 ernst von siemens
musikstiftung



Dipartimento di Musicologia
e Beni Culturali

In copertina: Foto di scena della prima rappresentazione di *Atotod* 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

Alessandro Mastropietro

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

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

Il contesto della nascita

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prima della *Compagnia*

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

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

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

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

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

11 «Collage», 2, marzo 1964, p. 96.

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

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

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

5

Domenica 19 aprile - ore 17,30.

« Teatro, gesto, grafia »

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

ALBAN BERG - Scena dal « Wozzek ».
LUIGI DALLAPICCOLA - scena dal « Prigioniero ».
LUIGI NONO - scena da « Intolleranza 1961 »
LUCIANO BERIO - « Visage » per nastro e mimi.
DOMENICO GUACCERO - « Nuovo incontro (a 3) » per voce e pianoforti
(1^a esecuzione).
SYLVANO BUSSOTTI - « Piano piece for David Tudor 3 ».

Soprano : MICHIO HIRAYAMA.
Pianoforte : Duo sperimentale BUSSOTTI - CARDEW.
Mimi : GIOVANNA PELLIZZI - ROMANO AMIDEL.

6

Martedì 21 aprile - ore 17,30.

« Musica elettronica, concreta e sperimentale ».

Presentazione di VITTORIO GELMETTI
redattore musicale della rivista « Il Marcatré ».

EDGAR VARESE - frammento dal « Poème électronique ».
KARLHEINZ STOCKHAUSEN - « Gesang der Jünglingen ».
FRANCO EVANGELISTI - « Incontro di fasce sonore ».
BRUNO MADERNA - « Musica su due dimensioni » per flauto e nastro.
PIETRO GROSSI - EIE4(RIOD).
PIERRE SCHAEFFER - « Symphonie pour un homme seul ».
JOHN CAGE - « Cartridge music », duet for cymbals.

Flauto : KARL KRÄBER.
Cymbals : Duo sperimentale BUSSOTTI-CARDEW.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Roma Ottobre 1965

Gent.mo


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

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

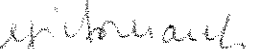
Per la stagione 1965-66 prevediamo nel nostro teatro romano 5 spettacoli, uno di essi, dal gennaio al maggio prossimi, con l'esecuzione di opere di Satie, Cage, Berio, Kagel, Stockhausen, Chiari, Schaefer, Busnotti, Guaccero, Macchi ecc. L'organico varierà dagli 8 ai 15 esecutori, ma possiamo anche disporre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

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

Cordialmente.


(Silvano Busnotti)


(Domenico Guaccero)


(Ernesto Macchi)

P.S. Si prega indirizzare le risposte presso il N° Domenico Guaccero -
Via Segesta 1 - ROMA

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

Organizzazione interna

1. Bussetti, Guaccero e Mascia. ^{programmatori} ~~organizzatori~~ della sezione musicale.
2. Costituzione del gruppo sul tipo della compagnia (cantanti, attori, coristi, strumentisti, personale di settore e tecnico).
3. Compagnia a ruota fissa, determinata dalle esigenze di stagione, cui si aggiungono partecipazioni straordinarie.
4. Il programma della stagione è scelto ~~dagli organizzatori~~ ^{da prof. accademici} questi eseguono le proprie opere in quanto compositori esecutori (attori) e non impresari.
5. Gli autori o invitati o che decidono di far eseguire proprie opere distanziate, se tali opere si eseguono, parte della compagnia a titolo straordinario.
6. Tutti gli autori, sia a spaccio sia esterni alla compagnia, svolgono in essi mansioni straordinarie in quanto le proprie attribuzioni (Bussetti: scenografie e orchestrazione; Guaccero: direttore di palcoscenico, cura e di base, ripartitori e uscite delle voci; Mascia: parti ingegneristiche).

Bilancio spesa (prevedibile): capienza pagamenti.

3) Spesa variabile (esecutori).

