

Un teatro musicale danzato “polifonico” e polisenso: *Rot* (1970-1972) di Domenico Guaccero*

Rot, “azione coreografica” progettata insieme al danzatore-coreografo Amedeo Amodio e composta (verosimilmente tra il 1970 e il 1972) da Domenico Guaccero (Palo del Colle, Bari, 1927 – Roma, 1984), andata in scena per la prima volta al Teatro Costanzi (Teatro dell’Opera di Roma) dal 12 al 19 giugno 1973, è l’impegno più consistente di questo compositore nel teatro musicale danzato.¹ L’assetto generale della drammaturgia, e la conseguente definizione di genere, è peraltro uno – ma non l’unico – tra i motivi d’interesse del lavoro, che distribuisce nel tempo suoni vocali, di percussioni, di elettronica dal vivo e da nastro magnetico, e azione coreografica (anch’essa generatrice o meno di suoni), calando tale *texture* multi-mediale in una struttura spazio-cromatica concepita *ad hoc*, per disegnare e realizzare la quale fu cooptato il milanese Agostino Bonalumi, figura di spicco dell’astrattismo post-bellico.

Le peculiarità di *Rot* si colgono al meglio sull’orizzonte – internazionale quanto specificamente italiano – delle sperimentazioni teatral-musicali del secondo dopoguerra inoltrato, allorché l’allergia per gli assetti drammaturgici tradizionali (a prescindere dal contenuto diegetico della drammaturgia) si fa sempre più viva e feconda di proposte variegata e spesso singolari, perciò a stento categorizzabili.² Ciò nonostante, alcuni loro caratteri sono relativamente stabili:

* Il presente saggio è la conclusione di un lungo percorso di ricerca su questo lavoro, i cui primi risultati furono presentati già nell’ambito del Symposium “*Iter Inverso*”, *Domenico Guaccero nel 20° della scomparsa*, L’Aquila, novembre-dicembre 2004. Una parte consistente della ricerca è stata condotta dal 2001 al 2013 presso l’Archivio Domenico Guaccero in Roma, dal 2014 Fondo Domenico Guaccero presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Istituto per la Musica (d’ora in avanti I-Vgc/FDG per i riferimenti documentari in sigla; vecchie segnature dell’*olim* Archivio Domenico Guaccero, sigla ADG, saranno riportate dopo quelle attuali, dove si è ravvisata la necessità di fornire dati quanto più possibile completi per l’individuazione dei documenti nel vastissimo corpus del fondo). Si ringraziano gli eredi Guaccero per la disponibilità e la generosa collaborazione nella conduzione delle ricerche negli anni di presenza a Roma dell’Archivio, e con essi la Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, per il consenso alla pubblicazione dei documenti ora in suo possesso (nonché per le informazioni sull’assegnazione in corso di nuove segnature al corpus documentario, per cui ringrazio particolarmente la dott.ssa Angela Carone). Per gli altri archivi consultati a completamento della ricerca, si vedano le note 11 e 17.

- 1) la diffidenza per la tradizionale testualità “librettistica”, ovvero l’elaborazione della drammaturgia musicale attraverso un testo letterario più o meno unitario confezionato spesso da un professionista della parola; si preferisce piuttosto servirsi di testi-collage, ovvero di frammenti selezionati e montati perlopiù dal compositore stesso, in modo da concretizzare meglio la complessità e la plurifocalità della drammaturgia; quindi
- 2) la scaturigine del progetto su basi non-letterarie, quanto piuttosto plastico-visive, o più latamente tematiche; il tema scelto – spesso improntato a un impegno sociale-politico – viene poi articolato in una
- 3) pluralità di forme d’espressione, tra le quali quella musicale – pur restando caratterizzante – è una delle componenti accanto ad altre, che con quella entrano in relazione variabile; la componente musicale (vocale, strumentale, elettronica...) può arrivare al punto di ritrarsi in secondo piano, lasciando temporaneamente il piano-guida a un’altra componente o addirittura eclissandosi; da qui la tendenza a un’articolazione contrappuntistica delle densità tra le/nelle molteplici componenti della

¹ Va tenuto presente che, nella neo-avanguardia musicale italiana (e in particolare romana, si vedano i riferimenti in nota 2), i tradizionali confini tra i generi destinati alla scena erano posti in discussione e superati in formule inedite e sperimentali sin dagli esordi in questo campo. Elementi di danza sono presenti già, nelle drammaturgie di Guaccero, in *Scene del potere* (1965-1968), con particolare rilievo nella terza e ultima parte: la danzatrice-acrobata Dios-nysa conduce una sorta di rito esoterico, durante il quale il potere-tabù del palcoscenico-autorità viene decostruito accompagnando spettatori sul palco e (con altre due danzatrici) compiendo esercizi corporeo-coreutici su pedane posizionate in platea, fino all’allusione ambivalente a un nuovo potere (su altri/su se stessi) attraverso esercizi di concentrazione, trance, ma anche abbandono alle droghe e al consumo mass-mediatico. In *Novità assoluta* (1972), andato in scena il 31 luglio 1972 prim’ancora di *Rot* ma ultimato dopo, uno dei 9 personaggi-performer (*Justitia*) è esplicitamente qualificato come danzatrice. Una danzatrice (Lydia Biondi) sarà poi uno dei quattro componenti il gruppo Intermedia, fondato da Guaccero nel 1978 (sulla scorta di precedenti progetti e riflessioni) con lo scopo di riunire quattro specializzazioni (musicista, danzatrice, cantante – Lucia Vinardi – e mimo – Claudio Conti) per sviluppare un training condiviso ed elaborare così spettacoli basati sulla de-specializzazione performativa. In tutti questi casi, l’elemento danzato era solo uno di quelli scenico-performativi integrati nel contrappunto della drammaturgia accanto ad altri; nel caso di *Rot*, invece, la componente danzata è l’unica ad essere collocata sulla scena insieme agli elementi scenografici e luministici. L’unico altro lavoro espressamente dedicato alla danza da Guaccero, *CMPSZN 2* (1981), presenta minor consistenza progettuale e musicale rispetto a *Rot*: per la coreografia (curata da Elena Gonzalez Correa per il Roma Dance Studio Ballet diretto da Claudia Venditti) il compositore realizzò un nastro magnetico di 24 minuti sovrapponendo fino a 8 tracce di suoni di pianoforte preparato e/o elaborato, e probabilmente integrato con suoni di sintetizzatore; dall’unico documento reperito che accenna una descrizione del balletto (una brochure di presentazione della compagnia), esso doveva constare di giochi di figure geometriche realizzati anche con l’ausilio della luce. Su Guaccero e il suo teatro musicale cfr. *Archivio Musiche del XX Secolo. Numero monografico – Domenico Guaccero*, Palermo, CIMS, 1995; *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell’avanguardia. Atti del Convegno Internazionale di studi, Roma 2-4 dicembre 2004*, a cura di Daniela Tortora, Roma, Aracne, 2009. Inoltre si rinvia al catalogo in rete <http://www.guaccero.lim.di.unimi.it>, realizzato e continuamente aggiornato/integrato a cura dello scrivente nell’ambito del progetto PRIN 2009 *Il catalogo tematico in musica: caratteristiche e prospettive innovative nell’era digitale*; la scheda-opera su *Rot* è consultabile all’URL http://www.guaccero.lim.di.unimi.it/scheda_opere.php?o_id=641 (ultimo aggiornamento il 10 gennaio 2016).

