione sul mezzo televisivo stesso. Dopo la forza dirompente dell'azione accumulata nel corso dell'opera, un bolero finale, saldamente ancorato alla tonalità, patetizza volutamente i primissimi piani di tutti gli attori, che non sono altro che le immagini riprese dalle telecamere della *troupe* in scena. La figura di Artaud viene ridotta a una sorta di *trailer* che mostra nella costruzione priva di qualsiasi tasso di sperimentazione i nuovi (possibili) patti rappresentativi con un mezzo audiovisivo completamente addomesticato. Non c'è più spazio per il ritorno alla pagina iniziale che nella versione teatrale brutalmente squarciava il silenzio sulla scena. Ormai c'è solo spazio per la scritta fine.

Simone Caputo

«Musica, parlato, azione, scena,
film: teatro lirico con film»:
Scene del potere di Domenico
Guaccero¹

Nelle sue composizioni per il teatro Domenico Guaccero seguì l'intero percorso della sperimentazione novecentesca, condividendone il rinnovamento del suono e della vocalità, il ripensamento dello spazio come elemento centrale della drammaturgia, la rinuncia a un intreccio narrativo, la predilezione di un teatro di situazioni, la crisi del rapporto tra attore e personaggio.² Guaccero partecipò inoltre a una stagione del teatro, musicale e di prosa, che ebbe uno dei suoi centri geografici nella Roma degli anni Sessanta,³ caratterizzata dai seguenti tratti: la tendenza a una visione multidimensionale della

-
- 1 Questo saggio non avrebbe potuto realizzarsi senza la collaborazione dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che ringrazio per aver autorizzato e favorito la consultazione del Fondo Domenico Guaccero e del Fondo Egisto Macchi e per aver consentito la trascrizione di alcuni documenti conservati nei due archivi. Un ringraziamento particolare va ad Angela Carone, curatrice del Fondo Guaccero di detto Istituto, che ha seguito le fasi del lavoro con autentica partecipazione, contribuendo al suo completamento. Gli schemi e le trascrizioni riportati nel testo e in appendice sono riprodotti per gentile concessione del medesimo Istituto.
 - 2 Guaccero ha riflettuto sul teatro musicale in *Un'esperienza di "teatro" musicale* («Il Verri», 21, 1966, pp. 126-140), *Postilla sul teatro musicale* («Duemila», II, 6, 1966, pp. 79-84) e *Sulla tradizione del teatro musicale* (in *Di Domenico Guaccero. Prassi e teoria*, Nuova Consonanza, Roma 1984, pp. 180-192); gli scritti citati sono raccolti in Domenico Guaccero, *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Matropietro, Ricordi-LIM, Milano, 2005, pp. 143-160, 161-171 e 172-182.
 - 3 Per uno studio complessivo della stagione del teatro musicale a Roma negli anni Sessanta, cfr. Alessandro Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca (in corso di stampa).

drammaturgia, il primato del progetto sul testo, un confronto con il fare musicale di John Cage,⁴ un'attenzione, infine, alle esperienze d'avanguardia teatrale, che si iscrivono in un lasso temporale idealmente scandito da due debutti di spettacoli non italiani: *The Brig* del Living Theatre nel 1961 al teatro Parioli e *Deafman Gance* di Bob Wilson nel 1971 all'Eliseo.⁵

In questo quadro si situa *Scene del potere*, opera scenico-musicale in tre parti, delle quali la seconda vide la luce prima delle altre, debuttando al teatro delle Arti di Roma il 26 aprile 1965. Tenendo come riferimento imprescindibile il contributo di Alessandro Mastropietro,⁶ la presente indagine si propone i seguenti intenti: esaminare l'insieme dei materiali preparatori e di messa a punto testuale e scenico-drammaturgica che condussero dall'abbozzo provvisoriamente intitolato *Il potere* all'azione scenica del 1965 *Scene del potere*;⁷ mostrare come la materia costitutiva della prima versione

4 La prima significativa presenza di John Cage in Italia si situa tra il 1958 e il 1959; cfr. *A chronology of Cage's life (1912-1971)*, in *A John Cage Compendium*, a cura di Paul van Emmerik, https://cagecomp.home.xs4all.nl/chronology_1912-1971.htm (ultimo accesso 30 giugno 2017).

5 Sul teatro d'avanguardia in Italia negli anni Sessanta cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 2005 (ed. orig. 1987); Giuseppe Bartolucci, *Testi critici, 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Bulzoni, Roma, 2007, in part. i capitoli *La nascita del nuovo teatro italiano, Il teatro immagine, Lanimazione*; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titi-villus, Pisa, 2010; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015, in particolare *Teatro – letteratura – musica: manifesti, querelle, intermedia 1963-1967*, pp. 21-48.

6 Alessandro Mastropietro, *L'interno/esterno della voce: su Scene del potere di Domenico Guacero*, in *Voce come soffio, voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, a cura di Daniela Tortora, Aracne, Roma, 2013, pp. 123-172. Su *Scene del potere* cfr. anche Toni Geraci, *Domenico Guacero e il teatro musicale: Scene del potere come "work in progress"*, in *Anno Europeo della Musica*, CIMS, Palermo, 1985, pp. 44-45; Stefania Gianni, *Domenico Guacero. La vita come arte*, «Musica/Realtà», XX, 60, 1999, pp. 57-78.

7 L'idea di "azione scenica" proviene da una precisa visione che Guacero ha del teatro musicale: «quello che è costitutivo del teatro (musicale) non è la mera attività creativo-percettiva delle funzioni di udire (suoni e significati logici) e vedere (mimiche o scene), ma il "vivere dentro" un'azione. Il teatro, cioè, è azione. Sia che si consideri un teatro dimostrativo o un teatro evocativo, secondo la distinzione di Brecht, il tessuto audiovisuale deve essere tenuto insieme da una trama d'azione. La trama, come in una stoffa, appunto»; cfr. Guacero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 148.

proliferò e tracimò nel lavoro in tre parti che andò in scena il 30 dicembre 1968 al teatro Biondo di Palermo;⁸ evidenziare quanto gli elementi fondanti dell'opera (musica, parlato, azione, scena, film), nel passaggio da una fase all'altra del lavoro, risposero sempre più pariteticamente alle esigenze poste dal montaggio sinottico-testuale, volto a far correre parallelamente il processo d'indagine sul potere col tentativo di attivare la partecipazione degli spettatori. Si accennerà infine a *Scene del potere* in relazione al contesto più ampio dell'avanguardia teatrale italiana degli anni Sessanta: date le caratteristiche peculiari di un progetto in cui la musica si pone come “uno dei” pilastri drammaturgici (ma non primario centro propulsore), è necessario avvicinarlo, oltre che alle esperienze musicali coeve, alle pratiche teatrali di quel decennio, soprattutto romane. Quella stagione mise a fuoco la destrutturazione del linguaggio e della parola, l'incontro tra la tradizione popolare e le avanguardie storiche, la frammentazione e la ricomposizione geometrica dello spazio-tempo dell'evento teatrale, lo stretto rapporto con le creazioni audiovisive, la compresenza di specializzazione e “de-specializzazione”, la volontà di trasformare il pubblico da spettatore passivo in partecipante all'azione: elementi – di una pratica tanto ambiziosa quanto rischiosa – costitutivi di *Scene del potere*.

8 Il Fondo Domenico Guacero dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia conserva numerosi materiali preparatori di *Scene del potere* (nelle diverse fasi di gestazione dell'opera, dalla bozza *Il potere*, alla versione in tre parti del 1968). Si tratta di materiali testuali e scenico-drammaturgici (più di cento fogli manoscritti e dattiloscritti di appunti, sinossi, schemi, disegni, ritagli di giornali e riviste annotati), lettere (a Francesco Agnello, Mario Bortolotto, Paolo Emilio Carapezza, Minsa Crai Burri, Antonino Titone, giornali ed editori italiani). Il Fondo conserva inoltre il testo a stampa in forma di “libretto” della versione in tre parti dell'opera, una “partitura scheletro” del *Potere*, una bella copia manoscritta della partitura di *Scene del potere* (1968). Nel Fondo Egisto Macchi del medesimo Istituto è conservata una fotocopia della partitura con annotazioni di Egisto Macchi. Per un'analisi della partitura di *Scene del potere* (1968) si rimanda a Simone Caputo, *An attempt at creating 'total theatre': Scene del potere by Domenico Guacero*, «Archival Notes», II, 2017, pp. 83-104.

Verso la messa a punto testuale e drammaturgica di *Scene del potere* (prima versione)

Nella premessa senza titolo a *Scene del potere* (1965) Guacero sintetizza le esperienze teatrali condotte negli anni precedenti, pone l'accento sulla tradizione fondata nella nuova musica con cui si confrontò nell'avvicinarsi al teatro in musica e introduce l'argomento del potere chiarendo l'angolo d'osservazione prescelto, e cioè la meccanica del potere:

Dopo un'esperienza di opera tradizionale con *La Farmacista* (1956), mi sono nuovamente interessato di teatro in musica, teoricamente con un saggio ("Un'esperienza di teatro musicale" 1963), ordinatomi dalla rivista *Il Verrì* e ancora inedito, compositivamente con i pezzi di musica mimogestuale *Incontro a tre* (1963), *Nuovo incontro a tre e Negativo* (1964). Le *Scene del potere* – 2 riprendono, con senso diverso, questi "studi", e si rifanno ad una tradizione, forse antica, ma sicuramente fondata nella *nuova musica*. L'idea di un teatro musicale a organico ridottissimo risale, infatti, almeno a *Histoire* di Stravinskij. Con esso il dato economico, le condizioni materiali, sono il supporto di un *modo* diverso di far teatro in musica: non un impedimento, ma una scarnificazione, lo stimolo alla metafora, l'abolizione del ridondante. Altri precedenti e suggerimenti ho trovato in Pirandello, Brecht, Jonesco, Cage (e cageani). Termini di confronto ho trovato nelle opere e nelle idee di musicisti coevi, come Kagel, Schnebel, Berio, Macchi e, principalmente, Nono. Se *Intolleranza* significa la protesta contro gli intolleranti, io volevo mostrare la meccanica dell'altra faccia, il potere (chi lo detiene, chi lo conquista, chi lo perde). L'argomento *ad infinitum* poteva svilupparsi, così, per più spettacoli, per una serie quasi di documentari sullo stesso tema: di qui, dopo le più ampie *Scene del potere* – 1 (1962 non terminata) questo seguito, che riprende, sviluppandosi in altro modo, temi e figure del precedente lavoro, con l'aggiunta di nuovo materiale; di qui l'uso di testi documentari accanto a testi (e situazioni)

d'invenzione; di qui i personaggi storici presenti per cenni nel lavoro (Rajk, Hitler, Oppenheimer), a somiglianza di eroi i cui fatti sono sulla bocca di tutti.⁹

Con *Scene del potere – 1* Guaccero allude al nucleo iniziale del lavoro: si tratta di una primissima bozza, provvisoriamente intitolata *Il potere*, poi parzialmente travasata (soprattutto quanto ai materiali testuali) nella versione dell'opera del 1965 (andata in scena col titolo *Scene del potere – 2*), a sua volta confluita nella seconda delle tre parti che costituirono *Scene del potere* del 1968. La genesi del *Potere* potrebbe essere collocata non più tardi del 1961, quanto al testo musicale, se non già nel 1960, quanto alla progettazione.¹⁰ La bozza consta di una partitura "scheletro",¹¹ suddivisa in cinque sezioni, di cui solo la prima è parzialmente completa nelle linee verbali-vocali. Essa è chiusa da un momento strumentale che segue i tre episodi principali, segnati ciascuno da un protagonista (il conferenziere-economista *alias* prof. Fisher,¹² Rajk,¹³ il Presidente-generale *alias* De Gaulle) affiancato da altri personaggi (l'Accusatore, il Finanziere-capo, un attore che impersona Hitler) e dal Coro.