Mese	Medio			Massimo		
	Esecuzione	Regali	Risultato	Esecuzione	Regali	Risultato
1965 - 1° sem.	16.000	2.000 = 5000	31.000	33.000	9000 = 5000	18.000
1965 - 2° sem.	14.000	2.000 = 5000	24.000	28.000	9000 = 5000	26.000
1966 - 1° sem.	12.000	2.000 = 5000	18.000	24.000	9000 = 5000	32.000
1966 - 2° sem.	10.000	2.000 = 5000	15.000	20.000	9000 = 5000	30.000
1967 - 1° sem.	15.000	2.000 = 5000	25.000	38.000	9000 = 5000	50.000
1967 - 2° sem.	10.000	1.000 = 5000		20.000	8000 = 5000	30.000

Quantità straordinarie da includere a titolo speciale e con contropartita diversa.

4) Spesa fissa (addebitamenti)

Scenari
Costumi
Registi

non oltre un massimo di ...

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

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

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

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

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

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

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

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

1. È costituita in Roma una compagnia "in società" denominata "_____", avente il fine di presentare spettacoli di teatro musicale.
2. Ne fanno parte i signori _____, i quali costituiscono la direzione artistica e amministrativa della compagnia - Uno di essi sarà nominato rappresentante legale della compagnia.
3. Le decisioni della direzione saranno prese collegialmente a all'unanimità. Tutte le responsabilità saranno assunte in solido.
4. Le sedute ordinarie della direzione avverranno in prima convocazione ogni prima domenica di mesi da indicarsi a giugno e due volte da luglio a ottobre, o d'accordo fra tutti i membri, nella settimana successiva; in seconda convocazione ogni seconda domenica o nella settimana successiva degli stessi mesi. In seconda convocazione la seduta è valida con la presenza di due membri su tre.
5. Le sedute straordinarie potranno essere convocate da almeno due membri su tre della direzione o dal legale rappresentante almeno tre giorni avanti la seduta in prima convocazione; dopo due giorni dalla prima la seduta è valida in seconda convocazione con la presenza di due membri su tre.
6. Le deliberazioni della seduta in seconda convocazione saranno comunicate per iscritto, il quale a sua volta comunicerà per iscritto o verbalmente, nella seduta successiva, il proprio assenso o voto. Il membro che per 5 mesi di seguito non avrà partecipato a una seduta sarà considerato assente alle sedute o non avrà comunicato ufficialmente con gli altri membri, senza fondato motivo, sarà dichiarato decaduto e potrà essere sostituito per cooptazione da parte dei membri rimasti nella direzione.
7. Sarà eletto a cura della direzione un C.T. di tre membri, uno di cui sarà amministrativo.
8. I membri della direzione parteciperanno alla loro stessa esecuzione per la realizzazione degli spettacoli, nel limite del fattispecie, delle loro possibilità e delle rispettive competenze. In ogni situazione ciascuno di essi contribuirà a ogni tempo per l'aspetto all'esecuzione.
9. In aggiunta a due posti "in società" della compagnia, con contratto a termine:
 - (a) gli interpreti, elementi della compagnia per realizzare gli spettacoli, saranno si accordino sulla propria parte;
 - (b) gli autori dell'opera da eseguire, i quali potranno dare la propria opera esecutiva nel limite delle proprie disponibilità e possibilità.
 Nei contratti saranno specificate le rispettive competenze e mansioni. Con la firma del contratto e la sua esecuzione si intende accettato, in tutto e in parte, il presente statuto.
10. I membri "in società" con contratto, saranno nominati sui rappresentanti che parteciperanno con voto consultivo alle riunioni della direzione artistica.
11. Alla firma del contratto a termine sopra il vincolo societario fra direzione e membri "contrattuali" con contratto a termine, previo avviso scritto inviato da una delle due parti almeno 15 giorni prima della scadenza, mentre saranno operanti il vincolo fra i membri della direzione. Decorando l'avviso scritto il contratto a termine si intende tacitamente rinnovato per uguali durata di tempo.
12. Sono previste partecipazioni straordinarie di interpreti, con pagamento convenuto fra questi e la direzione. Gli interpreti a partecipazione straordinaria non avranno parte alcuna nell'amministrazione della compagnia "in società".
13. Il riparto delle somme, al netto dei contributi di legge, del pagamento per il partito, per le spese straordinarie e di un plafond minimo, concordato e da decidersi fra i membri partecipi a qualsiasi titolo della compagnia "in società", avverrà come segue:

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

Ep. V/5 Macchi

proposta di accordo tra : Compagnia del Teatro Musicale di Roma
e compagnia Dioniso Teatro

punti base dell'accordo:

- gestione in comune del locale X via Madonna dei Monti 59
- spese generali di attrezzatura del locale divise in due (200.000 : 2)
- spese di gestione mensile divise in due (55.000 : 2)
- spese di realizzazione di ogni spettacolo: a carico di ogni compagnia
- spese per altre attività: teatro d'ascolto, poetry session, eventuali proiezioni films sperimentali: spese divise in due, di volta in volta
- repertorio per la stagione elaborato da due distinte commissioni di studio e calendario deciso di comune accordo
- tempo per uso del locale per spettacoli e prove: diviso a metà (es. quindici giorni e quindici giorni; oppure 20 giorni e 20 giorni)
- un ragioniere in comune per il controllo delle spese e incassi
- incassi: su ogni incasso lordo di ogni attività, detrarre le percentuali SIAE, dal resto, detrarre un 10 per cento a favore della compagnia del Teatro Musicale di Roma e un 10 per cento a favore della compagnia Dioniso Teatro quale rimborso spese di allestimento e di gestione. Il residuo a favore della compagnia che agisce.
Incassi derivanti da uso del locale da parte di altre compagnie teatrali per prove: divisi a metà
- una percentuale X su ogni incasso lordo a favore dell'organizzatore di tutte le attività del locale (es. Giorgio Mauro)
- costituzione del circolo culturale X (es. Dioniso Club) formato dagli autori musicali e ~~teatrali~~ prosa (es. Braibanti, Busacotti, Ceili, Chiari, Falzoni, Gelmetti, Guàccero, Macchi, Rzewski

punti base costituzione circolo culturale:

- scopo ; ricerca e sperimentazione nuove soluzioni di linguaggio nel campo dello spettacolo
- ammissione del nuovo socio condizionata all'approvazione scritta di tutti i soci meno uno
- ingresso al locale permesso anche a soci temporanei in possesso di tessera temporanea
- amministrazione: un rappresentante per ognuna delle due compagnie
- segretario: l'organizzatore delle attività del locale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 34 Domenico Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, «Duemila», II, 6, 1966, pp. 79-84, ora in Id., *Un iter segnato*, cit., pp. 161-171.
- 35 Guaccero, *Postilla sul teatro musicale*, cit., p. 166-167. Somiglianze e differenze, sulla base dei passi qui indicati, sono discusse più diffusamente in Mastropietro, *Nuovo teatro musicale*, cit., par. 2.4.2 e 7.1.

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

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

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

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

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

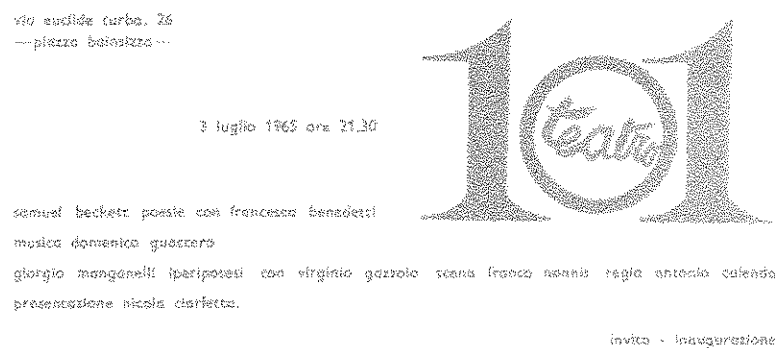


FIGURA 4.6 – Cartoncino d’invito per la serata inaugurale (3 luglio 1965) del Teatro dei 101 in Roma. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, Programmi, 1965 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

VITA MUSICALE CONTEMPORANEA
 anno V conservatorio di musica
 passato della vita ora

5 concerti di camera audizioni di musica elettronica
 (ingresso libero)