drammaturgia che entrano fra loro in relazioni analoghe a quelle di voci di una texture polifonica multi- o inter-mediale;

- 4) un ripensamento dello spazio scenico, coerente alla complessità multi-planare e tematica della drammaturgia e al nuovo sistema linguistico-musicale (in via di principio non-gerarchico, non-periodico e non-discorsivo): la spazialità scenico-musicale tradizionale (basata sulla direzionalità focale della fruizione e su un simmetrico centro delle azioni ovvero dell'emissione di senso) può anche essere adottata, ma come punto di approdo di un percorso che la ri-motiva e riconfigura dalle basi del progetto.

Rot rispecchia sostanzialmente le caratteristiche enunciate e suggella la fase più acuta e fervida di tale stagione sperimentale, avviatasi per le neo-avanguardie musicali italiane verso la fine degli anni Cinquanta (nell'area romana, appena dopo) e proseguita grossomodo fino alla metà degli anni Settanta. È di fatto l'ultimo titolo scenico di Guaccero, prima di un ripiegamento (nell'ultima parte della sua attività) nel chiuso del laboratorio Intermedia³ e nelle meta-partiture gestuali dei due *Matrix* (1979-1980). Tale ripiegamento è forse, oltre che un segnale di una mutazione generazionale nelle vicende della sperimentazione (e nella sua capacità di proiezione socio-produttiva), anche un indizio della disillusione di Guaccero nei confronti della istituzionalità degli Enti Lirici, sporadicamente interessata in quel periodo alla realizzazione di proposte tutt'altro che “operistiche” e tuttavia necessaria quando il progetto eccedesse un livello abbordabile di onerosità produttiva: dei tre titoli scenici più complessi di Guaccero, solo *Rappresentazione et Esercizio* (1968, *première*

² In proposito (selezione) cfr. ALESSANDRO MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale a Roma e Palermo, 1961-1973*, tesi di dottorato, Università La Sapienza, Roma, a.a. 2003-2004 (in corso di pubblicazione, Lucca, LIM); CLAUDIO ANNIBALDI, *Musica gestuale e nuovo teatro*, in *La musica moderna. Vol. VII: le avanguardie*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 129-157; IVANKA STOIANOVA, *Geste, texte, musique*, Paris, Union général d'éditions, 1978; GIORDANO FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, Paris, L'Harmattan, 2000; *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung. Basel 2001*, a cura di Hermann Danuser, Basel – Mainz, Schott – Paul Sacher Stiftung, 2003; *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, a cura di Laurent Feneyrou, Paris, Sorbonne, 2003 (Série esthétique, 7). Su singoli lavori nel contesto romano cfr. *Collage 1961, un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, a cura di Simonetta Lux e Daniela Tortora, Roma, Gangemi Editore, 2005; GIORDANO FERRARI, “Die Schachtel”: una “durata temporale” che si dà e si fa come spettacolo, «le arti del suono», 4 (2010), pp. 133-142; DANIELA TORTORA, “A(lter) A(ction)”: un tentativo di teatro musicale d'avanguardia, «Il Saggiatore Musicale», V, 2 (1998), pp. 327-344; DANIELA TORTORA, Da “* selon Sade” a “La Passion selon X”. Intorno alla “Passion selon Sade” di Sylvano Bussotti, «Studi Musicali», n. s. IV, 1 (2013), pp. 203-235; *Il dubbio che vibra, Francesco Pennisi e il teatro musicale*, a cura di Alessandro Mastropietro, LIM, Lucca, 2014; ALESSANDRO MASTROPIETRO, *I due “teatri in musica” di Renosto all'inizio degli anni Settanta*, in *per Paolo Renosto*, a cura di Alessandro Mastropietro, Lucca, LIM, 2013, pp. 49-76. Per una bibliografia più ampia, si rinvia a quella del primo titolo in uscita.

³ Su Intermedia, si veda quanto in nota 1, nonché le testimonianze di Lydia Biondi e Claudio Conti in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 441-446, e: DOMENICO GUACCERO, *Tesi per “INTERMEDIA” e Presentazioni del gruppo di teatro musicale Intermedia*, in “Un iter segnato”, cit., pp. 187-192; GIOVANNI GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali*. Roma, 1965-1978, Roma, Aracne, 2013, pp. 230-231.

quell'anno stesso alla Sagra Musicale Umbra) godette di un allestimento soddisfacente durante la vita del compositore; non così l'ambizioso *Scene del potere*,⁴ frutto della collaborazione drammaturgica – non solo scenografica – con il pittore Franco Nonnis, imploso nell'unica realizzazione integrale tentata dal Teatro Massimo entro l'ultima Settimana Internazionale di Nuova Musica palermitana (1968). L'allestimento di *Rot* dovette patire ugualmente menomanti compromessi, fino ai tumulti della prima al Teatro Costanzi, uno degli ultimi scandali nella storia di quel teatro. Sulle vicende della genesi, della realizzazione e della ricezione si ragguaglierà ora, in parallelo alla disamina della forma e dei contenuti della drammaturgia.

Genesi e forma: una drammaturgia “polifonica”

Il progetto di *Rot* non dovrebbe essere arretrato oltre il 1970 (anno di formulazione della sua commissione da parte dell'Opera di Roma)⁵ e nasce dall'incontro di Guaccero col ballerino e coreografo Amedeo Amodio (Milano, 1940). Amodio⁶ si stava mettendo in luce quale figura nuova della danza italiana, per le qualità di sintesi originale di diversi linguaggi coreografici (danza classica, danza etnico-folklorica, danza moderna in diverse declinazioni – il jazz di Alvin Ayler, il Tanztheater della Bausch, le ricerche di Cunningham...) e per la curiosità dimostrata nel mettersi alla prova su testi sonoro-musicali della neo-avanguardia: emblematico, in questa direzione, il titolo della coreografia *Escursioni*, ideata nel 1967 per il Festival di Spoleto (dove probabilmente avvenne il primo incontro con Guaccero)⁷ e basata

⁴ 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, Roma, Aracne, 2008, pp. 123-172.