-
- 9 Domenico Guaccero, *Scene del potere*, premessa senza titolo, programma di sala del III Festival Nuova Consonanza, 22-27 aprile 1965, in Id., *"Un iter segnato". Scritti e interviste*, cit., pp. 470-471.
- 10 Tracce dell'avvio del progetto sono nella corrispondenza del compositore con Mario Bortolotto (1960) e in alcuni cenni biografici conservati presso il Fondo Domenico Guaccero. Per una disamina sull'incubazione del lavoro si rimanda a Mastropietro, *L'interno/esterno della voce: su Scene del potere di Domenico Guaccero*, cit., pp. 128-130.
- 11 La bozza è composta da 154 pagine manoscritte, conservate presso il Fondo Domenico Guaccero. L'organico prevede: 3 cantanti (S, T, Bar), 3 attori, 4 mimanti (in parte coincidenti con gli strumentisti), coro (15 elementi), flauto/ottavino, clarinetto, pianoforte, clavicembalo, 2 percussionisti, chitarra elettrica, contrabbasso elettrico, nastro magnetico.
- 12 Irving Fisher (1867-1947), economista e statistico statunitense. Considerato uno dei maggiori economisti monetaristi dei primi del Novecento, contribuì alla "teoria dei numeri indici" analizzandone le proprietà teoriche e statistiche.
- 13 László Rajk (1909-1949), politico ungherese. Tra il 1946 ed il 1948 fu Ministro degli interni del Governo comunista ungherese, distinguendosi come uno dei carnefici al servizio dello stalinismo, di cui successivamente fu vittima. Arrestato il 16 giugno 1949, nell'ottobre dello stesso anno fu condannato a morte per alto tradimento ed impiccato. Secondo l'accusa (poi rivelatasi falsa), Rajk avrebbe complottato con il Vaticano, Tito e gli Stati Uniti per rovesciare il governo. Sul processo Rajk si veda Karel Kaplan, *Relazione sull'assassinio del segretario generale*, Valerio Levi, Roma, 1987.

Alcuni di questi personaggi si ritrovano nelle versioni successive del lavoro (ad esempio, il Finzi, De Gaulle, Rajk e Hitler), così come parti del testo, rielaborate e ricombinate. Divergenti tra *Il potere* e le successive versioni dell'opera sono i principi drammaturgici e la notazione: non è esplicitato l'impiego teatrale degli strumentisti; appena abbozzata è la descrizione delle azioni sceniche; la notazione è sì allargata alla nuova semiografia sperimentale del tempo e spesso spazio-cronometrica, ma gode ancora di vaste zone di impianto tradizionale. Seppur non rintracciabili in partitura, i principi drammaturgici intorno ai quali costruire le azioni erano però già chiari a Guacero; lo dimostrano alcuni appunti preparatori in cui definisce le fondamenta dell'opera:

A) Possibilità di apertura

- Con una sola opera
 1. Lettura nelle due direzioni → ←
 2. Scomponibilità lineare
 3. Scomponibilità armonica

- In due opere
 4. Medesimo argomento sviluppato in altra opera
 5. Improvvisazione
 6. Esecuzione come commemorazione in luoghi non di spettacolo (?)
 7. Inserzione di interventi di pubblico all'interno o alla fine (allungamento)

Dovrebbe essere un seguito di scene spostabili e fratturabili. Le epoche delle azioni dovrebbero non seguire l'ordine cronologico, ma alternarsi liberamente. Non ci dovrebbero essere epoche precedenti all'azione, ma tutte epoche poste come presenti. Le antecedenti non dovrebbero essere presentate come "flashback", né le posteriori come visione o simbolo. Estrema presentificazione.

B) Possibili realizzazioni

Con due azioni diverse eseguite contemporaneamente in due luoghi diversi. Possibile per lo spettatore seguire i due cammini ora qui ora lì, prima una serie, poi l'altra, a scelta. Possibile seguire solo una serie. Necessità di replica in due sere.

SCHEMA 9.1 – Studi per *Il potere*.

Sin dall'inizio Guaccero ha in mente un teatro musicale scomponibile, privo di direzionalità narrativa, in cui è previsto il ricorso all'improvvisazione e all'intervento del pubblico. Egli ipotizza di sviluppare il medesimo argomento attraverso due opere contigue e considera la possibilità di svolgere le azioni sceniche contemporaneamente in luoghi diversi, demandando allo spettatore la scelta dell'azione da seguire (opzione in seguito messa da parte).

Alla scarna bozza del *Potere* seguì la prima versione di *Scene del potere*, cui Guaccero dedicò una ricca progettazione. Il Fondo Domenico Guaccero della Fondazione Giorgio Cini di Venezia conserva abbondanti materiali di messa a punto testuale: annotazioni e trascrizioni di testi di carattere storico o letterario (spesso mischiati a piani di lavoro, elenchi di azioni, inventari di vario genere); appunti specificamente riferiti al tema del potere; fonti documentarie tratte dalla carta stampata, cui Guaccero diede il nome di «materiali drammatizzabili». Volendo sintetizzare l'insieme debordante delle fonti citate, è possibile raccoglierle nei tre elenchi che seguono (cfr. TABELLA 9.1): (a) estratti testuali rimaneggiati dal compositore per approntare *Scene del potere* (prima versione); (b) articoli consultati, dai quali trasse spunti tematici; (c) nomi di scrittori, intellettuali e figure storiche appuntati in svariati elenchi.¹⁴

14 Attraverso lo studio dei materiali testuali preparatori è possibile distinguere – con un buon grado di attendibilità – il processo creativo in due percorsi non dissimili tra loro. Nella maggior parte dei casi, Guaccero estraeva singoli periodi dalle fonti testuali, selezionando una frase o poche parole da utilizzare nel montaggio definitivo; di fronte a testi fondamentali per la costruzione della drammaturgia dell'opera – quali *Il discorso di Mostaganem* di De Gaulle, *Il caso Rajk* di François Fejtő e il *Testamento* di Hitler –, appuntava invece più parti, spesso ampie, per poi lavorarle con annotazioni, sottolineature e cancellazioni, così da renderle funzionali a successivi processi di ricomposizione.

(a) Narrativa e saggistica

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Jorge Luis Borges | <i>Un Requiem tedesco</i> |
| 2. Clemens Brentano | <i>Des Knaben Wunderhorn</i> |
| 3. James Burnham | <i>La rivoluzione dei tecnici</i> |
| 4. Confucio | <i>Dialoghi</i> |
| 5. Charles De Gaulle | <i>Discorso di Mostaganem</i>
(6 giugno 1958) |
| 6. Dominique Desanti | <i>Titismo senza maschera</i> |
| 7. Guido Dorso | <i>Mussolini alla conquista del potere</i> |
| 8. Julius Evola | <i>La tradizione ermetica</i> |
| 9. François Fejtő | <i>Il caso Rajk [in Ungheria 1945-1957]</i> |
| 10. Galileo Galilei | <i>Discorsi e dimostrazioni matematiche</i>
<i>intorno a due nuove scienze</i> |
| “ | <i>Scienza e religione. Scritti copernicani</i> |
| 11. Alleg Henri | <i>La tortura</i> |
| 12. Adolf Hitler | <i>Mein Kampf</i> |
| “ | <i>Testamento</i> |
| 13. Eric J. Holmyard | <i>Storia dell'alchimia</i> |
| 14. Aldous Huxley | <i>Il mondo nuovo</i> |
| 15. Eugène Ionesco | <i>La Leçon</i> |
| 16. Robert Jungk | <i>Gli apprendisti stregoni</i> |
| 17. Ester Kefauver | <i>Il gangsterismo in America</i> |
| 18. Pierre de Latil | <i>Il pensiero artificiale</i> |
| 19. Emil Ludwig | <i>Colloqui con Mussolini</i> |
| 20. Mao Zedong | <i>Campagna dei Cento fiori</i> |
| 21. Malcom X | <i>Black Muslim</i> |
| 22. Carl Marx | <i>Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico</i> |
| “ | <i>Il Capitale</i> |
| 24. Ernst Niekisch | <i>Il regno dei demoni</i> |
| 25. Novalis | <i>Inni alla notte</i> |
| 26. L. Pauwels, J. Bergier | <i>Il mattino dei maghi</i> |
| 27. Pitagora | <i>I versi d'oro</i> |
| 28. Hermann Rauschning | <i>Così parlò Hitler</i> |
| 29. Ernesto Rossi | <i>Borse e borsaioli</i> |
| “ | <i>I padroni del vapore</i> |
| 30. Georges Roux | <i>La guerra civile d'Espagne</i> |
| 31. Alan J. Percival Taylor | <i>Le origini della Seconda Guerra Mondiale</i>
(trad. it. a cura di Luciano Bianciardi) |
| “ | <i>Storia della Germania</i> |
| 32. | <i>Raccolte di kōan</i> |
| 33. J. W. Wheeler Bennett | <i>La nemesi del potere</i> |
| 34. C. Wright Mills | <i>L'élite del potere</i> |
| 35. Gregor Ziemer | <i>Educazione alla morte</i> |
| 36. | <i>Zohar, Il libro dello splendore</i> |

(b) Giornali e riviste

37. Il punto, 23/6/1956	<i>Tre tipi di responsabilità / Democrazia diretta</i>
38. Il Mondo, 22/6/1958	<i>Il lavaggio del cervello, Alberto Arbasino</i>
39. Il Tempo, maggio 1960	<i>Un nuovo allarme da Nagasaki</i>
40. Espresso, 4/6/1961	<i>Violenza razzista</i>
41. ABC, 26/6/1960	<i>Fioritura folle a Hiroshima</i>
42. Espresso 27/6/1960	<i>10.000.000 milioni di morti in 50 anni dopo un attacco atomico, per eventi generici</i>
43. Espresso, luglio 1960	<i>Il lusso</i>
44. Espresso, 11/9/1960	<i>Attesa degli scienziati per l'esperimento di Alamogordo</i>
45. Espresso, 13/11/1960	<i>Fermate i generali</i>
46. Espresso, 4/12/1960	<i>Non gli permettono di avere rimorsi [su Claude Heatherly]</i>
47. Espresso, 13/11/1961	<i>Lo spettro dell'ultima spiaggia / Fermate i generali</i>
48. Epoca 1961	<i>Attacco "automatico" a Nagasaki</i>
49. Epoca 1961	<i>"Il volo infernale" [su Hiroshima e Nagasaki]</i>
50. Il Tempo [?]	<i>Mao si fa aiutare dai finanzieri di Singapore</i>
51. Il Tempo [?]	<i>25 giorni di vita per il barone della birra [su gangsterismo e capitalismo]</i>
52. Il Tempo [?]	<i>Unità di direzione della società comunista</i>
53. Il Tempo [?]	<i>Spiegazione di come si eliminano gli oppositori</i>
54. Il Tempo [?]	<i>Funzione dei parlamenti comunisti</i>
55. Il Tempo [?]	<i>Impossibilità di scioperi in regime comunista</i>
56. Panorama, 16/5/1968	<i>Su John Kenneth Galbraith</i>

(c) Nomi citati

57. Joseph Freiherr von Eichendorff	69. Antoin-Joseph Pernety
58. Gesù	70. Piccolo Principe
59. Francisco Goya	71. Presocratici
60. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	72. Heinrich Rickert
61. Friedrich Hölderlin	73. Reiner Maria Rilke
62. Paul Klee	74. Henry Rosenberg
63. Lenin	75. Wilhelm August von Schlegel
64. Lucrezio	76. Friedrich von Schlegel
65. Maometto	77. Security Exchange Commission
66. Charles E. Mitchell	78. John Stackey
67. Paul Morand	79. George Starkey (Filalete)
68. Eduard Mörike	

TABELLA 9.1 – Elenco delle fonti testuali rintracciabili nei materiali preparatori di *Scene del potere*.

L'abbondante ricorso a materiali testuali preesistenti e a fonti documentarie di ogni genere, prevalentemente novecentesche, suggerisce che per Guaccero la storia del recente passato e del presente, coi suoi "documenti", possiede una tale carica drammatica da rendere inutile una trasposizione simbolica sulla scena dei fatti evocati:

[...] chiamare cose e persone con il loro nome storico o, all'occasione, di storia come può essere accaduta (vedi il romanzo storico), mi sembra il mezzo più diretto per chiamare l'attenzione dei percettori dell'opera. Che bisogno abbiamo di miti simbolici fittizi, quando la nostra epoca ha prodotto "eroi" di grandezza non inferiore ad Agamennone, a Edipo, a Don Chisciotte, come un Grande Finanziere, un Hitler, un Rajk, un De Gaulle? Eroi tragici, tragicomici, eroi neri, eroi che sono, come quelli del mondo greco, sulla bocca di tutti. Ecco la necessità di farli parlare con le parole che essi hanno effettivamente pronunciato, e per le situazioni di storia inventata e ricostruita, che possano essere state pronunciate.¹⁵

Il potere è osservato da Guaccero da diverse angolazioni: adottando l'atteggiamento di un documentarista, il compositore lo analizza nei suoi molteplici aspetti, per poi selezionare gradualmente, non senza dubbi o ripensamenti, quelli più interessanti. Nei fogli d'appunti egli produce, ad esempio, elenchi di sfaccettature del potere che si propone di osservare (cfr. SCHEMA 9.2): da questi si deduce che, secondo il compositore, non è rivoluzionaria un'opposizione radicale ma preconcepita al potere, quanto piuttosto lo sforzo di guardare criticamente il reale (e il dominio del potere che lo pervade). Guaccero si interroga inoltre sulla possibilità di coinvolgere il pubblico attraverso una discussione: il problema della "partecipazione" lo accompagnò, dunque, lungo tutta la gestazione dell'opera.