<p>venerdì 5 novembre / ore 21:30 after system de penna / concerto 1962 van vrees / concerto de vrees gerschl / concerto (1963) de roover / concerto (1964) de laeys / concerto II leys / concerto (1965) concerti: Istituto Musicale Italiano (1962-1965) Firenze</p> <p>venerdì 12 novembre / ore 21:30 jazzbeethoven clausen / concerto 14 clausen / concerto 14 clausen / concerto 14 clausen / concerto 14 concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>venerdì 19 novembre / ore 21:30 after system clausen / concerto di tempo clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>venerdì 26 novembre / ore 21:30 after system clausen / concerto clausen / concerto per orchestra clausen / concerto per orchestra clausen / concerto per orchestra concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>venerdì 3 dicembre / ore 21:30 after system clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>venerdì 7 dicembre / ore 21:30 after system clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>venerdì 14 dicembre / ore 21:30 after system clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p>	<p>domenica 14 novembre / ore 10:30 e 11:45 (rip.) de penna / concerto van vrees / concerto gerschl / concerto de roover / concerto de laeys / concerto leys / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>domenica 21 novembre / ore 10:30 e 11:45 (rip.) clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>domenica 28 novembre / ore 10:30 e 11:45 (rip.) clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p> <p>domenica 5 dicembre / ore 10:30 e 11:45 (rip.) clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p>
<p>domenica 12 dicembre / ore 10:30 e 11:45 (rip.) clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto clausen / concerto concerti: Istituto Musicale Italiano (1965)</p>	<p style="text-align: center;">prezzi</p> <p>ordinamento 1.500 abbonamento 1.500 abbonamento 1.500 abbonamento 1.500</p> <p>informazioni: Istituto Musicale Italiano via Vecchietti, 22 - tel. 272121</p>

FIGURA 4.7 – *Vita Musicale Contemporanea*, Firenze, programma generale del 1965 (anno V); la *Compagnia* partecipò – con altra, provvisoria denominazione – alla serata del 23 novembre 1965 (*credit* all'altezza del segno rosso). Fondo Arrigo Benvenuti, Scandicci (FI), ora presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, si ringraziano gli eredi per la cortese autorizzazione alla riproduzione.