⁵ L'indicazione è presente nella *Lettera aperta al M° Mario Zafred, direttore artistico del Teatro dell'Opera*, firmata insieme da Guaccero, Amodio, Bonalumi e Gianluigi Gelmetti (senza data, ma ante 11 giugno 1973, vigilia della prima, essendo stata pubblicata sui quotidiani «l'Unità» e «Il Messaggero» il 12 giugno), una copia della quale è conservata in I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot*.

⁶ Amedeo Amodio si è formato alla Scuola di Danza del Teatro alla Scala, in una fase (intorno al 1960) di generale rinnovamento della cultura milanese, anche quella pittorica (di cui Bonalumi, con Manzoni e Castellani – componenti con lui il Gruppo Azimuth – e con Fontana, era un capofila), verso la quale Amodio era assai interessato. La curiosità per differenti linguaggi musicali, e la loro sintesi nel dominio coreografico, potrebbe anche esser stata influenzata dalla conoscenza dell'attività di Giorgio Gaslini, nonché dalla pratica nella coreografia cinematografica, avendo partecipato – dopo la sua uscita dal corpo di ballo della Scala nel 1962 – a balletti di Hermes Pan, coreografo nei film di Fred Astaire. Per la sua formazione coreografica fu poi determinante l'incontro con Aurel Milloss, del quale ha interpretato come primo ballerino diverse coreografie (cfr. nota 10). Cfr. HORST KOEGLER, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, ed. it. a cura di Alberto Testa, Roma, Gremese Editore, 1998², p. 23.

⁷ Nel 1967 fu presente a Spoleto, in una sorta di “contro-festival” teatrale, il “Dioniso Teatro” di Gian Carlo Celli, col quale Guaccero collaborava stabilmente, cfr. FRANCO QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, II, pp. 608-619.

su registrazioni di lavori di Luciano Berio.⁸ Alberto Testa sottolinea il valore “sperimentale” di quella iniziale esperienza coreografica – tra le primissime di *modern dance* italiana – propiziata dall’incontro di Amodio con la danzatrice inglese Gillian Hobart, unica interprete con lui sulla scena, già performer in lavori di Mary Anthony e Merce Cunningham.⁹ Spostatosi dal 1968 al Teatro dell’Opera di Roma quale prima *étoile* ospite,¹⁰ Amodio – con l’assenso del direttore artistico Mario Zafred – chiese a Guaccero un progetto originale, che avrebbe dovuto vedere la luce già nella stagione 1971, ma finì con l’essere rinviato di comune accordo, almeno ufficialmente, tra direzione artistica e autori.¹¹ Nel 1972 il “balletto” è rimesso in programma, ma il titolo è nuovamente espunto dalla serata cui è destinato (5 giugno 1972) e stavolta la critica musicale lascia trapelare tensioni evidenti tra autori e direzione del teatro.¹²

Un’intervista ad Amodio pubblicata dopo l’esordio romano di *Rot*¹³ riassume le vicissitudini sofferte dalla produzione nelle diverse stagioni: Amodio vi rivela che l’allestimento avrebbe dovuto inizialmente coinvolgere quale terzo autore, per l’aspetto scenografico, un famoso pittore del tempo – prima che lo fosse Bonalumi – nella figura di Sebastian Matta.¹⁴ È assai probabile che il naufragio del tentativo del 1972 fosse dovuto perlopiù al ritiro di Matta:¹⁵ l’impossibilità di sviluppare una collaborazione pienamente organica, non potendo ascoltare in sufficiente anticipo la musica (un nastro magnetico richiesto alla bisogna non fu preparato in tempo),¹⁶ rivela da un lato l’esigenza – coerente agli assunti sopra argomentati – di un ruolo paritario e nevralgico nella creazione da parte del pittore-scenografo,

⁸ I brani utilizzati, parzialmente, furono *Visage* (1961) per nastro magnetico, e *Allez-Hop*, della cui prima versione (1959) esisteva una incisione discografica LP (diretta da Maderna) pubblicata nel 1960 dalla Philips (P08509 L). In quella stessa edizione, il Festival di Spoleto – diretto allora da Giancarlo Menotti – aveva programmato uno spettacolo con Pina Bausch quale danzatrice. Nella carriera del giovane Amodio, al momento dell’andata in scena di *Rot*, si registravano già altre coreografie con musiche linguisticamente avanzate, oltre ad alcune realizzate da interprete all’Opera di Roma (cfr. nota 10): *Deserti* da Varèse (Firenze, Teatro Comunale, 1968, coreografia di Milloss) e ancora su musiche di Berio e Kagel (*Sequenza V* per trombone solo, *Discours II* per quattro tromboni, con musica eseguita dal vivo con lo stesso Kagel, Piccola Scala, 8 marzo 1973, coreografie proprie).

⁹ Cfr. ALBERTO TESTA, *La danza a Spoleto. Cinquantatre festival di coreografie (1958-2010)*, Spoleto, 2011, Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, p. 36. La Hobart sarà anche autrice poi di un libro sulla danza frutto delle sue esperienze didattiche in Italia (*Danzare con l’anima. Il corpo e la mente nella danza contemporanea*, San Marino, AIEP-Guaraldi, 1994) e di un testo-conversazione con Claudio Gasparotto sul suo metodo (*Il corpo pensante. La mente danzante*, Rimini, Guaraldi, 2014), con prefazione proprio di Amodio.

¹⁰ La presenza di Amodio quale prima parte nel corpo di ballo del Teatro dell’Opera si segnala a partire dalla coreografia di Milloss (che probabilmente vi volle, assieme alla sua ex-insegnante milanese Marika Bezobrazova, il giovane e duttile danzatore) per *Salade* di Milhaud, 12 dicembre 1967; le presenze di Amodio all’Opera di Roma in balletti di Milloss continuarono con *Ricerca* di Roman Vlad (8 maggio 1968), quindi, nel 1969, in *Marsia* di Dallapiccola (scene di Corrado Cagli, dal 17 marzo) e in *La follia di Orlando* di Petrassi (dal 9 giugno), nonché in *Coppelia* di Délibes (con la Fracci, coreografia di Gai, dal 6 aprile 1970); l’esordio come coreografo è segnato da un *Petrouchka* nella stagione 1970-1971. L’assenza quale danzatore da qui in avanti è collegata proprio al suo ingaggio quale coreografo per *Rot*, rinviato però due volte.

dall'altro la renitenza di un Matta (artista della generazione precedente) a muoversi, pur in questo quadro, in una logica che radicalizza la polifonia multi-media e, perciò, rende in via di principio autonome le componenti.