15 Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., pp. 157-158.

Mettere le mani sui sindacati
Dimostrazione di lusso come epifania del potere
Dittatura del proletariato, del partito, del dirigente
Polverizzazione di maggioranze azionarie [...] porta al dominio di alcuni: assemblee con deleghe a pochi
La verità come manufatto (p. 43 testo di Hitler)
Tempo breve per Hitler (p. 122-123, p. 133-134-135 testo di Hitler)
Madri di Stato ben trattate (p. 28-29, p. 106 di [Gregor] Ziemer)
Fermate i generali, Espresso, 13-XI-1960
Attacco "automatico" a Nagasaki, Epoca 1961, p. 11
Fumo ideologico funzionale per il potere (rito)
Tecniche interne e reali del potere
Fasi diverse della lotta per il potere: conquista delle leve
Sfruttamento della "protesta operaia" come funzione del potere
Discussione col pubblico? (sul serio: non come Fabbri [Diego?])
I "processi Rajk" sono cosa vecchia (detto dal conferenziere)
Parte del "Rajk" da *Il Potere 1*
Parte del "De Gaulle" (inserire "il re" dal *Piccolo Principe*)
Passaggio rapido di Hitler – vestizione
Qualcosa dal testamento di Hitler, ma senza far dire di cosa si tratta
Il tao del supermarket (fuori)

SCHEMA 9.2 – Elenco di nuclei tematici di *Scene del potere* (prima versione).

Più che essere interessato ai soli effetti di sopraffazione delle classi dominanti su quelle subalterne (oggetto della riflessione della controcultura degli anni Sessanta) Guaccero è attratto dalla "tecnica", dal meccanismo del potere, dai modi con cui esso viene conquistato e mantenuto, da ciò che lo legittima e per certi versi lo giustifica come necessario. In un appunto successivo a quello presentato nello SCHEMA 9.2, annota infatti:¹⁶

16 Le indicazioni contenute nel foglio d'appunti furono scritte da Guaccero nel progettare un Intervallo per *Scene del potere*.

Potere dei tecnici (scienziati)	
Potere militare	di cambiare, anche in peggio, di sperimentare il non conosciuto
Potere politico	anche se ludibrioso, anzi...
Potere economico	Può un uomo fermare o fermarsi
Perché il potere?	Un uomo, un momento, una decisione di un'ora, degli scontri (v. nel '39):
Per volontà di star meglio	patto anglo-sovietico, no,
arrivismo	patto anglo-tedesco, no,
carrierismo	patto tedesco-sovietico, no,
più comodi o per volontà, senso d'essere	si, no; viene fuori un patto che invece voleva dire altro.
capaci a guidare	Un uomo può conquistare, respingere ogni attacco,
per realizzare	cambiare volto alla storia anche con non molti mezzi;
le proprie vedute,	ma molti mezzi a chi è incapace non servono.
per realizzare se stessi	
perché in qualche modo	
la società deve pur funzionare	
perché la macchina delle	Fanatismo?
civiltà, delle tecniche,	Distruzione fisica momentanea?
delle invenzioni,	Distruzione genetica?
dell'irrequietezza,	Ordinamento sotto la società dei tecnici offrirà un
dell'insoddisfazione, della voglia	mondo nuovo!

SCHEMA 9.3 – Indicazioni scritte per *Scene del potere* (prima versione).

Guaccero rifiuta la retorica dell'opposizione potenti-diseredati e rifugge dal lanciare appelli alla lotta in favore dei deboli, quasi temendo che un approccio di questo tipo possa essere fagocitato dalla macchina stessa del potere. Come ebbe modo di precisare in *Un'esperienza di "teatro" musicale*,

[...] l'unica verità, estraibile dal contesto di *tutte* le esperienze storiche dell'epoca, mi pare la dialettica pianificazione-libertà, da cui un'ulteriore calarsi nella realtà: il potere come programmazione. Quindi, critica del potere come programmazione, e "critica" non vuol dire "rifiuto", ma sguardo critico sul reale (reale, non realismo). Certo non possiede una verità che possa verificarsi immedi-

atamente nella pratica, benché il solo fatto di abituare e abituarsi a guardare il reale da tutti i lati è oggi un impegno rivoluzionario.¹⁷

Il tema del potere è centrale nella stagione del teatro musicale italiano degli anni Sessanta, in cui la tensione al rinnovamento linguistico si accompagna all'impegno politico e civile. *La Sentenza* (1960) di Giacomo Manzoni evidenzia come, nella Cina rivoluzionaria, sia compito della collettività correggere gli errori dell'individuo, mentre *Atomtod* (1965) è una condanna delle armi atomiche, viste attraverso gli occhi di coloro che possono permettersi un *bunker* e di chi può solo ambire a entrarvi ma non ne avrà mai la possibilità. *Intolleranza 1960* (1961) di Luigi Nono e *Passaggio* (1963) di Luciano Berio presentano situazioni di persecuzione e sfruttamento, attraverso le figure di un rifugiato, rinchiuso in un campo di concentramento, e di una donna, vittima dell'ingranaggio sociale. Franco Evangelisti individua quali aree tematiche per elaborare l'azione scenica *Die Schachtel* (1962-63) la nevrosi, l'oppressione, la tortura, la scissione dell'io. *Hyperion* di Bruno Maderna (nella prima versione del 1964) è una metafora della condizione d'isolamento dell'individuo nella società contemporanea. Pur condividendo l'impegno politico e civile dei lavori citati, la critica socio-economica di Guaccero era pronta ad accettare la storia e la situazione presente tal qual era. La sua prospettiva d'osservazione del potere risultò perciò complementare ma diversa da quella privilegiata dai lavori citati, volti a farsi, per alcuni aspetti, opere di protesta e per questo in gran parte concentrati su specifiche manifestazioni del potere. *Scene del potere*, in entrambe le sue versioni, più che condannare il potere guardandolo dal di fuori, cercò di rappresentarlo minuziosamente e criticamente dal di dentro.

Per questa ragione assumono particolare rilievo alcuni dei nomi e delle fonti testuali riportati nella TABELLA 9.1: Aldous Huxley, Pierre de Latil, James Burnham, Ernesto Rossi, Charles Wright Mills, John Kenneth Galbraith. Del primo Guaccero annotò, riutilizzandolo poi,

17 Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 158.

un passo tratto dal romanzo *Il mondo nuovo*, distopica visione di un pianeta sopraffatto dallo sviluppo delle tecnologie del controllo mentale e, per questa ragione, caduto in un drammatico limbo esistenziale:

Adesso il mondo è stabile;
 la gente è felice, sta bene, è al sicuro;
 non ha paura della morte;
 è serenamente ignorante della passione e della vecchiaia;
 non è ingombrata da padri e da madri
 non da spose, figlie o amanti
 che procurino emozioni violente;
 è condizionata in modo che praticamente
 non può fare a meno
 di concedersi tutto sino ai limiti dell'igiene
 e delle leggi economiche.
 E passione e nevrasenia
 vogliono dire:
 instabilità. E [instabilità]¹⁸
 vuol dire fine della civiltà.
 Dio non è compatibile [con le macchine,
 con la medicina scientifica e con la felicità universale].¹⁹

Di Pierre de Latil trascrisse alcuni passaggi da *Il pensiero artificiale*,²⁰ introduzione a una cibernetica ancora anteriore, che riflette sulle conseguenze generate dal potere degli automi. Di Ernesto Rossi appuntò numeri di pagina di *Borse e borsaioli*,²¹ saggio sul crescente potere delle minoranze di controllo e degli amministratori delegati, che spogliano gli azionisti, annacquano i capitali e costruiscono *holding* di comodo, svuotando di senso le sovranità assembleari e popolari.

18 Le parentesi quadre stanno ad indicare che il foglio presenta strappi, da cui l'illeggibilità di parte del testo.

19 Cfr. Aldus Huxley, *Il mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 1933, p. 226.

20 Cfr. Pierre de Latil, *Il pensiero artificiale: introduzione alla cibernetica*, Feltrinelli, Milano, 1962.

21 Cfr. Ernesto Rossi, *Borse e borsaioli*, Laterza, Bari, 1953; Guacero segna i seguenti numeri di pagina: 43, 58, 121, 122, 134, 183-185, 191. Nel foglio d'appunti dedicato a *Borse e borsaioli* compaiono anche citazioni da un altro testo di Rossi, *I Padroni del vapore*, Laterza, Bari, 1964 (in part. pp. 4-5, 15, 44, 48, 127, 251, 267).

Specificamente dedicati al potere della tecnica sono gli appunti che Guaccero ricavò dalla lettura di James Burnham e Charles Wright Mills. Riprese *La rivoluzione dei tecnici*, saggio in cui Burnham dà corpo alla prospettiva dell'instaurazione di un potere tecnocratico antitetico alla democrazia e dagli attributi tendenzialmente totalitari, in cui il controllo dello stato e la posizione dominante spettano ai soli tecnici.²² Posizione che Wright Mills chiama «l'*élite* del potere» nell'omonimo saggio annotato da Guaccero:²³ *l'élite* (economica, politica e militare) governa la società attraverso strutture burocratiche fluide, che si reggono su una sorta di perenne economia di guerra vincolata alla tecnocrazia. In senso analogo John Kenneth Galbraith, nel saggio *Il nuovo stato industriale* (1967), parla di «tecnostuttura» come forma diffusa di tecnocrazia, ovvero di governo fondato sulle conoscenze tecnico-specialistiche, in cui i gruppi di vertice dominano appellandosi ai tecnici, i quali, a loro volta, giustificano il proprio operato ricorrendo alla conoscenza scientifica.²⁴ Le tracce elencate individuano una peculiarità nell'affrontare il tema del potere: Guaccero si concentra sull'osservazione del potere della tecnica, in parte in atto – presentato dalle *élite* come necessaria forma di strutturazione delle società –, in parte *in fieri* – l'affermazione della tecnocrazia come dominio strumentale globale si realizzerà a pieno solo nei decenni successivi. Tale specificità affianca gli spettri della guerra, dell'atomica e della dittatura – ingombranti inquietudini tipiche dell'epoca –, e innerva le sinossi (abbondanti tra i materiali preparatori) cui Guaccero ricorse per elaborare, in maniera progressivamente sempre più ampia e consapevole, la drammaturgia dell'opera.

22 Cfr. James Burnham, *La rivoluzione dei tecnici*, Mondadori, Milano, 1946.

23 Cfr. Charles Wright Mills, *L'élite del potere*, Milano, Feltrinelli, 1959.

24 Nel Fondo Guaccero è conservato un ampio articolo dedicato a Galbraith, ritagliato e annotato dal compositore ai tempi della stesura della versione definitiva dell'opera.

I cinque titoli che seguono si trovano in una delle sinossi dedicate a *Scene del potere* (prima versione) e fanno riferimento ai quadri di partenza da cui muove il progetto drammaturgico (cfr. APPENDICE 1):

- A) I programmatori della programmazione;
- B) Rajk, critica dell'autocritica critica;
- C) L'Europa delle patrie: programma della grandeur;
- D) Il programma della contingenza ossia il gioco dei bigs e della borsa;
- E) Tempo libero: programmazione del sacrificio.

Alcuni personaggi presenti nella sinossi (De Gaulle, Hitler, Fisher, i finanziari, gli speculatori di borsa) provengono dalla bozza *Il potere* e si ritrovano poi nella versione definitiva dell'opera in azioni simili ma ricombinate in strutture differenti; questo accade per varie ragioni: nessun personaggio è posto al centro dello sviluppo; il carattere del potere esaminato è fondamentalmente tecnico; le scene sono fortemente "presentificate" – sulla scia di esperienze teatrali coeve quali quelle di Peter Weiss;²⁵ il montaggio, infine, è discontinuo. L'assenza di un *focus* narrativo fa sì che le figure ricorrenti vivano una sorta di non- sviluppo: Rajk, ad esempio, confessa, poi è condannato, quindi riabilitato, senza che queste fasi rispondano a un'evoluzione logica; allo stesso modo Hitler è al contempo attore e oggetto di un documentario, senza che venga stabilita una connessione tra le due facce del soggetto. Ciò accade perché Guacero vuole osservare da diverse angolazioni la programmazione del potere e le relazioni opposte, passive o violente, che essa produce.

