

**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

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 – Guaccerò 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 Guaccerò, *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'analoga 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 vigilmente 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 sommessata; 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 Guaccerò 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, Guaccerò, 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 Guaccerò, *Sulla tradizione del teatro musicale* [1983], in Id., "Un iter segnato", cit., pp. 172-182: 180.

17 Cfr. Guaccerò, *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.