Rot trova quindi nel pittore e scultore Agostino Bonalumi (Vimercate 1935-2013) la firma della parte scenografica: i documenti conservati presso l'Archivio Bonalumi di Milano¹⁷ rivelano che l'artista è coinvolto ufficialmente nel trio d'autori solo dopo il rinvio del giugno 1972 per l'allestimento previsto un anno dopo, in vista del quale compie alcuni viaggi a Roma nella prima parte del 1973. Quando Bonalumi si mette al lavoro, dunque, buona parte del progetto è già sviluppata (e probabilmente la partitura terminata): al

¹¹ [senza firma], *All'Opera di Roma salta "Rot" di Guacero*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1971, p. 6: «Lo spettacolo di domani sera [in realtà il 19 aprile stesso, n.d.r.] doveva comprendere una novità assoluta. [...] Ma la presentazione di Rot è stata rinviata alla prossima stagione perché – ha chiarito il direttore artistico dell'Opera maestro Zafred – qualche giorno prima dell'inizio delle prove il coreografo, dopo aver parlato con l'autore, ha fatto presente che avrebbe avuto bisogno per l'approntamento di un periodo assai maggiore di quello previsto». Dietro l'ufficialità, una lettera di Guacero a Franco [Barbalonga] presso il Teatro dell'Opera, datata lunedì 13 marzo [1971] tradisce ritardi nell'ingaggio degli esecutori elettronici e di conseguenza nella confezione dei nastri magnetici, ed è forse appena successiva a un colloquio avuto il precedente «sabato con Zafred» (quindi l'11 marzo), un cui conseguente appunto conservato al foglietto 285 del blocchetto-notes in I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot* (olim ADG A.L6/1.6) elenca innumerevoli «problemi da risolvere» (oltre al contratto per i tre esecutori elettronici, l'individuazione del baritono, l'inizio delle prove con i percussionisti, l'ingaggio di almeno tre percussionisti esterni al Teatro, la costruzione e l'affitto di strumenti a percussione non disponibili e altri). Ciò avvalorava l'indicazione nella *Lettera aperta...* citata (cfr. *supra*, nota 5), secondo la quale la partitura di Guacero era sostanzialmente pronta già per la fine di marzo 1971, e altresì rivela che forse la partitura a metà marzo non era ancora completata o lo era stata da pochissimo, quindi pericolosamente a ridosso della *première* stabilita (anche considerando la non-convenzionalità di organico, drammaturgia, modalità di produzione etc.). Alcune testate di stampa di destra montarono poi, sul rinvio, una polemica strumentale, volta ad attaccare la direzione artistica di Zafred (vicino alle sinistre) e a screditare la figura compositiva di Guacero, fino a tacciare la musica di *Rot* (attraverso il millantato giudizio dell'orchestra del Teatro, che tuttavia non ne aveva parte) di «ineseguibilità» (Teatro dell'Opera, Ente Autonomo, *Stagione Lirica 1970-71. Ritagli Stampa*, vol. IV, schede 536-567). Si ringrazia l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma (d'ora in avanti ASTOR), in particolare il dott. Francesco Reggiani e la dott.ssa Veronica Fanelli, per la consultazione dei materiali documentari riguardanti *Rot* lì conservati. L'Archivio Musicale del Teatro dell'Opera di Roma ha dato un responso sostanzialmente negativo in merito alla conservazione al suo interno di partiture o parti riguardanti *Rot*.

¹² In particolare, l'articolo di ENNIO MELCHIORRE, *Tre balletti all'Opera dal classico al moderno*, «Avanti!», 6 giugno 1972, p. 3; l'articolo è in effetti un'inchiesta sui motivi dell'annullamento, più che una recensione degli altri titoli andati in scena la sera precedente: si tenga presente che il PSI (di cui «Avanti!» è stato l'organo di stampa) era il partito di riferimento di Guacero fin dagli anni Sessanta.

¹³ BERENICE, *La bandiera che ha fatto impazzire l'Opera*, «Paese Sera», 24 giugno 1973, p. 8.

¹⁴ Roberto Sebastián Matta Echaurren (Santiago del Cile, 1911 – Civitavecchia, 2002), artista di significativi trascorsi parigini, viveva da tempo a Tarquinia dopo aver risieduto a cavallo del 1950 a Roma, dove era stato un punto di riferimento per l'aggiornamento della cultura pittorica e per i seguaci di un astrattismo di matrice surrealista. L'annuncio del coinvolgimento di Matta nella realizzazione del balletto era trapelato nella stampa romana già nel 1971-1972: la critica stessa seguiva quindi con interesse i coinvolgimenti di artisti figurativi di punta nell'attività teatrale, anche per una forma di gossip legata al loro ruolo nel sistema mondano dei vernissage e del mercato dell'arte. Non si dimentichi che, nella Roma del secondo dopoguerra, all'attività delle piccole gallerie di rottura, le più aggiornate sul piano internazionale, era accordato anche il ruolo di tramite con gli ambienti artistici esteri (incarnati dagli artisti ospitati, tra i quali Pollock e Calder), mentre quella propalata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna durante la lunga direzione di Palma Bucarelli aveva tutto il carattere di un "salotto" operante in un contesto "pubblico".

riguardo, l'AB conserva un interessante documento (*Appunto per la composizione audiovisiva da eseguirsi al Teatro dell'Opera*, Fig. 1) del progetto artistico del balletto firmato dai soli Amodio («elaborazione visiva», «coreografia ed esecuzione») e Guaccero («composizione», «concertazione e direzione»), inviato evidentemente a Bonalumi quale traccia-base già elaborata prima del 1972-1973. *Rot* vi è denominato non balletto ma «composizione audiovisiva», fatta di «strutture da sviluppare con scambio di sperimentazione tra elementi visivi e auditivi», più una «eventuale altra collaborazione per gli elementi scenici»; i danzatori in scena sono definiti «esecutori visivi» (anche se occasionalmente potranno contribuire in qualità di «esecutori sonori» con i suoni generati dal movimento corporeo, e perciò sulla scena sarebbero state «necessarie alcune strutture risonanti»). Oltre all'accento sulla definizione di una dimensione «visiva», si segnala la relazione combinatoria e contrappuntistica che essa intrattiene con quella sonora, le cui sorgenti a loro volta si combinano o si danno isolatamente, fino a contemplare zone estreme «con sola parte visiva (il suono cessa del tutto)» o «con sola parte auditiva (esecutori in scena fermi oppure scena vuota al buio)»; solo in tal caso gli «esecutori auditivi», disposti in buca e «opportunamente sottratti a percezione visiva con schermatura di luci», potranno essere eccezionalmente illuminati. La combinazione ritiene dunque, almeno nella “petizione di principio” legata alla percezione («la parte auditiva e quella visiva procederanno secondo il proprio tipico canale, senza reciproco disturbo»), qualcosa dell'impianto – di totale indipendenza formale, eccetto il manifestarsi entro lo stesso tempo e spazio – dato da Cage e Cunningham al rapporto tra suono e gesto corporeo; ma, al di là delle interferenze percettive già ammesse nel progetto, esso s'impedisce (in virtù del significativo aspetto cromatico-simbolico) di procedere oltre sugli assunti Cage-Cunningham, ovvero verso l'assenza di una referenzialità predeterminata e proiettata dall'esterno nei due elementi.¹⁸ Le sorgenti/tipologie sonore elencate sono quasi quelle definitive: accanto ai suoni degli stessi danzatori e al nastro magnetico, le percussioni, i «suoni amplificati» (che diverranno poi l'elettronica dal vivo)¹⁹ e le voci (infine tre, tutte sostanzialmente cantanti, senza il ricorso a una specificatamente recitante).