25 Tra il 1967 e il 1968 arrivano in Italia due importanti spettacoli di Weiss, prodotti dal Piccolo teatro di Milano: *L'istruttoria*, allestito nel Palazzo dell'Esposizione di Pavia il 25 febbraio 1967, per la regia di Virginio Peucher, con musiche di Luigi Nono (poi a Roma al Palazzo dei Congressi dell'EUR, il 25 aprile 1967), e *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica dell'ospizio di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*, andato in scena al Piccolo l'11 novembre 1967, per la regia di Raffaele Maiello (poi a Roma al teatro Eliseo, il 12 gennaio 1968).

La non-focalità scenico-spaziale dei cinque quadri corre parallela con la non-focalità narrativa: i luoghi dell'agire sono diversi (il palco, le file anteriori della platea, i corridoi e le barcacce), così da coinvolgere lo spettatore con azioni che si svolgono in loro prossimità. La bozza dattiloscritta di *Scene del potere* (prima versione), che presenta il montaggio testuale delle cinque parti suddiviso per colonne (cfr. APPENDICE 2), riflette in maniera chiara l'impostazione multifocale per luoghi diversi in cui spesso le azioni si svolgono contemporaneamente. Ad esempio, nella sezione A della bozza troviamo scritta nella colonna di sinistra la didascalia «il coro disposto a sinistra lungo la scaletta che porta in palcoscenico», mentre in quella di destra sono poste azioni che si svolgono altrove, in sala e nella buca. Nella sezione D la divisione per luoghi d'azione arriva a contare cinque unità (corridoio sinistra, piazza sinistra, cabina al centro, piazza destra, corridoio destra). Infine nella sezione E la separazione dei luoghi collassa del tutto, poiché attori, cantanti e mimi si mescolano con il pubblico. Le azioni sceniche vogliono così rompere “la quarta parete”, diminuendo progressivamente la distanza tra attore e spettatore: il palcoscenico è solo uno dei luoghi deputati all'azione e gli spettatori sono chiamati a essere parte attiva dell'evento. L'atteggiamento critico del pubblico è stimolato non dalla rappresentazione cui assiste, ma dalla sua stessa azione; agendo lo spettatore può subire un dato condizionamento e sentire sulla «viva carne il pungiglione delle tecniche del potere».²⁶

L'idea di realizzare un'opera d'insieme fondata su più dimensioni non riguarda la sola disposizione degli eventi drammaturgici nel tempo e nello spazio, ma gli stessi “mezzi formativi”: musica, parola, parola musicata, azione, scena.²⁷ In coda alla sinossi appena citata, Guaccero elabora uno schema delle possibili combinazioni di mezzi formativi da utilizzare nelle singole scene:

26 Cfr. Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 168.

27 La definizione “mezzi formativi” è presa in prestito dallo stesso Guaccero, che la utilizza per titolare uno degli schemi combinatori di musica, parola, azione e scena che di trovano tra i materiali preparatori di *Scene del potere* (cfr. SCHEMA 9.5).

Azioni	A			B			C			D		E			Tot.
Sezioni	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	1	2	3	
Musica	M	(M)	M	M	M	M	M	M	(M)	M	-	M	(M)	M	11
Parola Musicata	-	-	PM	(PM)	PM	-	-	(PM)	PM	-	-	PM*	-	(PM)	
Parola	(P)	P	(P)	(P)	(P)	-	(P)	-	P	-	P	-	P	-	8
Azione	-	-	A	-	A	A	A	A	A	-	A	A	-	A	9
Scena	S	-	-	S	S	S	(S)	S	-	-	S	(S)	S	S	9

SCHEMA 9.4 – Disposizione dei mezzi formativi di *Scene del potere* (prima versione).²⁸

Nello schema è presente *in nuce* la visione dell'opera come insieme delle arti e delle dimensioni di ciascuna: Guaccero non nega che ogni arte abbia il suo *proprium* tecnico, ma ritiene al contempo che se le singole arti sono qualificate dai loro *media* fisici, questi sono assunti a costitutivi di quell'arte solo per una consuetudine storica, non più essenziale e addirittura limitante. Anche la suddivisione in arti che operino in campi diversi come spazio (gesti, scene, luci) e tempo (musica, parola) è per Guaccero troppo schematica, perché il teatro legittima la dislocazione anche spaziale della musica e della parola nonché lo scivolamento dell'una nell'altra. Da ciò scaturisce l'idea di "contrappunto" successivo o simultaneo delle arti che concorrono alla realizzazione dell'opera, che Guaccero precisa in *Un'esperienza di "teatro" musicale*:

Come il timbro, l'intensità e l'altezza (dimensioni *fisiche*) e la disposizione nel tempo (dimensione *sintattica*) per la musica, così la parola (e le sue dimensioni), la mimica e l'elemento visivo (e le loro dimensioni), infine l'azione (dislocazione spaziale, involgimento del "pubblico" nell'azione, la possibile

28 Le 5 parti dell'azione scenica (A-E) sono divise in sezioni; per ciascuna sezione vengono indicati i mezzi formativi presenti, parzialmente presenti (tra parentesi) o assenti. PM* sta per P/M + A/A + PM.

evoluzione di “personaggi”) diventano tutti *dimensioni dell'opera d'insieme*. Pertanto, non solo “separazione degli elementi”, come dice Brecht, ma *contrappunto*, successivo o simultaneo, di tutti o alcuni fra loro. Aggiungiamo che, coerentemente, ogni elemento potrebbe o dovrebbe muoversi secondo un contrappunto delle proprie dimensioni, distribuite e tratte al movimento dallo spazio-tempo in cui si iscrive l'opera. Non più l'elemento musicale a trascinare e primeggiare sugli altri, ma tutti gli elementi di volta in volta che diventano “parte principale” [...].²⁹

Il compositore arriva così a progettare per *Scene del potere* una serie di 29 differenti combinazioni dei mezzi esecutivi, praticabili nelle diverse fasi del lavoro, come si evince da un foglio d'appunti conservato tra i materiali preparatori:

1. **Musica** senza azione (da usare in passaggi, transizioni, atmosfere)
2. **Parlato** senza musica né visione (declamazione di testi o racconto, con o senza altoparlante)
3. **Azione mimica** senza ascolto o scena (attenzione su pura azione, magari fra spettatori)
4. **Film** (brani documentari)
5. **Musica, parole, canto** su testo senza visione (canto fra gli spettatori)
6. **Musica, azione** (musica senza scena e con mimica, magari fra gli spettatori)
7. **Musica, scena** musica su scena (quadri fissi o diapositive con musica, con illuminazione diversa da luogo a luogo)
8. **Musica, film** senza mimica
9. **Parole, azione** senza scena (azione in sala)
10. **Parole, scena** senza azione o musica (recitazione su sfondo scenico)
11. **Parole, film** azione filmica parlata
12. **Azione, scena** mimica su sfondo (in palcoscenico)
13. **Azione, film** mimica e film contemporanei
14. **Scena, film** film con scene aggiunte
15. **Musica, parole, azione** azione cantata su testo senza scena (in sala)
16. **Musica, parole, scena** mimica su testo con scena (senza azione, concerto)
17. **Musica, parole, film** film parlato con musica (senza scena e azione)

29 Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 146.

18. **Musica, azione, scena** azione con musica su scena (senza testo e senza film)
19. **Musica, azione, film** azione musicale con film (senza scena e parlato)
20. **Musica, scena, film** musica con scena e film (senza parlato e mimica)
21. **Parlato, azione, scena** teatro di prosa (senza mimica e film)
22. **Parlato, azione, film** mimica parlata con film (o film parlato con mimica)
23. **Parlato, scena, film** recitazione con film e scena (senza azione e musica)
24. **Azione, scena, film** mimica su scena con film (senza musica e testo)
25. **Musica, parlato, azione, scena** mimica su scena con musica su testo (teatro lirico)
26. **Musica, parlato, azione, film** musica su testo, con azione e con film (senza scena)
27. **Musica, azione, scena, film** mimica musicale con scena e film (balletto con film)
28. **Parlato, azione, scena, film** mimica parlata con scena e film (senza musica)
29. **Musica, parlato, azione, scena, film** teatro lirico con film (tutti gli elementi)

SCHEMA 9.5 – I mezzi formativi e i loro possibili usi e combinazioni.

Dal contrappunto successivo e simultaneo dei mezzi formativi derivano ulteriori conseguenze sulla struttura dell'opera: (a) non solo separazione degli elementi, ma anche integrazione, con rapidi passaggi dall'uno all'altro o simultanea interazione a due, a tre, e così via; (b) intersecazione continua degli elementi e, in alternanza, nette zone di separazione; (c) possibilità di fare agire solo alcune dimensioni di un elemento in concomitanza con alcune di un altro; (d) trattamento di una singola dimensione di un elemento come fosse di un altro.

Di fronte al magma di propositi che emerge dai materiali preparatori, Guacero non mancò di sottoporre il processo creativo a un'attenta revisione auto-critica, come emerge da alcuni appunti di regia (cfr. APPENDICE 3) in cui, dopo aver riepilogato i nuclei tematici del progetto, il compositore ne riscontra i difetti e indica le possibili correzioni e varianti (che in gran parte adotterà nella versione del 1968). Esse sono: osservare la macchina del potere senza veli, intersecando il livello pubblico (storico-politico) con quello privato; amplificare il tono grottesco e paradossale; evitare rapporti di causa/effetto tra un episodio e l'altro; creare relazioni,

non narrative, tra personaggi ed episodi; porre le azioni in una “iperstoria” ove il “tempo d’azione” sia ambiguo; inspessire i momenti di alea; favorire gli interventi del pubblico.

Nel completare il quadro dei materiali preparatori di *Scene del potere* (prima versione), va infine evidenziata la presenza di numerose annotazioni su possibili registi e interpreti dalla provenienza più disparata (musica, danza, cinema, documentario, televisione, teatro di prosa e di sperimentazione).³⁰ L’informazione è di rilievo, perché suggerisce che, sin dagli esordi del progetto, Guaccero ipotizzò, almeno teoricamente, un teatro musicale che si fondasse sul lavoro in scena e al contempo su quanto di “specifico” potesse apportare il singolo al collettivo. Egli vedeva nell’interscambio di tecniche e conoscenze, che può avvenire durante le fasi preparatorie di un lavoro, uno degli aspetti più positivi dell’esperienza scenica. Un’interazione utile sia perché apriva ciascuno ai problemi e alle competenze dell’altro, dando la possibilità di «praticarle (o almeno di conoscerle più che teoricamente), seppur parzialmente, sia perché suggeriva soluzioni non pensate nella propria disciplina, ampliandone il raggio».³¹ Un approccio laboratoriale necessario per chiunque, come Guaccero, avesse voluto seguire l’insegnamento del Living Theatre: «non si può trattare chi ci è di fronte non da “pubblico”, se non si è già una comunità, meglio se integrale».³²

30 Alla rappresentazione di *Scene del potere* del 1965 presero parte: Antonio Calenda (regia), Franco Nonnis (elementi scenografici), Gabriella Mulachié (consulenza coreografica), Daniele Paris (direzione e concertazione), Michiko Hirayama (soprano), Tommaso Frascati (tenore), Lidia Biondi e Mariella Palmich (attrici), Pietro Oriana (attore), Ciro Formichella (lettore), Mariolina De Robertis (clavicembalo), John Eaton (pianoforte), Nicola Pugliese (flauto), William O. Smith (clarinetto), Baldo Maestri (sassofono tenore), Mario Gangi (chitarra elettrica), Carmine Pepe (percussioni).

31 Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale*, cit., p. 181.

32 Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 170.