Le realizzazioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

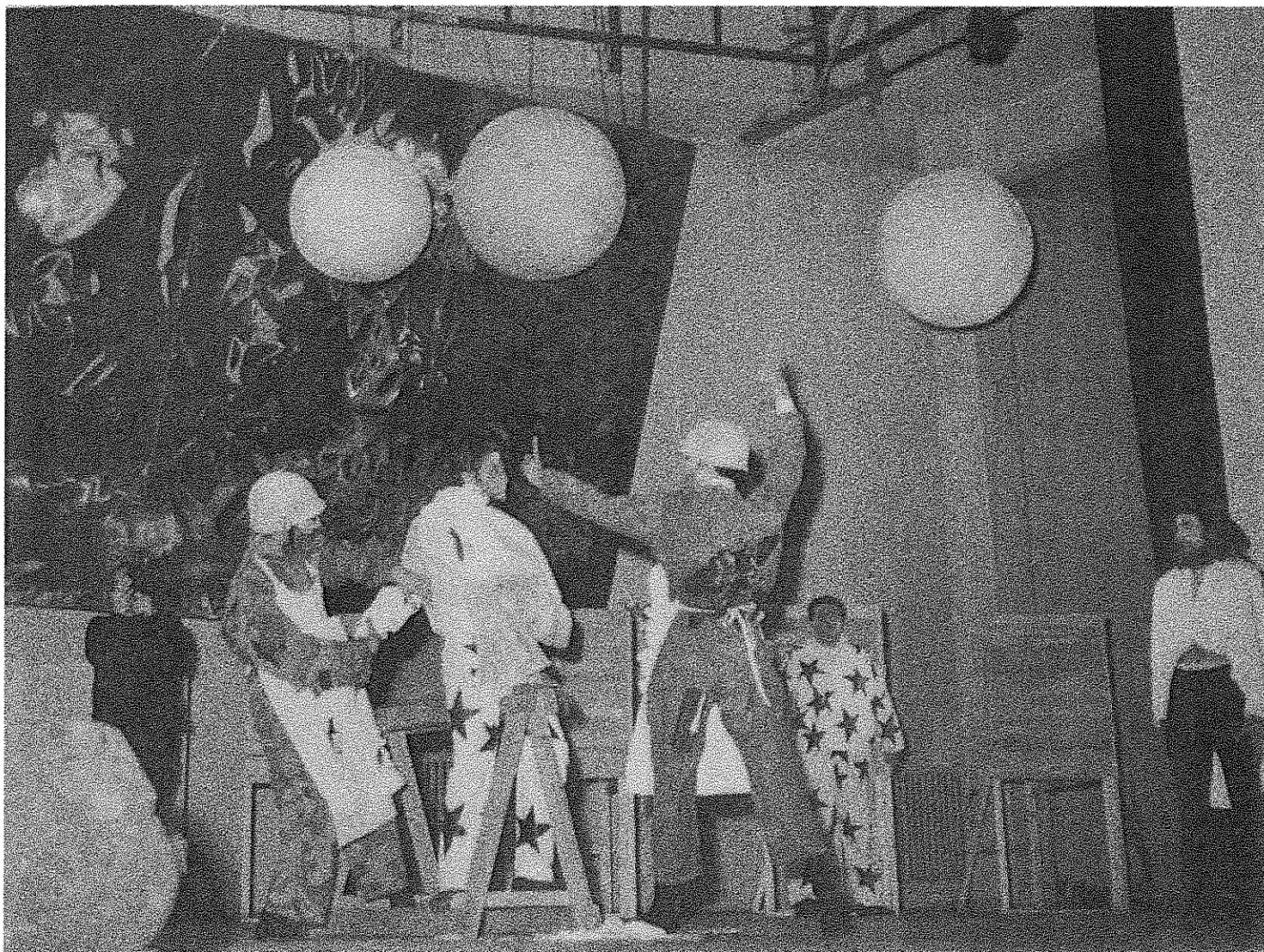


FIGURA 4.8 – *A(lter)A(ction)*, Roma, Teatro Olimpico, Accademia Filarmonica Romana – Compagnia del Teatro Musicale di Roma, novembre 1966, foto di scena. Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana, si ringrazia per la cortese autorizzazione alla riproduzione.

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

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

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

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

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

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

47 Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana, sezione foto, busta *A(lter)A(ction)*, una delle 12 conservate: il fondale è visibile in alto a destra, mentre in primo piano aa è vessato dai Carabinieri (in fondo, in costume da clown, AA, ovvero Rzewski).

48 FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*.

49 FEM, Fascicolo *A(lter)A(ction)*; Macchi chiosò, di sua mano (non è dato sapere se subito o in seguito in occasione della ripresa di Grosseto) e non senza polemica ironia, questa parte della dichiarazione, leggendovi un sottotesto opposto.