¹⁵ È quanto è accennato anche in E. MELCHIORRE, *Tre balletti all'Opera dal classico al moderno*, cit. Dal canto suo, la direzione del Teatro fece artatamente trapelare notizie, echeggiate in alcuni articoli di stampa, di ritardi (improbabili) di realizzazione musicale e di eccessive pretese dei percussionisti esterni all'organico (ciò suggerisce che la decisione di registrare le percussioni in luogo di averle dal vivo si sia profilata in questa circostanza).

¹⁶ Probabilmente, almeno una delle fonti sonore su nastro “di servizio”, sul quale cfr. *infra*, doveva servire a tale scopo.

¹⁷ D'ora in avanti, quando in sigla, AB. Si ringrazia sentitamente la direzione e lo staff (in particolare Valerie Caimi) dell'Archivio Bonalumi per la cortese collaborazione e per il generoso consenso alla riproduzione della documentazione in suo possesso.

Nel Fondo Domenico Guaccero della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Istituto per la Musica, si conservano in numero significativo (se comparato alla frequente assenza di materiali preparatori per altre composizioni di Guaccero) appunti e schizzi autografi per *Rot*.²⁰ Il più interessante, proprio per la configurazione schematico-sinottica della “polifonia” dei media, è il foglio 379 (Fig. 2): ciascuna componente visivo/gestuale e sonora è disposta lungo sei colonne di una tabella, le cui righe corrispondono a timing rilevanti. Quando la componente è inattiva in quel segmento di tempo, è tracciata una linea nera nella casella corrispondente, mentre quando è attiva ne è descritta verbalmente con pennarelli o penne di diverso colore (e frecce per prolungamenti e/o trasformazioni) la fenomenologia. L’incolonnamento delle componenti segue una progressione logica: dall’«Azione», nella cui colonna sono indicati anche gli stati dell’illuminazione, alla «Az. e suono», operativa solo in due fasi-caselle (quando, in assenza di qualsiasi elemento sonoro, vocale strumentale o elettronico, gli unici suoni sono generati dalle azioni dei danzatori sulla scena), alle «Voci» (la componente sonora più legata alla corporeità), alle «Percussioni» (elemento strumentale dal vivo), alla «Elettr. viva» (i tre esecutori dal vivo, i cui suoni sono generati, diffusi ed

¹⁸ «La non-referenzialità del movimento si estende anche al rapporto con la musica, che si può definire una *non-relazione*. Nelle nostre performance infatti i danzatori non si muovono mai insieme alla musica. La musica viene composta ed eseguita indipendentemente, come un’entità a sé. Musica e danza coesistono, proprio come la vista e l’udito nella vita di tutti i giorni, ma la danza non dipende dalla musica», MERCE CUNNINGHAM, *La coreografia e la danza* [1970], in *Merce Cunningham*, a cura di Germano Celant, Milano, Edizioni Charta, 1999, pp. 35-41: 35. Un’eco di tale impianto si coglie in un punto iniziale della *Premessa* di Guaccero alla partitura: «La successione delle azioni, movimenti di corpi e luci è in sincrono, mai meccanico e puntuale, con colori e suoni». Va notato inoltre come la coppia Cage-Cunningham abbia in genere privilegiato la visione esplicita dei mezzi di produzione sonora, non solo accanto ma entro lo stesso spazio d’azione dei danzatori in *Variations V*, 1965 (si veda la realizzazione televisiva della NDR Hamburg, 1966, con la collaborazione di Nam June Paik, disponibile ora in DVD, Mode Records, Mode 258).

¹⁹ La componente *Elettronica viva*, come è definita in vari documenti fino alla sanzione del nome nella *Premessa* alla partitura, richiama nella definizione il nome del gruppo MEV – Musica Elettronica Viva, nato a Roma nel 1966 e, al momento della commissione di *Rot*, ancora in piena attività. Guaccero aveva collaborato direttamente con MEV proprio in occasione di una performance teatrale-gestuale, tenutasi a Roma il 23-24 gennaio 1967 presso il Teatro dei Satiri e inserita in una serie dei “Concerti del Marcatrè” (periodico interdisciplinare di riferimento nella seconda metà degli anni Sessanta) organizzata insieme alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma (di cui Guaccero era condirettore con Macchi). In quell’occasione furono realizzati lavori-performance di Frederic Rzewski (*Impersonation*), Giuseppe Chiari (*Don’t trade here*, una performance squisitamente “fluxus”) e Vittorio Gelmetti (*Prossimamente*, per nastro magnetico e attore, oggetti scenici preparati da Gianfranco Baruchello), con il concorso esecutivo – per il primo brano, diretto da Guaccero – di molti dei membri abituali di MEV: lo stesso Frederic Rzewski (con la moglie Nicole), Alvin Curran, Allan Bryant, Jon Phetteplace, più Michiko Hirayama per la Compagnia e Gelmetti quale direttore della sezione musica di «Marcatrè». Di quell’organico di MEV, solo Alvin Curran entrerà a far parte – con la Hirayama e Walter Branchi, consocio di Guaccero nello Studio R 7 di Roma – del terzetto di esecutori elettronici dal vivo previsti per *Rot*, ma poi registrati su nastro. Su MEV cfr. LUIGI PIZZALEO, *MEV Musica Elettronica Viva*, Lucca, LIM, 2014.