Scene del potere 1965 e 1968 a confronto

Dopo il debutto del 1965, Guaccerò provò ad affidare alla *Compagnia di Teatro Musicale di Roma* (fondata e diretta con Egisto Macchi) la messinscena di *Scene del potere* (prima versione) tra la fine del 1966 e il 1967, a Roma e Grosseto, ma il tentativo fallì.³³ Ritornò sul lavoro nel 1968,³⁴ su incarico della 6ª Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo, nel corso della quale, il 30 dicembre, fu rappresentata la versione in tre parti. L'opera è frutto di un ampliamento dell'azione scenica del 1965. Il primo dato significativo che emerge confrontandole è che esse non mostrano divergenze nelle fonti musicali. Alla partitura approntata per *Scene del potere* (prima versione), che confluì nella seconda parte della versione del 1968, Guaccerò aggiunse una prima e una terza parte. Altrettanto evidente è che la materia fondante della prima versione, tracimando, confluì in quella tripartita, a tratti contraendosi, ampliandosi e moltiplicandosi.³⁵

33 Diverse furono le reazioni della critica allo spettacolo dell'aprile del 1965: Gianfranco Zaccaro, sulle pagine dell'«Avanti» (28 aprile 1965), manifestò una duplice delusione, per Guaccerò «un tempo impegnato e sapido, e ora vittima delle sadico-mistico-compiaciute-furiose teorie del gruppo d'avanguardia che ruota intorno alla rivista *Il Verri*», e per l'avanguardia, più in generale, «ridotta a mero complemento di un contesto evasivo e scialbo». Everett Helm, recensendo l'opera per «Die Weltwoche» (15 maggio 1965), riferì dello spettacolo nei termini di un riuscito tentativo di farsi beffe del pubblico; Alberto Pironti su «Il Veltro», 3 (giugno 1965), tracciò un resoconto dettagliato della serata, affermando che dal lavoro «emergeva più un carattere di bizzarria che il senso tragico presumibilmente insito nelle intenzioni dell'autore». Per una disamina delle ragioni che condussero alle mancate rappresentazioni del 1966 e 1967 si rimanda a Mastropietro, *L'interno/esterno della voce*, cit., pp. 162-164.

34 Le prime tracce del lavoro per Palermo sono reperibili in una lettera del 27 gennaio 1968 con cui Francesco Agnello (per parte dell'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana) propose ad Adriana Panni, vicepresidente dell'Accademia Filarmonica Romana, di partecipare alla produzione dello spettacolo.

35 Il testo definitivo di *Scene del potere* fu pubblicato nel luglio del 1967 sulla rivista «Marcatré», 30-33, quindi, nel 1968, in forma di libretto, da I.R.E.S (Palermo), infine nel programma di sala per l'esecuzione del 30 dicembre 1968 al teatro Biondo di Palermo. Il programma conteneva anche una sinossi delle azioni sceniche che, riveduta e corretta, è consultabile in Mastropietro, *L'interno/esterno della voce*, cit., pp. 151-153.

Da un punto di vista tematico, Guacero ricorre a nuove situazioni sceniche che ridefiniscono i “perché” e i “come” del potere: sintetizza alcune ipotesi; introduce nuovi elementi; incrementa la componente mitico-rituale, intesa come occasione per fare cose, “fare dramma”, invece di vedere cose, “fare teatro”.³⁶ Il tema del potere è declinato aggiornandone le varianti, per una sorta di documentario scenico passibile di aggiunte sempre nuove, «poiché la vicenda del potere è ancora bene aperta». ³⁷ L'osservazione del potere continua a essere di stampo non-militante, ragion per cui, ad esempio, a scene che si potrebbero definire anti-capitalistiche ne seguono di critiche nei confronti del comunismo, nel tentativo di preservare l'intenzione dell'oggettività. Oggettività che però non può che essere ambigua, dal momento che il giudizio etico non scompare, ma è rimandato allo spettatore.

La prefazione alla partitura offre una sintesi della struttura drammaturgica di *Scene del potere* (cfr. APPENDICE 4) e dell'evoluzione dalla versione del 1965 e quella definitiva. La prima parte è caratterizzata da quattro scene in sequenza ordinaria; la seconda consta di cinque scene parzialmente parallele e distribuite tra spazi esterni e interni alla sala (come accadeva in parte in *Scene del potere*, prima versione); infine la terza non presenta divisioni. La struttura della seconda parte mostra l'intento del compositore di rafforzare le componenti autonome e permutabili dell'architettura dell'opera. La didascalia che la accompagna recita:

Sono date 5 scene: 3 in sala (A, B e C) e 2 fuori sala (foyer o altro locale: α e β). Esse per ciascun gruppo possono essere montate in qualsivoglia ordine. Le scene A, B e C possono essere lette all'occorrenza in ordine retrogrado.

Il progetto di “opera parallela”, che emergeva dalle bozze per *Il potere*, si concretizza, dunque, nell'idea di eseguibilità separata

36 Cfr. Guacero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 166.

37 Dalla premessa all'esecuzione integrale di *Scene del potere*, Palermo 1968, «Collage», VIII, 15, dicembre 1968, p. 109, poi in Guacero, “*Un iter segnato*”. *Scritti e interviste*, cit., p. 471.

delle sezioni A, B e C e del doppio spazio (in sala, A, B e C, e fuori sala, α e β). Guaccero incrementa la dimensione visiva attraverso un maggiore utilizzo di spazi periferici, luci, diapositive e film. Quanto alla moltiplicazione dei luoghi dell'azione, particolarmente indicativi sono gli avvertimenti forniti dall'autore per la seconda e terza parte: si parla ancor più di sala, proscenio e palcoscenico, di scalette che portano in platea, di passerelle su file di poltrone (cfr. APPENDICE 4), senza dimenticare che a conclusione del testo è posta, a mo' di ultima didascalia, la seguente informazione: «può continuare altrove».³⁸ Il carattere dialettico, esplorativo e scomposto delle soluzioni drammaturgiche è potenziato: alla non corrispondenza tra interprete e personaggio si aggiunge la richiesta ad alcuni *performers* di interpretare più ruoli (fino a 7) e ai musicisti, chiamati a suonare ben in vista, di partecipare all'azione. Ne consegue una precisa idea di “despecializzazione”, che mira all'espansione delle soluzioni tecniche a disposizione dell'esecutore e non certo al diletterismo:

La questione della despecializzazione implica l'uscita, l'espansione del proprio ruolo. Ferma la legittimità di definire la propria arte e di divenirne un virtuoso, il cammino verso la despecializzazione aggiunge un'inezienza e una completezza all'artista che la pratica, e la riporta a reali “tradizioni”, rimaste per secoli sotto traccia.³⁹

Nella versione finale di *Scene del potere* Guaccero affronta inoltre con rinnovato impegno la questione della partecipazione del pubblico. Partendo dalle intuizioni di Antonin Artaud e riflettendo criticamente sulla vitalistica lezione di John Cage, egli auspica un teatro di partecipazione che preveda una lenta ma graduale conquista degli spazi destinati al pubblico, una maggiore frequenza delle informazioni non-verbali e una concreta chiamata in causa dello spettatore alla produzione di eventi scenico-sonori. Tale direttrice, che dal compositore attraverso gli esecutori invita lo spettatore alla

38 In un tentativo di allestimento dell'opera negli anni Ottanta, poi fallito (cfr. più avanti nota 46), Egisto Macchi ipotizzò un corteo che uscisse dal teatro per farvi poi ritorno.

39 Guaccero, *Sulla tradizione del teatro musicale*, cit., p. 180.

partecipazione, è intimamente connessa in *Scene del potere* con quella che conduce dall'osservazione del potere collettivo «dei fatti politici, economici e sociali» a quello del singolo «corpo e mente»:

Le tre parti in cui ho organizzato la materia, per questo spettacolo, passano dalla *prima parte* in cui il Potere è quello collettivo dei fatti politici, economici, sociali, la storia come cosa nota a tutti, alla *seconda parte* in cui, accanto a questi temi, se ne insinuano altri, di tipo più individualistico, alla *terza parte*, in cui sono presenti solo i “poteri” del singolo corpo e mente. Da qui l'aspetto dell'azione, nella prima parte tutta in palcoscenico, obiettiva, quasi a due dimensioni, nella seconda parte in sala ed in foyer, ma col palcoscenico come luogo privilegiato, nella terza con l'abolizione del palcoscenico e la connessione con il *fuori-teatro*, dove le forze della vita, del mondo-come-dato, ritornano in ballo, al termine del ciclo.⁴⁰

Il dettagliato processo d'indagine sul potere corre parallelo al tentativo di attivare la partecipazione degli spettatori, fino all'utopica intenzione di svincolare del tutto il pubblico dal proprio ruolo: dal potere esterno e storico (la politica, la finanza) a quello interno ed extra-storico (la mente); dal dentro del teatro al fuori della vita, per un teatro che si consuma nel non-teatro. In una tale visione anche la musica deve abbandonare il suo primato, dichiarandosi non autosufficiente in quanto agente di un processo dialettico, e lasciare spazio in teatro «all'originaria tradizione dell'unità di suono-parola-azione-visione».⁴¹ Ciò non vuol dire essere al servizio di altre attività, ma «intrinsecamente cointeressati a tutta la gamma dell'esperienza umana», «perché la musica è una delle esperienze, il cui fine, per tutte, è al di là di tutte, le trascende».⁴²

Nella già citata nota introduttiva al testo di *Scene del potere*, Guaccero definisce il teatro musicale come punto d'incontro tra

40 Guaccero, “Un iter segnato.” *Scritti e interviste*, cit., p. 471.

41 *Ibid.*, p. 472.

42 Cfr. Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., pp. 162-163.

opera lirica e teatro di prosa: e così nella partitura gestualità e declamazione attoriale ricevono rilievo dalla musica fatta anch'essa di gesti e di parole. Una musica drammatica per una vocalità efficace: il compositore sperimenta le numerose modalità di emissione della voce e il suo rapporto con la parola. La voce può comportarsi sia da recitante, leggendo testi in stile neutro, sia da cantante, con tutte le possibili forme di emissione (nasali, rauche, sussurrate, urlate etc.). Per questa ragione alla centralità della scrittura vocale sono derubricate le altre componenti sonore (nastro magnetico, strumenti, pianoforte preparato, rumori etc.) che hanno il compito di sostenerla o contrastarla. Non il bel canto dell'opera lirica, insomma, o pura ricerca sonora, ma una musica capace di imporsi con un ruolo ben definito, pur nelle molte forme che può assumere, e della quale l'autore si serve per attuare sperimentazioni psicologiche con e su gli esecutori e il pubblico.

Due esemplificativi punti d'arrivo del tentativo appena descritto si possono rintracciare nella scena α della seconda parte di *Scene del potere* e nel finale della terza. La drammaturgia della scena α , che si svolge nel *foyer*, propone un inusuale momento, durante il quale al pubblico è impedito l'ingresso in sala; gli spettatori sono così "costretti" all'azione. Al centro del *foyer* sta un gran pianoforte aperto, attorno al quale il pianista armeggia per "prepararlo". Il pianoforte è sottoposto a una manipolazione delle intavolature delle corde attraverso l'inserimento di bulloni, viti, plastica dura, legno, carta e materiali simili. Il suono dello strumento ne risulta stravolto e evocante sonorità lontane dalle tipiche note del pianoforte da concerto al quale il pubblico è abituato. Guaccero opera così una desemantizzazione dello strumento classico che offre, una volta preparato, una nuova gamma di possibilità sonore stranianti per lo spettatore. Quest'ultimo, chiamato ad assistere alla "vestizione" del pianoforte, è come allontanato dall'idea di concerto cui è assuefatto e introdotto in un rituale sacro che attraverso un'azione coreutica prima leggera, poco a poco più frenetica (che coinvolge un pianista, un flautista e una danzatrice), riporta la comunità in processione dal *foyer* alla sala.

La terza e ultima parte di *Scene del potere* prevede una scenografia alquanto desueta: il palcoscenico si presenta ingombro di sedie casualmente radunate, sulle quali sono adagiati strumenti a fiato, a corda, a percussione. La distinzione tra palcoscenico e platea è del tutto abolita. Tale disposizione vuole favorire il libero movimento degli esecutori, esaltato dall'utilizzo espressivo delle luci che devono fungere da elemento unificante con lo spazio scenico.⁴³ La partitura evidenzia, non a caso, i gesti e le parole più che i suoni. Guaccero fornisce minime indicazioni di carattere musicale perché quel che gli interessa è che i *performers* si concentrino sulla dimensione rituale dell'azione. Danzatori, mimi e cantanti eseguono, infatti, esercizi di diversa natura ("dominio del corpo", "concentrazione acrobatica", "esperienza del suono interno") e sono chiamati a raggiungere quasi uno stato di *trance*: l'intento delle azioni conclusive è quello di provare a trasformare lo spettatore stesso in parte di una comunità, trascinandolo nella frenesia ritmica del corpo e dell'anima, fino ad accompagnarlo fuori dal teatro. L'ultima indicazione che Guaccero fornisce recita:

Uno strumentista a fiato (flauto?) suona sulla soglia del teatro.
Eventuali azioni in strada.
Può continuare altrove.

Lo strumento potenzialmente deputato a condurre dall'interno del teatro all'esterno della vita non può che essere il flauto, strumento tradizionalmente legato ai riti iniziatici e di passaggio (quali Guaccero auspicava potessero diventare le sue creazioni per il teatro musicale).