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

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

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

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

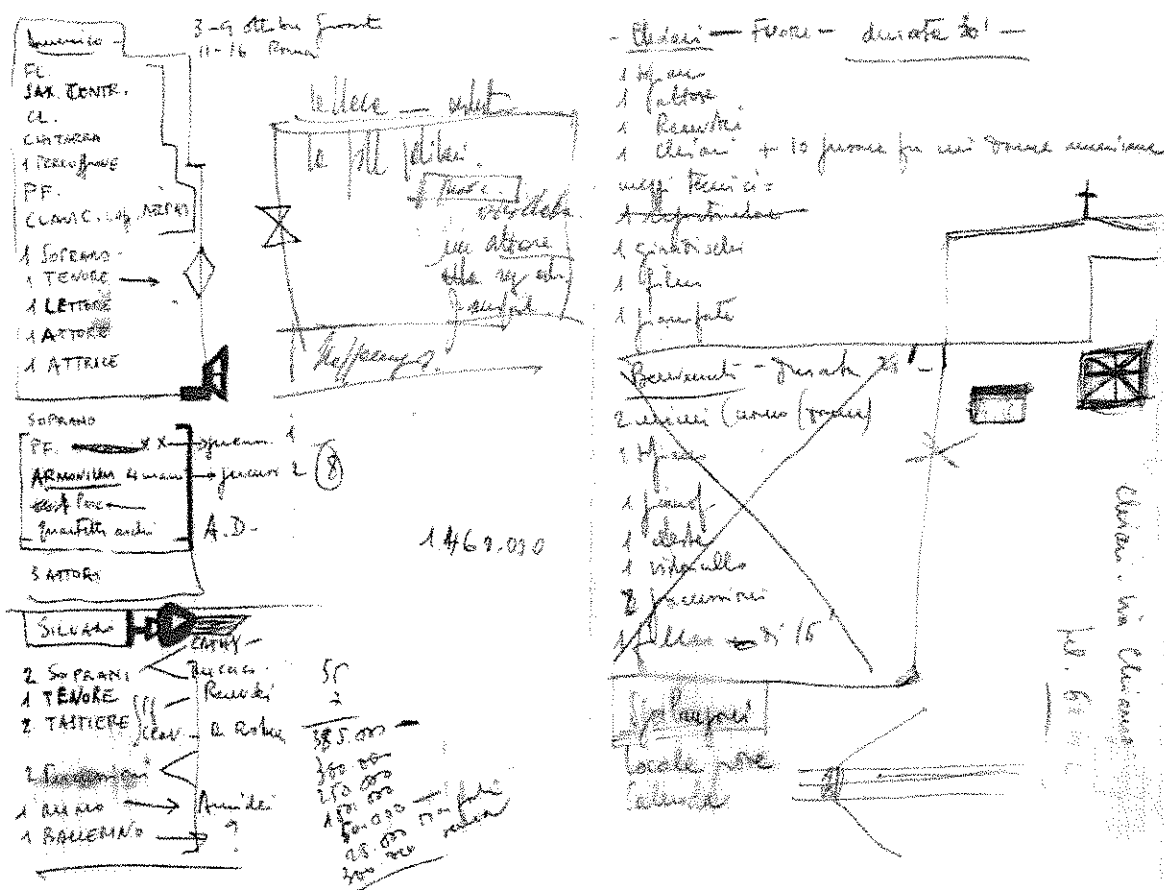


FIGURA 4.9 – Egisto Macchi, appunti manoscritti di progettazione di una rassegna di serate di nuovo teatro musicale per la Compagnia, autunno 1966 (?). Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

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

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

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

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

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

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

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

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

AL
TEATRO DEI SATIRI
19, via Grotta Pinta
Lunedì 23 gennaio, ore 23
Martedì 24 gennaio, ore 17,30
I CONCERTI DEL MARCATRÉ
presentano la
COMPAGNIA DEL TEATRO MUSICALE DA CAMERA DI ROMA
e il gruppo
MUSICA ELETTRONICA VIVA
in
TRE NUOVE OPERE DI TEATRO MUSICALE

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

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

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

Prezzo unico per ogni spettacolo: 1.000 lire

Prenotazioni presso:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DOMENICO GUACCERO
RAPPRESENTAZIONE ET ESERCIZIO

azione sacra per 12 esecutori

Adattamento dei testi, azione e musica di D. Guaccero

<i>Le voci femminili</i>	Erminia Santi, Miciko Hirayama, Carol Plantamura.
<i>Le voci maschili</i>	Tomaso Frascati, Enrico Fioretti Idigoras, Therman Bailey
<i>Il Direttore</i>	Domenico Guaccero
<i>Il Recitante</i>	Antonio Calenda
<i>Il Mimo</i>	Marcel Rayez
<i>Gli strumentisti</i>	Nicola Samale, Bruno Battisti D' Amario, Franco Barbalonga