²⁰ Il gruppo sarà riunito a I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot*, ma nell’*olim* ADG si trovava all’interno del fascicolo A.L6/1.6, frammisto con schizzi compositivi e appunti per altri brani o progetti, alla cui identificazione si è pervenuti dopo un complesso lavoro di analisi. D’ora in avanti, per agevolare la leggibilità di descrizioni e argomentazioni, si fornirà il solo numero di foglio delle unità documentarie all’interno del fascicolo.

eventualmente distorti da apparecchiature elettroniche) e infine al «Nastro» (il nastro magnetico già predisposto, unica componente che nel progetto iniziale avrebbe dovuto essere temporalmente già confezionata, e destinata alla sola parte finale come gesto sonoro risolutivo). Dalla disamina dello schizzo è evidente lo sforzo di generare, attraverso l'apparizione, la scomparsa e la configurazione interna delle componenti teatral-musicali, una traiettoria a densità variabile e cangiante: una sorta di “respiro mediale” non rettilineo, fatto di ispessimenti, rarefazioni, avvicendamenti sfocianti in un crescendo climatico (compresenza di tutte le componenti e loro aumento d'intensità fino alla quint'ultima riga) il cui climax è però scompaginato e differito da due improvvise rarefazioni (quart'ultima riga, solo azione senza suoni; penultima riga, solo suoni senza percussioni²¹ e azione ferma). Simmetrico al climax finale, è l'avvio in cui un'acme sonoro-strumentale (percussioni sole, inizialmente tutte in *ff*) cede il passo per dissolvenza incrociata a un altro elemento sonoro (le voci) e, in generale, alla presentazione della parte scenico-visiva (dal «nero assoluto», assenza totale di visibilità e perciò di azione, al «nero animato» da tenuissime luci, alle forme ora illuminate ma immobili, e infine – quarta riga – al pieno azionamento dei corpi danzanti in assenza di elementi vocali-strumentali).

Il complemento di questo schema è un altro interessante schizzo (foglio 382 in Fig. 3, ottenuto incollando insieme due fogli della stessa foggia del f. 379): un foglio insieme di lavoro, quindi assai movimentato nella redazione, e di descrizione analitica di comportamenti e contenuti – con riferimenti in pennarello blu ai contenuti della coreografia – delle componenti sonore, ridisposte in tre colonne (percussioni – voci – elettronica, sia quella *live* sia quella su nastro). La descrizione della componente sonora cerca di essere particolarmente definita nella scelta dei timbri di percussione, cui non per caso è riservato uno spazio maggiore; analogamente, le altre due colonne si arricchiscono di dettagli (alcuni ipotizzati ma non ancora decisi) nella configurazione interna, nella relazione temporale con le altre componenti e nelle relative cronometrie, in sostanza coerenti nei due schizzi.²²

Un impianto così rigorosamente polifonico-contrappuntistico non era affatto nuovo nelle drammaturgie di Guaccero, anche sul piano teorico: già all'altezza del 1963, il lavoro di preparazione attorno al progetto *Scene del potere* lo porta alla stesura del saggio *Un'espe-*

²¹ Nella partitura poi redatta, corrispondente – come nelle parti *bianco* e *rosso* – a un timing differente (28:45-29:22) da quello indicato nello schizzo (27:40-28:00), la riga sarà poi risolta in modo diverso, con due distinte fasi nella seconda delle quali anche voci e nastro magnetico tacciono.

²² In particolare, sono esattamente equivalenti le cronometrie delle durate delle – e perciò dei confini tra le – tre parti (*Nero*, 13'; *Bianco*, 9'30"; *Rosso*, 6'30", per un totale di 29'). La durata definitiva della seconda e della terza parte sarà più estesa.

rienza di “teatro musicale”, nel quale la cifra estetica del teatro musicale del XX secolo è riconosciuta nella «enucleazione autonoma degli elementi costitutivi delle varie arti»:²³

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.²⁴

Nell'elaborazione della prima versione di *Scene del potere* il compositore formula, per ciascuna scena prevista, uno schema descrittivo di ogni singola componente teatral-musicale al suo interno e poi, a parte, un quadro riassuntivo – ancor più schematico dello schizzo per *Rot* – del comportamento delle componenti nel procedere delle scene.²⁵

Sul piano del processo compositivo, l'osservazione dei due schizzi sinottici suggerisce quanto segue:

- 1) Ambedue risalgono a una precisa fase elaborativa, nella quale, fissata la tripartizione cromatica e una cronometria complessiva della successione di eventi scenici e sonori, la partitura non era ancora stata redatta e la coreografia definita; non si spiegherebbero altrimenti le incongruenze cronometriche – e altre mutazioni – rispetto alla partitura definitiva; tale fase dovrebbe essere quella dell'inizio del 1971, fino al momento in cui la partitura fu (almeno a grandi linee) completata, ma la rappresentazione spostata all'anno successivo per carenza di tempo e altri problemi organizzativi (marzo-aprile 1971, cfr. *supra*). Non è chiaro invece se lo schizzo a sei colonne (con le intestazioni di colonne e righe dattiloscritte) preceda o segua lo schizzo a tre colonne, interamente manoscritto.²⁶ In ogni caso, almeno lo schizzo a sei colonne in Fig. 2 fu arricchito di ulteriori dettagli soprattutto nella prima colonna «Azione», con il precisarsi di soluzioni coreografiche e luministiche, a penna invece che pennarello, quindi forse ancora nel 1972, quando il lavoro sulla coreografia (e

²³ DOMENICO GUACCERO, *Un'esperienza di “teatro musicale” [1963-1964]*, in “*Un iter segnato*”. *Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Milano – Lucca, Ricordi – LIM, 2005, pp. 143-160: 144; originariamente, incompleto, in «*il verri*», 21 (1966), pp. 126-140.

²⁴ *Ivi*, p. 145.

²⁵ A. MASTROPIETRO, *L'interno/esterno della voce: su “Scene del potere” di Domenico Guaccero*, cit.; gli schizzi sono riprodotti alle pp. 136-139.

²⁶ Per la redazione dattiloscritta della cornice, che sembra presupporre un certo grado di sicurezza nelle scelte compiute, e per altri dettagli che paiono definiti sulla base di ipotesi dubitative formulate nell'altro schizzo, il f. 379 sembra essere stato iniziato dopo il f. 382 sintetizzandone alcuni tratti e precisandone altri, ma la loro redazione potrebbe essere stata parallela almeno per un periodo di tempo nevralgico alla genesi del progetto sonoro.

probabilmente quello sulle componenti elettroniche e su dettagli della partitura rimasti aperti) riprese in vista della *première* fissata nuovamente.