43 I materiali preparatori di *Scene del potere* comprendono anche studi per le scenografie (disegnati a penna dallo stesso Guaccero), schemi dei movimenti delle luci (con tabelle e simboli dei colori), elenchi di oggetti di scena e costumi.

Conclusioni

Se al centro della sperimentazione che Guaccero attua con *Scene del potere* sta la questione del teatro come azione, in cui la musica viene rubricata alla voce “uno degli elementi”, risulta necessario mettere in relazione l'intero progetto con le coeve esperienze teatrali d'avanguardia che si svolsero a Roma negli anni Sessanta. Le soluzioni che Guaccero sperimentò nel teatro musicale corrono, infatti, per certi versi parallele a quell'idea di interazione tra “scrittura scenica” e “scrittura drammaturgica” messa in campo nello stesso decennio dalle avanguardie romane. Una concezione originale rispetto a quella tradizionale del teatro e al contempo diversa da quanto espresso da chi, come il Gruppo 63, era ancora legato in quegli anni a una dimensione sostanzialmente letteraria dell'evento scenico.

Come precisato da Giuseppe Bartolucci, in riferimento alla prima ondata dell'avanguardia teatrale italiana, gli elementi della “scrittura scenica” erano:

[...] tanto le parole quanto l'immagine, tanto il testo corporeo quanto il movimento, tanto gli oggetti quanto l'ambientazione; e i materiali erano drammaturgicamente sia in stato di frammentazione che di deformazione, sia di provenienza pittorica sia cinematografica, oltre che musicale e architettonica. L'insieme non procurava una contaminazione di generi, né era una forma di interdisciplinarietà; esso costituiva una modalità tutta italiana e originale rispetto alla tradizione italiana, di rivoluzione rispetto al passato del teatro italiano.⁴⁴

Sebbene i padri fondatori di questa rivoluzione furono certamente stranieri, da Artaud a Stanislavskij, passando poi per il Living Theatre fino a Robert Wilson, è importante rimarcare l'autonomia e l'unicità delle esperienze italiane, tra le quali particolarmente fervida di slanci fu quella romana tra gli anni Sessanta e Settanta, con Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Carlo Quartucci, Giuliano Vasilicò, Leo De

44 Bartolucci, *Testi critici, 1964-1987*, cit., p. 325.

Berardinis, Memé Perlini, Bruno Mazzali e Carmelo Bene. Costoro, e altri ancora, misero a fuoco una pratica autonoma, basata sulla destrutturazione del linguaggio e dello spazio, coinvolgimento del pubblico, incontro tra tradizione e avanguardie storiche, frammentazione e ricomposizione geometrica dello spazio-tempo dell'evento teatrale, stretto rapporto con gli audiovisivi: tutte intenzioni che riecheggiano nel progetto *Scene del potere* sin qui descritto. Pur giungendo a esiti diversi, Guacero condivise con l'avanguardia teatrale il tentativo di affrontare la relazione problematica tra realtà e rappresentazione. Ecco Carmelo Bene esercitarsi sulla disarticolazione della rappresentazione fino ad arrivare alla teoria della *phonè*; o ancora Memé Perlini giocare sulla sua personale visionarietà d'artista, in funzione di un'esperata soggettività poetica; Carlo Quartucci scommettere sull'impossibilità di ricondurre la rappresentazione a un quadro unitario e, dunque, procedere a disseminare frammenti, azioni e segni; o infine Guacero, impegnato nel tentativo di integrare organicamente il suono con gli altri elementi della scena alla ricerca di effetti critici di straniamento e non di risultati descrittivi.⁴⁵

E se *Scene del potere* non incontrò il favore della critica – come testimoniano le recensioni comparse all'indomani della rappresentazione palermitana del 30 dicembre 1968 – e delle realtà produttive italiane negli anni a venire,⁴⁶ fu forse proprio per la sua natura utopica, che generò una dovizia di materiali e informazioni,

45 Segni di una condivisione, forse consapevole, sono i nomi che Guacero appuntò negli elenchi di possibili registi e attori per *Scene del potere*, sparsi tra i materiali preparatori: tra i molti legati al mondo della musica e della danza contemporanea compaiono, infatti, quelli di alcuni protagonisti della scena teatrale romana, quali Gian Carlo Celli, Alfredo Leonardi, Margherita Puratich, Mario Ricci, Grazia Maria Spina.

46 Un ritaglio di giornale («L'Ora», martedì 17 dicembre 1985, a firma Giovanni Franco) conservato nel Fondo Egisto Macchi dell'Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, testimonia il tentativo di riportare a Palermo (teatro Real di Santa Cecilia) *Scene del potere*, su iniziativa di Antonino Titone, per la direzione di Egisto Macchi. Nell'articolo si legge: «Come mai, allora, la vostra scelta è caduta su questo spazio?», chiede Franco, «Perché il teatro – dice Titone – si presenta come il più adatto per mettere in scena quest'opera di Guacero [*Scene del potere*]. La sua struttura è, infatti, suggestiva e molto versatile. Mi sembra così che si presti molto bene per queste operazioni». «Quando il debutto?». «Prevediamo di essere pronti per maggio». Il tentativo non andò in porto.

ricchezza e al contempo problema irrisolvibile del lavoro. La visione polifonica del potere e la traduzione del tema in processi di elementi e dimensioni artistiche (suoni, parole, luci, immagini, mimo) richiedeva allo spettatore un notevole sforzo d'attenzione ed elevate capacità critiche, e rischiava di generare «scientificità didattica» invece di invenzione artistica, «spaesamento» al posto dello straniamento.⁴⁷ In Guaccero l'elemento "azione" deve riferirsi «al complesso delle "azioni" degli interpreti in rapporto alle percezioni (*e alle azioni*) del pubblico»:⁴⁸ la totalità dell'azione non dovrebbe perciò significare opera prevista, ma processo, in cui gli spettatori non si limitino più a vedere e sentire ma diventino co-officianti di un rito. Eppure le fitte didascalie che accompagnano la partitura e il testo di *Scene del potere*, così come il cumulo di prescrizioni che emerge dai materiali preparatori, restituiscono un quadro diverso. Nel tentativo di dominare un'opera in continua proliferazione e fondata su equivalenza, sovrapponibilità e permutabilità delle formanti sceniche, Guaccero progettò un congegno complesso, delicato e poco maneggevole. Il risultato, in parziale contrasto con le intenzioni originarie, fu l'involontaria espressione di un totalizzante controllo del compositore sulla materia proposta (tendente ad acuire anziché ridurre la differenza di grado tra compositore-sacerdote, attore-officiante e spettatore-co-officiante).⁴⁹ Guaccero nutriva l'aspirazione utopica di generare un'esperienza fondamentale tanto per gli esecutori quanto per gli spettatori, in grado di fornire strumenti critici tali da consentire a entrambi di incidere poi sulla società. Per provare a far ciò, egli puntò a un'ibridazione tra teatro

47 Cfr. Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale*, cit., p. 158, in cui Guaccero si mostra consapevole del rischio di «scientificità didattica» che si cela dietro un tema e un tipo di teatro musicale potenzialmente «impoetici».

48 *Ibid.*, p. 149.

49 Non è casuale che tra i problemi che contribuirono alla mancata riuscita dell'allestimento del 1968 di *Scene del potere* vi fu l'assenza di un regista vero e proprio, capace di dominare un *pot-pourri* talmente debordante. Fu lo stesso Guaccero, per cause di forza maggiore, ad assumerne il ruolo: ma priva di un regista, la produzione «naufragò sullo scoglio della preparazione scenico-visiva [...] e della ottimizzazione in loco» (Mastropietro, *L'interno/esterno della voce*, cit., p. 171).

di rappresentazione critica e di partecipazione, supportata da *performer* in grado di sfuggire alle maglie della specializzazione e per i quali la scena diventasse veicolo di un percorso comunitario non più identificabile col mero lavoro: tuttavia occorre tempo, sperimentazione e pratica per evitare che l'utopia del suo teatro-musicale non fosse altro che *happening* disordinato. Per dirla con le stesse parole di Guaccero, «un teatro che superi la dicotomia tra prosa e musica non si realizza per decreto o per speculazione teorica. [...] dopo l'enunciazione, la vera scelta incomincia con l'esperimento personale e con le questioni pratiche». ⁵⁰ Questioni con le quali Guaccero si scontrò in occasione dell'allestimento di *Scene del potere* al teatro Biondo di Palermo nel 1968, per la 6ª Settimana Internazionale Nuova Musica: assenza di uno spazio scenico che rendesse possibile lo sfruttamento di altri luoghi oltre il palco; ritardi nella lavorazione e nella consegna dei materiali musicali; disguidi nella contrattualizzazione degli interpreti; difficoltà d'inserimento della parte musicale nella complessa macchina teatrale e del singolo spettacolo nel sistema festivaliero. ⁵¹ Un tale avvicinamento alla prima del 30 dicembre non poteva che cozzare fragorosamente col desiderio di "comunità" alla base della visione teatrale di Guaccero. La distanza tra un allestimento "tradizionale" nei luoghi, modi e tempi d'attuazione, quale dovette essere quello di *Scene del potere*, ed esperienze fondate anzitutto sull'opposizione al teatro come istituzione e sull'aggregazione di soggetti intorno a un progetto condiviso era destinata a restare ampia, pur condividendo Guaccero col coevo teatro d'avanguardia la necessità di rinnovare la forma spettacolare destrutturandola, frammentandola e ricomponendola.

L'accidentato cammino dell'allestimento portò il direttore Daniele Paris a inviare al sovrintendente (e per conoscenza a Guaccero e Agnello) una richiesta formale di sostituzione della messinscena

50 Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 170.

51 Per una ricostruzione dettagliata dei problemi che accompagnarono l'allestimento del 1968, documentata attraverso gli scambi epistolari che intercorsero tra Guaccero, Francesco Agnello (che si occupò della produzione esecutiva) e Daniele Paris (direttore), si veda Mastropietro, *L'interno/esterno della voce*, cit., in part. pp. 164-169.

con un'esecuzione all'italiana (da concerto) proprio il 30 dicembre, per proteggere i musicisti e la sicurezza degli interpreti. Essendo il lavoro ancora molto indietro soprattutto sotto l'aspetto scenico, la formula di presentazione scelta alla fine da Guacero fu quella della prova "aperta": il tonfo fu fragoroso, stando almeno alle poche recensioni dell'epoca. Mario Messinis sul «Gazzettino» definì lo spettacolo

[...] caotico, velleitario, realizzato con un infantile "bric à brac" scenico. Naturalmente lo stesso autore si affannava ad affermare, prima dell'inizio dello spettacolo, che non si erano avute prove sufficienti e così via, ma ammesse pure le deficienze organizzative, non c'è stato un solo momento in questa illustrazione della classe dirigente che "detiene, conquista o perde il potere" tale da stimolare lo spettatore almeno sotto il profilo della provocazione, oggi tanto di moda.⁵²

Filippo De Rossi su «Momento Sera», pur riconoscendo a Guacero «alcune qualità musicali», accostò lo spettacolo a «un centone di suoni e immagini assolutamente incomprensibili, nel quale si perdevano sia i motivi di interesse musicale sia il senso di certe affermazioni ideali».⁵³

Al di là delle critiche, conta segnalare che l'affascinante progetto *Scene del potere*, frutto di una gestazione lunga, meticolosa e sorprendente per competenze e interessi mostrati – lascito non trascurabile per il teatro musicale coevo –, si scontrò con i problemi posti dalla sua stessa natura, le difficoltà di un percorso produttivo accidentato e sghembo, l'impossibilità di dialogare con un pubblico

52 «Il Gazzettino», 3 gennaio 1969.