Regia di
ANTONIO CALENDÀ

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

Maestro concertatore e direttore

DOMENICO GUACCERO

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

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

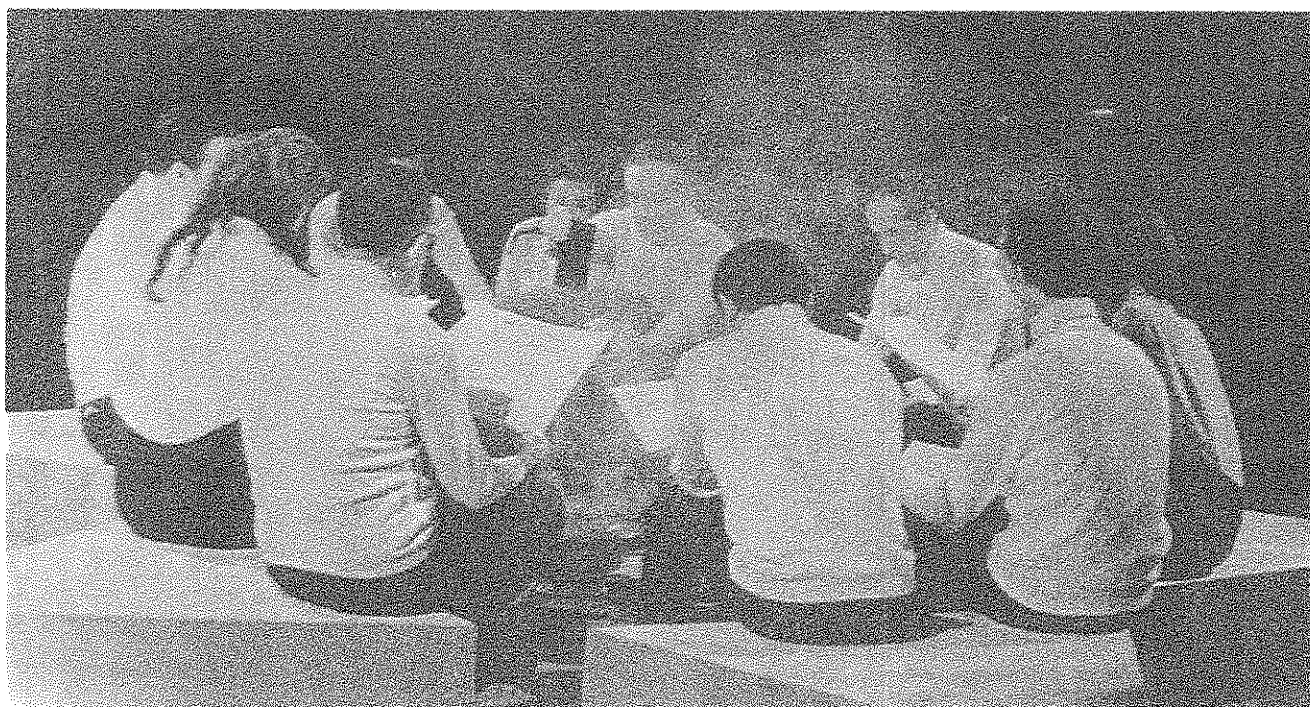


FIGURA 4.12 – *Rappresentazione et Esercizio*, Perugia, 28.9.1968, foto di scena (proprietà Domenico Guaccero, pubblicata in *La musica moderna*, a cura di Eduardo Rescigno, Fratelli Fabbri, Milano, vol. VII: *Le Avanguardie*, 1969, p. 147).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un'eredità problematica

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

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

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

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

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

71 Il progetto prevedeva, accanto al *C.T.M.* (un piccolo ma vero organismo produttivo stabile-professionale), un centro di attività per la musica elettronica, evidentemente curato da Grossi. La strada del decentramento geografico di una struttura era stata vagliata a tappeto in quegli anni (o qualche anno prima) da Guaccero, come sembra testimoniare un dattiloscritto che elenca centri medio-piccoli della provincia (*Appunto per il reperimento della sede provinciale del Gruppo Teatro*, FDG, Fascicolo Associazioni di teatro, c. 62). A differenza del decentramento teatrale allora prevalente nei gruppi di sperimentazione teatrale, le sedi-località elencate (perlopiù in una fascia Marche-Abruzzo-Lazio-Campania) non sono periferie suburbane, ma centri (alcuni capoluoghi) in grado di vantare «B. Tradizione culturale | C. Possibilità economiche | D. Possibilità di valorizzazione turistica», in aggiunta a «A. Forte presenza di movimento operaio o di sinistra».

72 Il documento più rilevante in proposito è Domenico Guaccero, *Schema di attività per un gruppo di studio e sperimentazione per il Nuovo Teatro Musicale* (pubblicato in Guaccero, *Un iter segnato*, cit., pp. 183-186); altri documenti coevi in FDG, Fascicoli Associazioni di teatro e Rai.

73 Si trattò di un'animazione-lettura teatrale sulla repressione nazi-fascista del 1943-44 nei Castelli Romani, realizzata prima in spazi *open* per il festival dell'Unità e poi al Centro culturale Centocelle occupato (Ezio Alovise, *Disamina affettuosa di un decennio di avventure teatrali con Domenico Guaccero*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 431-441: 436-437).

74 *Kombinat Joey*, numero monografico di «Grammatica», n. 4, settembre 1972; Alessandro Mastropietro, *Ancora una 'scena del potere': Novità assoluta (1972)*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 297-316.

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

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

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

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

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

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

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

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

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