- 2) Il fatto che tutti gli altri schizzi siano relativi alla configurazione timbrica dell’organico delle percussioni (e a connesse problematiche semiografiche), nonché la presenza sul bordo laterale sinistro (metà inferiore) di annotazioni autografe che hanno tutta l’aria di essere un “calendario di redazione a tappe forzate” per chiudere la partitura (in una settimana, da un venerdì a un giovedì), portano alla seguente congettura: questa coppia di schizzi è l’unico – o almeno il principale – schema elaborativo sul quale Guaccero ha lavorato come preparazione alla partitura; la quale, perciò, dovrebbe esser stata redatta direttamente dagli schemi, disponendo nello specchio di scrittura (in ascissa, stavolta, il tempo, in ordinata le componenti sonore) la materia timbrico-sonora già immaginata e distribuita nel tempo, secondo le soluzioni timbriche e gli elementi testuali vocali pre-selezionati. L’esame accurato dei lucidi originali²⁷ sembra infatti suggerire, su quella superficie (dalla quale era poi agevole stampare eliografie, il mezzo di riproduzione cartaceo non-tipografico più duttile a quel tempo), una prima stesura a matita, poi modificata e/o ripassata a penna, con appunti di strumentazione simili – ma non identici – a quelli degli schizzi. Il processo compositivo che emerge da questo e dai materiali di cui sotto sarebbe una combinazione di strutture temporali, relazionali (soprattutto le relazioni fra i media scenico-musicali) e simbolico-semantiche (testi compresi) predisposte, di matrici combinatorie di tipo timbrico entro le quali compiere la selezione dei colori strumentali – nonché vocali o elettronici – per gli esecutori dal vivo, e di scrittura diretta, “informale” (anche per il grado estremo di aperiodicità, materismo, non-iterazione, libertà di eventuali riferimenti linguistici), della materia sonora immaginata, attraverso una semiografia musicale di impianto cronometrico per la partitura o il montaggio diretto degli eventi sonori elaborati per il nastro magnetico.

Il gruppo più numeroso – e più percorso da ripensamenti – di schizzi riguarda infatti la definizione della paletta timbrica della componente strumentale: non solo l’organico, limitato – significativamente, nella prospettiva “informale” – alle percussioni, ma anche le

²⁷ I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot*, 29 fogli numerati e uno di *Premessa* alla partitura; il foglio di frontespizio potrebbe non essere autografo. Nella cartella, oltre ai lucidi, sono conservate tre stampe eliografiche, una delle quali non riporta ancora le annotazioni autografe apposte da Guaccero sul lucido in un secondo momento, indicando per i suoni su nastro (compresi quelli originariamente pensati dal vivo) la collocazione di canale in quadrafonia. I fogli della *Premessa* e della p. 8 sono qui osservabili alle Figg. 8 e 13.

modalità di eccitazione dei corpi sonori. Il punto di approdo della selezione timbrico-strumentale è costituito dal f. 225 (Fig. 4), un foglietto probabilmente staccato dal blocchetto-notes coi ff. 282-287 (d'ora in avanti BN):²⁸ gli strumenti realizzano una matrice timbrica a 6x6 posizioni, corrispondenti a 6 set di strumenti (I-VI, ciascuno assegnato a un percussionista, con tanto di disposizione degli strumenti) contenenti ognuno almeno uno strumento di 6 materiali differenti, 1) carta, 2) vetro, 3) legno, 4) pelle, 5) metallo, 6) vario e soffiato;²⁹ a ciascun materiale spetta un simbolo sonoro di forma differente da usare nella notazione su partitura (quadrato, cerchio, triangolo, neri o bianchi). L'elenco e l'impianto semiografico è riportato identico nella *Premessa* alla partitura, ma va notato che i medesimi simboli valgono in qualche modo per la *Elettronica viva* e in parte, con diversa accezione, per le voci. Il punto di partenza per l'elaborazione della tavolozza timbrico-percussiva è invece il f. 216, un elenco di 7 categorie di strumenti a percussione distinte in base al materiale, più elenchi di «azioni di eccitazione» (4 categorie) e di «tecniche» (sezione non redatta). I passaggi intermedi prossimi a questo foglio sono:

- ◆ il f. 218, una tabella di 10 righe (ciascuna corrispondente a una percussione di un determinato materiale o di un suo sottotipo, in sostanza 6 macro-tipi, ma con l'*acqua* al posto del soffiato) per 7 colonne (ciascuna corrispondente a un'azione da compiere sul corpo sonoro – colpire, [s]battere a due [elementi tra loro], scuotere, sfregare, sfiorare, muovere il grappolo, soffiare, con segno apposito);
- ◆ il f. 217 (Fig. 5), un grande inventario, complessivamente per la *Percussione*, ma separato e ragionato per: [sulla destra] strumenti, divisi già in 6 categorie (le medesime della partitura e del f. 225) e presenti, per ogni categoria, in numero multiplo di elementi per 6 o 3 tipi (è abbozzata anche un'ipotesi di notazione per categorie, ancora embrionale e generica – distinzione solo fra altezza determinata e indeterminata – rispetto alla soluzione definitiva); in fondo, scala numerata-graduata dei 9 simboli di intensità (i numeri, da 0 a 9, riguardano l'intensità del nastro magnetico); [sulla sinistra] elenchi indicizzati di *A. Mezzi*, ovvero battenti ed eccitatori (13 tipi-indici, ciascuno con suo segno), *B. Modi* di eccitazione (7 tipi-indici più uno non numerato, ciascuno con suo segno), *C. Luoghi dove battere*, ovvero centro, mezzo, bordo etc. del

²⁸ Si tratta del blocchetto-notes di cui *infra* in nota 31.

²⁹ I sei materiali si riverberano negli oggetti sonori (che Guacero definisce «concreti», nonostante possano essere loro stessi strumenti a percussione) a disposizione dei performer di *Elettronica viva* e utilizzati soprattutto nella fase al *nero* dell'azione: 1) carta o cartone, 2) lastra di vetro, 3) piano o tubo di legno, 4) pelle tesa, 5) lastra di acciaio inox, 6) soffio sull'acqua o entro la fonazione vocale.

corpo sonoro (5 tipi-indici, ciascuno con suo segno), *D. Modifiche*, limitate a un solo tipo (1. Sordine e preparazioni). È rimarchevole che la notazione delle dinamiche (con simboli sintetici basati su una sola lettera tra *p*, *m* e *f*) sia rimasta identica nella partitura, dove si è travasato anche parte del lavoro semiografico.

I ff. 219-221 riguardano tentativi, infine senza esito, di distribuire il materiale timbrico-percussivo su un numero inferiore (quattro o tre) di esecutori o di tipologie organologiche, forse dettati dal ridotto numero di strumentisti e strumenti disponibili in Teatro. Sul verso del f. 219 alcuni appunti³⁰ suggeriscono tuttavia che almeno questa facciata sia successiva, e appena precedente alla redazione della partitura.