53 «Momento sera», 4 gennaio 1969. A questa e a una precedente critica di Walter Tortoreto, apparsa su «Paese sera» il 31 dicembre 1968, Guacero rispose con due missive (conservate presso il Fondo Domenico Guacero); nella lettera indirizzata a «Paese sera», il compositore precisò che «non risponde al vero che la mia opera "Scene del potere" [...] sia stata da me presentata, la sera del 30 dicembre, come prova generale [...]: essa è stata invece presentata come una delle prove, mancando perlomeno tre o quattro giornate di prove perché si giungesse ad una possibile rappresentazione, come è infatti accaduto, con successo di pubblico, il 3 gennaio».

effettivamente nuovo, che non fosse quello dei festival per pochi intimi o dei teatri lirici. Scriveva, infatti, nel 1963 Guaccero parlando di *Scene del potere* (prima versione):

A quale “pubblico” mi rivolgo? Per chi scrivo? Per chi non vuole essere più soltanto “pubblico”. Non un taglio del pubblico in senso di “classe” economico-partitica (Brecht), ma nel senso di una “classe” fluida (Marx: “che cosa costituisce una classe?” [...]), interpartitica (politico-sociale) e intellettuale (critica). Nella particolare condizione, quella dell’Italia ’63, un lavoro del genere può trovare rispondenza in persone legate alla ricerca intellettuale e alla produzione: tecnici, intellettuali, gruppi organizzati in collettivi come sindacati, personali di fabbrica, partiti politici, scuole. Niente routine di festival aperti solo agli intimi o di manifestazioni del bel mondo, con belle signore compiacenti. Parlare a chi è già convinto è quasi inutile, significa solo rafforzarlo nella fede; ma è difficile parlare a quelli da convincere, se mai l’arte, ammesso che l’intento si realizzi in arte, può aiutare a formare una convinzione.⁵⁴

54 Guaccero, *Un’esperienza di “teatro” musicale*, cit., p. 149.

APPENDICE

1

Sinossi di Scene del potere (1^a vers.)¹
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero

Le "SCENE DEL POTERE" (titolo provvisorio) sono "azioni audiovisuali" che danno vita ad un'opera sempre aperta: quella del POTERE. Di un materiale più ampio sono qui trascritti alcuni episodi che intendono vedere il "potere" sotto l'angolazione del potere programmatico. Si configura così una sorta di documentario storico-scenico, in cui sono mescolati episodi storici e di storia romanizzata, tutti presentati non in tono realistico fotografico ma con libera trasposizione, sia per la tecnica di scena, sia per la "realisticità" degli eventi.

(A) I programmatori della programmazione

Buio in sala, la voce del Relatore generale riprende il discorso sull'eliminazione degli scarti. Parlato con musica concreta. Luce. Sul palcoscenico è il relatore con due assistenti: tono da conferenza. Coloro che ascoltano la conferenza è il pubblico stesso. Grande manifesto pubblicitario: "Il potere deve essere sempre come tra pareti di vetro". Un uomo dalla sala si alza e scrive la sua piccola opposizione sul manifesto. Nella sala è una cabina a pareti di vetro (tra la prima fila di poltrone). Mentre il relatore continua, Rajk entra nella cabina. Il coro canta l'accusa a Rajk.

(B) Rajk: critica dell'autocritica critica

Il coro continua a cantare l'accusa. Contemporaneamente il relatore si muta in Procuratore generale e interroga Rajk. Questi si riconosce colpevole. Il procuratore con gli assistenti scende in platea e il fra il "pubblico" riabilita Rajk (palcoscenico; in ombra). Il tribunale risale sul palcoscenico: si trasforma in Consiglio per la programmazione. Dalla cabina Rajk accetta qualsiasi verdetto del Tribunale e mima la propria fine. In platea tre Finanziari sono notati: essi portano Rajk fuori dalla cabina. Voci da studio televisivo che preparano una ripresa.

(C) L'Europa delle Patrie: programma della grandeur

Azione contemporanea sul palcoscenico e in sala.

Sul palcoscenico: il relatore è trasformato in speaker televisivo. Commenta la vita quotidiana del Presidente Generale (o Generale Presidente) che viene mimata in sala. Da destra entra un attore con impermeabile 1934, si truoca, si applica baffetti hitleriani, si scalda le mani alla stufetta, prova alcune gesticolazioni a centro palcoscenico, esce da sinistra. In sala: il Generale Presidente in vestaglia, si fa portare il te da Madame. Indi cammina tra le poltrone: grida di folla osannante, i coristi si fanno incontro applaudendo (lo speaker continua a riprendere la scena). Il P. G. entra nella cabina in platea e pronunzia un discorso. Interruzione: un finanziere confabula con il P. G. Questi riprende il discorso. Sul palcoscenico ripassa l'attore Hitler, rientra Rajk in cabina (accanto al P. G.; i due agiscono affatto indipendentemente). Rajk si autocritica, viene assolto e condannato nuovamente; l'attore Hitler patia con i finanziari; il P. G. rimasticca le sue frasi. Escono tutti.

¹ 2 fogli dattiloscritti (solo retto) e 8 manoscritti (retto e verso). La prima pagina del dattiloscritto riporta in testa la seguente annotazione a penna «chi lo detiene, chi», riferita al "potere". I due fogli dattiloscritti contengono la sinossi di *Scene del potere* (1^a vers.); i fogli manoscritti riportano il testo dell'azione scenica.

(D) Il programma della contingenza ossia il gioco dei bigs e della borsa

Palcoscenico e cabina in ombra. Mezza luce in sala. Niente azione. Poi: azione tutta in sala, in diversi punti della sala; cabina illuminata quando parla chi vi è dentro; tabellone al proscenio con andamento dei titoli; rumore di folla agli altoparlanti. La massaia, il giornalista, il prof. Fischer, il sindaco di società e l'uomo (= pianista) parlano e seguono l'andamento dei titoli. Titoli a terra. Il Finanziere capo (= relatore) spiega la necessità della contingenza. I titoli risalgono e alcuni piccoli speculatori, rovinati, si suicidano. Le donne dei finanziari e speculatori cantano la "bella morte". Il prof. Fischer spiega tutto.

(E) Tempo libero: programmazione del sacrificio

Azione in palcoscenico, in sala, sulle barcacce destra e sinistra. Entra in sala la cantante, cammina, canta. Dal palcoscenico lo speaker-relatore guida le luci con i gesti. Dalle barcacce due famiglie (uomo e donna) parlano, come se stessero in due appartamenti diversi, di quello che vedono sugli schermi televisivi, e che il pubblico vede in sala. Lo Speaker invita il pubblico a battere le mani: azione a soggetto del pubblico. Schermo televisivo sul palcoscenico. Documentario su Hitler, ultima speranza dell'Europa. Il programma millenario della razza, la pianificazione della gioia di sacrificarsi. Pubblicità al self-sacrifice e alla scatola gioiosa, la scatola vuota. L'uomo (= pianista) scende in platea per acquistare la scatola vuota, tutti vogliono acquistare la scatola, fanno ressa dinanzi alla cabina trasformata in Supermarket; gli artisti si mescolano con gente del pubblico invitando ad acquistare la scatola, alcuni si alzano, i suoni musicali si sfaldano, tutti, attori e pubblico, attendono la

FINE [segue il testo manoscritto dell'azione scenica, quindi lo schema della disposizione dei mezzi formativi]

2

**Montaggio testuale di *Scene del potere* (1a vers.):² bozza preparatoria
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero**

Trascrizione sintetica (in grassetto le indicazioni di luogo).

<p>A. I programmatori della programmazione</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Buio in sala e in palcoscenico. Voce della relazione. [...] Manifesto elettorale "Il potere deve essere sempre come fra pareti di vetro". 2. [...] il relatore legge ai due assistenti [...]. 3. Continua la relazione. [...] Tono lirico, eventualmente cantato [...]. 4. [...] Esempio di Canto del Poeta dell'età presente. <p>Il coro disposto a sinistra lungo la scaletta che porta in palcoscenico: comincia a cantare l'accusa contro Rajk.</p>	<p>Dalla prima fila un uomo si alza e agisce contro il manifesto: piccola opposizione [...].</p> <p>Dalla buca dell'orchestra Rajk entra nella cabina [...] Rajk immobile, solo.</p>
<p>B. Rajk: autocritica e critica dell'autocritica critica</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Il coro continua a cantare l'accusa. I relatori si tolgono il camice scientifico. Diventano il tribunale [...]. 2. Il pubblico accusatore riabilita Rajk. Il coro ricanta la riabilitazione <p>3. Relatore: "A gioire dobbiamo aiutarli..." Giudici/programmatori - trasformati in tecnici televisivi - ordini di regia.</p>	<p>Rajk inizia la confessione.</p> <p>Rajk continua la confessione accumulando particolari.</p> <p>Rajk termina la confessione.</p> <p>A destra illuminati 3 finanziari in tubino - si alzano dalla platea [...]. Da una macchina calcolatrice metri e metri di carta [...].</p>
<p>C.</p> <p>1. Relatore divenuto speaker televisivo. "SI GIRA – SILENZIO"</p>	<p>Attore indossa un impermeabile [...] Si applica baffetti hitleriani [...].</p> <p>Riflettore inquadra gruppo dei finanziari: uno, altissimo, si toglie la tuba, indossa vestaglia e pantofole, calza un cheppi, inforca occhiali, specie di vestizione sacerdotale, cammina dinanzi le file di poltrone, si infila nel corridoio a destra con vestaglia svolazzante – si siede – la signora gli porta il tè.</p>

² Tre pagine dattiloscritte (solo retto), con annotazioni a penna e matita nell'ultima pagina.

<p>2. Studio televisivo Speaker parla di De Gaulle tra il popolo. [...] Annunciatrice: abbiamo trasmesso.</p>	<p>Voci in sala Ammirazione! Venerazione! Solo una voce dice: NO [...]</p>	<p>Finanziieri [...] seguono in piedi i movimenti di De Gaulle.</p>	<p>De Gaulle [...] saluti, sorrisi, strette di mano [...] svolazzamento di vestaglia.</p>
<p>3. Speaker in ombra. Lo studio scompare.</p>	<p>[...] sul proscenio suggeriscono frasi a De Gaulle.</p>	<p>Entra in cabina: gran sorriso – inizio di discorso all'universo. [...] De Gaulle rientra nella cabina: chiama i francesi per l'Europa, per le Patrie. Nella cabina accanto al generale entra Rajk: confessa velocemente la colpa. Esce De Gaulle, esce Rajk.</p>	<p>Il finanziere capo si cala giù: parla con De Gaulle.</p>
<p>4. Coro fa per uscire. Si arresta alla piazzuola a sinistra. Entra rapidamente il procuratore generale: riabilita Rajk. Esce procuratore e coro da sinistra.</p>	<p>Passaggio rapido di Hitler sulla scena – improvvisa fermata – gran stretta di mano col finanziere – riprende velocità, seguito lentamente dal f. Escono da destra [?]</p>		

<p>D. Il gioco della borsa</p>			
<p>1. Palcoscenico in ombra – Cabina in ombra – nessuna azione – musica.</p>			
<p>2. Azione tutta in sala: si ode dall'altoparlante il rumore della toia: tabellone accanto alla cabina con quotazioni di borsa.</p>			
<p>Nel corridoio sin. La massaia parla con familiarità della Steel Company: è facile arricciare! Ma... I titoli stanno scendendo? Ahimè! Io vendi! Voce: i grossi si riuniscono, ci salveranno?</p>	<p>Nella piazza sin. Il professore: prevede tutto. Le cause del disastro sono nella psicologia delle folle. Ma si tratta di cose del momento!</p>	<p>Presso la cabina I 4 finanziari si riuniscono nella cabina illuminata. Parlano</p>	<p>Nella piazza des. L'uomo suona il piano per i Big. Li blandisce. Poi rivolto alla massaia: vendite allo scoperto, investimenti trusti! I grossi seminano il panico, i prezzi calano, essi comprano! Non vendete! (continua a suonare)</p>
<p>Sospiro di sollievo generale! I titoli risalgono! Massaia: corro a comprare! Evviva!</p>	<p>Professore: è la psicologia!</p>	<p>Grande attesa SILENZIO! Esce il finanziere capo: abbiamo la discesa del mercato (rientrano).</p>	<p>Nel corridoio des. Sindaco di società per azioni: i titoli scendono che posso farci? Come controllare coloro dai quali si dipende? Stiamo a vedere (discutendo col pubblico)</p>
<p>Donne di finanziari cantano la bella morte dei loro uomini.</p>	<p>Professore: verrà il giorno di una economia programmata e armonica!</p>	<p>Finanziere capo riesce: alcuni ridimensionamenti. Ma salvo alcuni scarti di margine il mercato è in ascesa.</p>	<p>4 piccoli speculatori salgono il proscenio da destra – sulla scala –: GIU'! pausa</p>
			<p>3 piccoli finanziari: azione C. S. 2 banchieri: suicidio per revolverate.</p>

