

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



**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

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 postweberiana, 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 fugate, 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).

COLLAGEdi **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 Guaccero 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; Guaccero, *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’uni(ci)tà 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 costituite 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 variegata 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 Guaccerò, 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 Guaccerò. 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'espérance* 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

Soffermiamoci 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, antigierarchica, 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, terapeutico, / triassico, mesozoico, / onirico, tetrapodo, / o piedipiatti?») e costruito attraverso interscambi sillabici, deformazioni, neologismi, *nonsense* («Provenienza? Celidonia? / Patamala, Guategonia? / Nicaragua, Costaruagua? 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

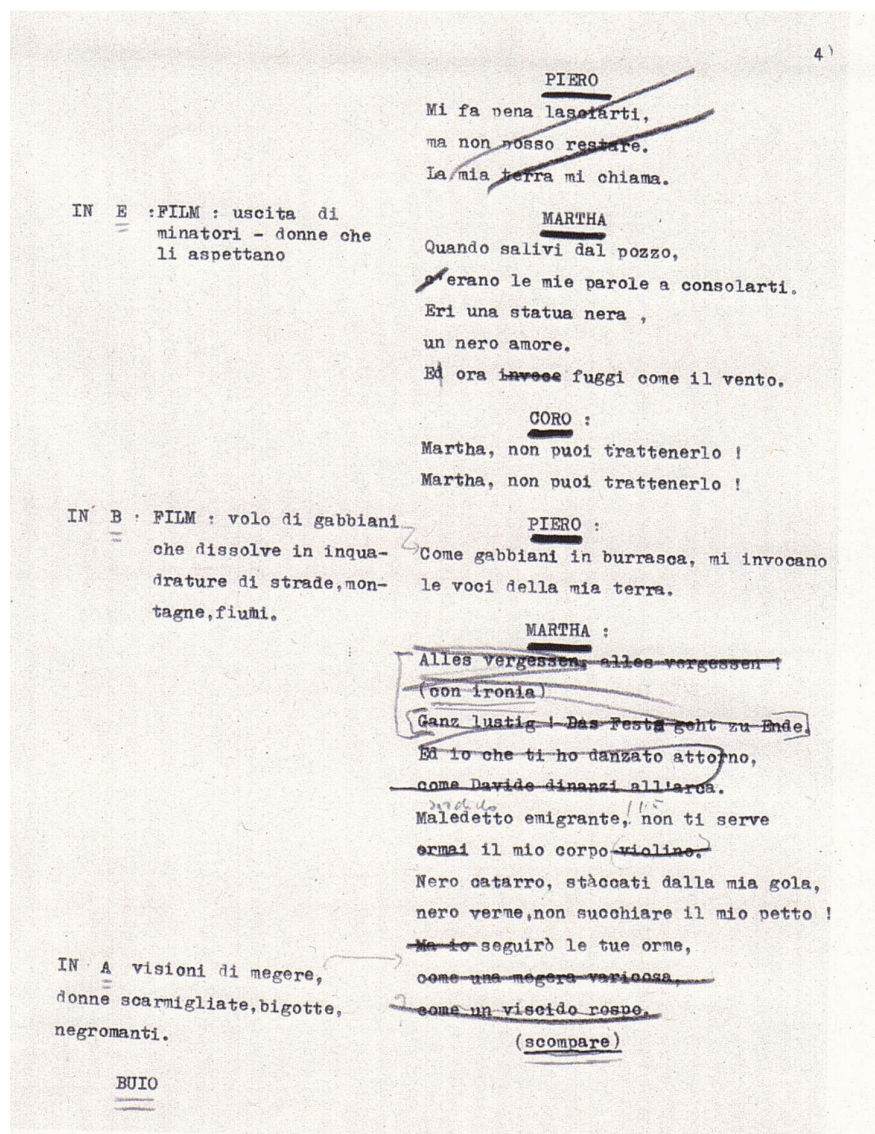


FIGURA 2.2 – Angelo Maria Ripellino, *Intolleranza 1960*, Quadro I, p. 4, ds. con correzioni autografe di Luigi Nono (Archivio Luigi Nono; ripr. in Angela Ida De Benedictis, *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica online», I, 1, 2001-2002, <http://www-3.unipv.it/philomusica/annate/2001-2/intol.htm>).

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) costituisca 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 corporea 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 Minciocchi, «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.

congiunzioni, 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 'pastiches'*, 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 narratività.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 Perlimplin* 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) repertoire pour "Les 120 journées de Sodome, ou l'École du Libertinage", avec une Table des états du Vice

mystère de chambre avec tableaux vivants

générique:

maes tro di capp ella
f i g g r i
A com PA rrsa
Justine Juliette
B U
S S
S i a m e n
O N
er
t u u m
c u
c e r i m o n i a l e
e

SYLVANUS
avec
E R
ce l. e x e u n t
a
L O N
ott. fl. e in sol
ob. obA.
cr.
précédé
d i r e
T o r e t
Hülsmann
Heims
s u i v i

omnes
h
r m
g
de
D
ca
E
2 P i a n i s s i m o
f o r t i s s i m o

parlando

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

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

il decrescendo mentre sale violenta luce fffffrossa è lentissimo ma ricade col peso (e alcune lampadine sono in da-mittanti.....)

poi subito :

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 Ferdinanda*, 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 Ferdinanda*, 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.