<p>E. Tempo libero: programmazione del sacrificio</p> <p>1. La cantante in sala: canto del sesso libero – inviti a spettatori.</p>	<p>Studio televisivo in palcoscenico: “SI GIRA – SILENZIO” APPLAUSI (il maestro d’applausi inizia ad applaudire [...])</p>	<p>Su due baracce: due famiglie reagiscono ugualmente a quanto vedono! (se il pubblico applaude diranno: vedi come applaudono tutti? Se il pubblico non applaude diranno la stessa frase: il pubblico riderà. “Ridono, senti?”)</p> <p>Inservienti allestiscono il Supermarket. Oggetti vari, fra questi la scatola. Scritta: MAKEYOURSELFSACRIFICE!</p>
<p>2. Schermo televisivo sul palcoscenico: documentario su Hitler (ultime ore, sogni e riprogrammazione, nonostante tutto, del millennio). – Schermo buio con ombra disegnata. Commento: esempio di sacrificio funzionale. Oggi è un’altra cosa: c’è programmazione armonica, potere come tecnica amministrativa controllata da tutti per tutti. “Per la rubrica ‘Tempo libero’ abbiamo trasmesso i cinque minuti di...”. Ricordate: NOI CI SPECCHIEREMO NEL LORO SACRIFICIO, la merce che vi fa felici! Da 80 anni al servizio del consumatore”. (Canto del poeta, ripresa).</p> <p>3. Palcoscenico in ombra. Luce normale in tutta la sala: l’uomo si alza; entra incantato nella cabina/supermarket; ne esce con la scatola, la apre, sorriso beato, come per una reliquia; mostra la stessa prima timidamente, poi con enfasi a gente del pubblico; è veramente bellissima e vuota; gente del coro segue l’uomo, mima l’acquisto, tutti felici e ordinati: entra il De Gaulle, Hitler, il Rajk, i due finanziari; alcuni comprano la scatola, si mescolano al pubblico, invitano gente del pubblico a comprare, alcuni si alzano, i suoni musicali si sfaldano, si attende...</p>	<p>Inservienti allestiscono il Supermarket. Oggetti vari, fra questi la scatola. Scritta: MAKEYOURSELFSACRIFICE!</p>	<p>FINE</p>

Appunti di regia su *Scene del potere*³
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero

I. Centro emotivo del "potere" _____ 1. Vedere dal di dentro la macchina del potere e vederla senza "vel" (o toni) simbolici. Realismo storico (o di storia inventata) del materiale, reso con estrema spregiudicatezza di invenzione formale: tono generale grottesco, paradossale, drammatico.

Motivo sottinteso e soggiacente:

- a) da finanza a programma tecnico = potere nel suo ingranaggio
- b) da maschera ideologica a rito = potere come dominio strumentale su tutto

2. I "perché" del potere: motivazione

- a) psicologica, per chi conquista e detiene il potere (ambizione, esplicazione della volontà ecc.)
- b) tecnica, per le necessità di strutturazione delle società

I come del potere: esplicazione

- a) tipologica, vari tipi storici connessi (Rajk, borsa ecc.)
- b) dialettica, con classe diretta (quelli che si sacrificano) e quelli della disobbedienza organica)

N.B. Inserire l'accusa di qualunquismo = risposta del disobbediente

II. Difetti da evitare nell'impostazione _____

- 1. Mancanza di necessità delle scelte e di collegamento fra i vari episodi; corr. costruire ogni episodio con agganci per tutti gli altri;

2. mancanza di soluzione proponibile e soggiacente a tutti gli episodi;

corr. inserire, sotto a tutto, chi accetta? chi disobbedisce? (o chi conquista)?

3. tutti o quasi gli episodi visti senza dialettica tra potere e classe diretta;

corr. cercare una dialettica contemporanea o successiva (nelle o fra le scene);

4. tutti o quasi gli episodi sono ad "alto livello": ne consegue una cavalcata d'un secolo o una mancanza di progressione verso il centro della "cipolla" del potere (differenziare tra episodi pubblici e privati)

corr. disporre la "scoperta delle macchine" a spogliarello: avere scene a basso livello, poi salire ai programmatori (il pesce più grande mangia il più piccolo);

5. stacco tra un episodio e l'altro, sul tipo di fogli d'album

corr. embriacare, intersecare, far dialogare episodi e personaggi (un personaggio che passa da scena a scena, ad es. chi disobbedisce a Rajk), istituire un servizio di self-sacrifice per Hitler o Rajk ecc..

N.B. Una disposizione progrediente del potere:

³ 2 fogli dattiloscritti (retto) e manoscritti (verso): il primo foglio contiene uno schema incompleto, mentre sul secondo sono abbozzate annotazioni su una possibile versione in tre parti di *Scene del potere*.

- a) per differenziazioni politiche: sinistra (Rajk), destra (De Gaulle), razzismo (Hitler), imperialismo (borsa), tecnica super-pratica (relazione) → con movimento da divisione (= lotta di classe) a superamento;
- b) per differenziazioni storico-personali: dittatore vittorioso (De Gaulle), politico autoaccusantesi (Rajk), moti finanziari (borsa) ecc. con movimenti e scarti cronologici;
- c) per differenziazioni di livello: dall'alienato da tutto (sacrificio), al piccolo speculatore (borsa), al politico illuso e illudente (Rajk), al Capo profetizzante (De Gaulle), ai tecnici padroni del vapore.

III. Critiche al progetto Nonnis

1. Fisso il fuoco dello spettacolo e non diviso in due sedi.
2. Storia usata emblematicamente: impossibilità d'uno sguardo "scientifico" nella macchina.
3. Scissione tra "tempo dell'azione" (il potere d'oggi) e "tempo della storia"; la ricostruzione fisionomica con l'identikit (o lo "sguardo al centro" con l'aleph) dovrebbe usare entrambi i tempi indifferenziatamente – porsi cioè in una iperistoria ove il "tempo d'azione" fosse ambiguo: ora quello della relazione ore quello della borsa ora De Gaulle – tutto ciò attuato eventualmente con il gioco degli aggruppamenti scenici.
4. Il paziente del potere non dovrebbe stare schematicamente nella "camera del sacrificio", ma trovarsi in ogni episodio senza fissità localizzante.
5. Gli altri episodi (Kinsey, gabbia e topo, tempo libero) mi sembrano distrarre dal centro.

IV. Funzione di doppia opera

1. Tecnici = inizio uguale con divaricazione tra le due opere
2. Pusch = scene in più nell'opera piccola
3. Rajk = situazioni diverse tra le due opere
4. Borsa = idem
5. Sacrificio = trapasso da ambiente a ambiente

V. Correzione della mancanza d'agganci [annotazioni a penna e matita]

1. Programmatore (necessità del potere perché deve strutturare la società: aggiungervi un lusso assurdo o un'orgetta) [dialogo];
2. Hitler (forse togliere Hitler come episodio a sé; visto in televisione a scambio con De Gaulle: alcune cose di possono vedere e altre cose non si possono vedere [monologo]);
3. De Gaulle (psicologia di chi detiene il potere; ambizione, esplicazione della volontà: visto in TV a scambio con Hitler) [monologo/azione];
4. Rajk [dialogo];
5. Borsa [azione];
6. Sacrificio (inserire la disobbedienza organica; inserire canzone con donna tra spettatori; tempo libero e Kinsey; accettazione del sacrificio e persuasione attraverso il sesso) [azione].

VI. Alcune particolarità d'azione

- a) utilizzare le particolarità di atea: ordini di azioni in luoghi diversi; azioni distribuite indifferentemente per tutta la sala; scene embricate, scene contemporanee, scene a soggetto; intervento del pubblico (azione a cui è chiamato il pubblico, domande al pubblico, dibattito, distribuzione manifestini e opuscoli in sala, movimento del pubblico);
- b) problemi di azione interni alle scene: evitare le situazioni date, mettersi del divenire, evitare i continui monologhi, alternare scene a monologo, a dialogo, di azione, cerimoniali;

- c) efficacia di un inserto di "gente del potere" con lusso assurdo, donde l'osservazione del moralista sullo sperpero senza consulto, mentre invece esiste un preciso gioco di "Potere=Prestigio"; efficacia economica funzionale del sesso; manifesto da cui si stacca la persona viva=rafforzamento della persuasione, persuasione palese.
- d) rappresentazione televisiva con persona in barca che in casa segue la tv; il tecnico sul palcoscenico indica il movimento dei battenti al pubblico in sala: la scena è in sola, con la cantante tra gli spettatori che fa spogliarello. Il disobbediente organico che fischia.
- e) in singole scene del passato proporre quelle future cronologicamente, come visioni o prospettive venture.

Trascrizione delle note introduttive alla partitura Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccerio

Premessa: Azioni audiovisuali che danno vita a un'opera sempre aperta: quella del POTERE. L'argomento *ad infinitum* può svilupparsi per più spettacoli, per una serie, quasi, di documentari sullo stesso tema. Mostrarne la meccanica, dalla parte delle forze (uomini e gruppi) del potere: chi lo detiene, chi lo conquista, chi lo perde; la tecnica del mito, degli *idola*, buona per dominare; l'imbestiamento estremo, lo scatenarsi incontrollato dell'oculto, il mago nero; figure storiche a somiglianza di antichi eroi i cui fatti sono sulla bocca di tutti, storia e fantastoria; dalla materia "pesante" (la scienza fisica, le leggi economiche e politiche) alla materia "soffile" (l'individuo e i poteri della mente).

TEATRO _____ = azione (ἔρασις) di élite (esecutori) e massa (pubblico), ora contrapposti ora interrelati. Tutti gli elementi del "teatro di prosa": elemento logico/sonoro (parola), elemento visivo (scene, luci, film), elemento cinetico (mimica);

MUSICA _____ = tutto il *continuo* da rumore (voci e strumenti) a suono intonato. Non senso univoco – come "canto" – al termine "musica", che per noi è diversa che per Aristosseno o Mozart. Manca un termine più adeguato.

Didascalie iniziali

SCENA 1 _____ In palcoscenico, a *sinistra* sono disposti: clavicebalo, tavolino, pianta di fiori, gabbia per uccelli su un trespolo (interno borghese); al centro un pannello di plastica trasparente fissato ad un asse centrale girevole; sul pannello in alto a sinistra la scritta "ABFÄLLE" e un indice quantitativo (= 10.000), il pannello è ricoperto di simili unità rimpicciolite; accanto ad uno degli angoli in alto del pannello è sistemato un calcolatore, con numeri visibili a distanza e nastro progressivamente scorrevoli; a *destra* una scrivania con sedia. Durata complessiva 45' cca.

SCENA 2 _____ Sono date 5 scene: 3 in sala (A, B e C) e 2 fuori sala (foyer o altro locale: α e β). Esse per ciascun gruppo possono essere montate in qualsivoglia ordine (ABC, BCA, CAB e αβ, βα ecc.). Le scene A, B e C, possono essere lette all'occorrenza in ordine retrogrado (es. C₃₂₁ invece di C123). Occorre osservare le seguenti norme:

1. montaggio fisso: Scene fuori sala _____ Prima scena _____ Seconda scena _____
Scene in sala _____ Prima scena _____ Seconda scena _____ Terza scena _____

2. Inizio in sala: 2'30"/5' da inizio fuori sala

3. seconda scena fuori sala: 2'13' avanti la fine della prima scena in sala

4. seconda scena fuori sala: 2'3' avanti la fine della seconda scena in sala

5. terza scena in sala: 1'12'30" avanti la fine della seconda scena fuori sala

Alla fine della terza scena in sala eseguire una "coda": BUIO immediato e improvviso (dur. 1'/2). Chitarrista. LUCE completa in palcoscenico: pausa di 15"/30". Poi il direttore.

Elementi scenici: (a) scene in sala (fornita di palcoscenico o pedana tradizionale): in alto al proscenio, grande striscione, tipo congresso, con la scritta "IL DIRIGENTE DEVE STAR SANO"; in palcoscenico, al centro, tavolo da conferenziere, con panno, sedia, bicchiere; accanto a sinistra magnetofono su uno sgabello; a sinistra clavicembalo (o arpa); sopra questo pendente dall'alto una corda col cappio; a destra, al proscenio, attaccapanni con impermeabile stile "1934", accanto una scaletta a soffietto; ai lati del palcoscenico due scalette portano in platea.

(b) scene fuori sala: pianoforte a coda, da preparare; su un tavolo, il necessario per la cerimonia: croce, rombo, maschera nera con labbra rosse, pennello con tazza, oggetto (straccio sporco di sangue con radiolina): oggetto e tazze coperto da un nallon.

SCENA 3

Palcoscenico riempito interamente di sedie, disposte in planimetria, a gruppi asimmetrici con corridoi. Appesi alle sedie semplici strumenti musicali a fiato, a corda, a percussione. Passerelle in platea, sulle file di poltrone. Dal soffitto una scala a corda: disporre l'azione in modo che l'esecutore sia visibile da ogni posto. Una strumentista a tastiera e percussione, con strumenti, è in platea o in palco. Luce vivissima ovunque, sala e palcoscenico. Durata 23'.