Passaggio rilevante per l’approdo alla tavolozza strumentale definitiva è la matrice generativa al f. 283 del BN³¹ (Fig. 6): essa consiste in una tabella di 6x6 spazi, con il materiale delle percussioni nelle colonne A-F. (la colonna F. comprende, sotto la dizione «Vario», sia il tipo fiato sia strumenti a tastiera ordinari con corde, come il pianoforte e il clavicembalo) e la forma-caratterizzazione nelle righe I-VI. Dalla matrice sono desunti, mediante calcolo aritmetico da indici pre-assegnati (i numeri cerchiati), il numero degli strumenti descritti nella cella corrispondente, pari alla somma degli indici meno 2 (massimo risultato ottenibile è 4, si veda il primo punto delle *Osservazioni* in basso); mediante la sovrapposizione alle celle di un quadrato magico-combinatorio A-F (la posizione di A slitta in basso di una posizione a ogni colonna), l’assegnazione dello specifico elemento strumentale a uno dei sei set-esecutori (ogni lettera corrisponde a un set-esecutore). Con qualche eccezione nella definizione e assegnazione degli strumenti della colonna F., il risultato rispecchia esattamente la tavolozza-matrice strumentale definitiva.

L’impiego di processi generativi di tipo tabellare, matriciale e aritmetico può sorprendere in un autore che aveva abbandonato presto procedimenti di stampo seriale,

³⁰ Ovvero le durate delle tre parti, qui identiche a quelle della partitura; un diagramma lineare su 13 spazi = i 13 minuti della parte *Nero*, sopra il quale sono indicati i timbri percussivi da utilizzare nei primi minuti secondo la semiografia poi definitiva; un primo calcolo – accanto ad altri non chiari – del numero degli strumenti a percussione per tipo.

³¹ Il BN di cui già alla nota 28 dovette essere al principio assai più corposo dei sei foglietti notati sul recto (con calcoli e schizzi grafici sul verso) rimasti ivi, senza neppure il foglio di copertina; esso è un mini-diario parziale di lavoro riempito probabilmente nella fase cruciale (febbraio-marzo 1971) della genesi e del primo tentativo di messinscena di *Rot*. Il foglietto precedente (282) riporta nel dettaglio l’elenco delle percussioni e degli eccitatori, divisi in «da preparare» (già disponibili o meno che fossero), «da fare in successione» e «da affittare o comprare», con un elenco di ulteriori soluzioni per i problemi maggiori. Per altri fogli notevoli nel BN, cfr. *infra*; al suo interno, fra gli altri, è appuntato il cognome di Franco Tornabuoni, ovvero il responsabile degli allestimenti scenici del Teatro e sorta di “scenografo interno” ad esso, al quale forse – nella scarsezza di tempo a disposizione – si era pensato di affidare *in toto* la realizzazione scenica prevista nell’aprile 1971.

praticati – per quello che si evince dall’analisi dei brani stessi, dai commentari d’autore e dai non molti schizzi rimasti – in modalità “pure” solo alla fine degli anni Cinquanta, e poi in modalità viepiù “impure” nel corso degli anni Sessanta. L’uso di tali processi combinatori è però qui integrato con altre strutture simboliche e comportamenti sonoro-informali, e reso studiatamente funzionale a:

- 1) la focalizzazione di una vasta tavolozza timbrica, assai variegata e insieme ordinata con criteri razionali, tra i quali quello della decisione del numero di elementi è frutto di assegnazioni di indici in base a un criterio di opportunità (scarsa disponibilità di varietà di strumenti in carta; limitazione del numero degli strumenti intonati; abbondanza di strumenti di metallo e facile collocabilità di strumenti sottili) e di equa distribuzione tra i set di percussioni;
- 2) l’ordinamento di altri fattori di generazione-configurazione del suono non meno importanti, sul piano sia timbrico (modo, luogo e mezzo di eccitazione) sia dinamico (scala delle intensità).

Altri fogli di preparazione autografi degni di nota sono:

- ◆ un foglietto (284) nel BN (Fig. 7), sul quale è riportato il testo poetico estratto da Cynewulf (per il titolo corretto dell’opera poetica, cfr. *infra*), con un’aggiunta tra parentesi in fondo oltre le tre strofe cantate in partitura, e la selezione dei tre lemmi estratti da ciascun testo («non più mille»; «brucerà», «alla rivoluzione») ripetuti nella fase climatica conclusiva; la trascrizione si segnala non solo per l’estrazione-selezione, ma poiché, nel testo da Cynewulf, presenta proprio alcune ripetizioni testuali (iterazione di una parola-chiave) praticate nel testo effettivamente cantato;³²
- ◆ un foglietto (287) ancora nel BN, con un primo schizzo per la disposizione delle fonti sonore – soprattutto gli altoparlanti dell’elettronica – in teatro; esso va collegato al f. 381r,³³ più complesso nella disposizione delle fonti e dettagliato nel trattamento delle quattro tracce del nastro magnetico (contenuto sonoro, accoppiamento fra tracce, loro collocazione negli altoparlanti), redatto quando ormai era assodato che anche le percussioni (e l’*Elettronica viva*) sarebbero state registrate su nastro, e dal vivo sarebbero rimaste le sole tre voci. L’attenzione con cui questo schizzo fu steso dimostra ancora una volta quella di Guaccero per lo spazio sonoro, nello sforzo di dinamizzarlo e articolarlo anche laddove lo spazio scenico e la sua fruizione audiovisiva

³² Per i testi, cfr. *infra*.

³³ Per il verso, cfr. *infra* nota 41.

erano – per scelta di partenza e per natura dello spazio teatrale all’italiana del Teatro Costanzi – impostati tradizionalmente.

L’esito testuale del processo creativo non va dunque limitato alla partitura, che pure ne è il fulcro: essa³⁴ consta di un foglio di *Premessa* (Fig. 8) e di 29 fogli di testo musicale, con le dimensioni (tempo, materia sonora) ruotate di 90° nella posizione rispetto agli schemi sinottici. Il tempo, sull’asse orizzontale, è indicato con misure cronometriche in spazi non esattamente proporzionali alla distanza tra le cronometrie segnate, scelta che renderebbe impegnativa un’esecuzione dal vivo; entro le caselle di tempo, tuttavia, la notazione delle durate è spazio-proporzionale; l’impiego di figure della notazione mensurale è sporadico, limitato perlopiù alle voci, e comunque da combinare alla notazione spaziale delle durate. Sull’asse verticale, sono sovrapposte 12 righe d’identica altezza, una per ogni esecutore dal vivo: dall’alto, le tre voci (S[oprano], C[ontralto, in realtà una voce femminile naturale], B[aritone]), i tre esecutori di *Elettronica viva* (a, b, c, corrispondenti a Michiko Hirayama, Alvin Curran e Walter Branchi), i sei percussionisti;³⁵ per tutti, la notazione su pentagramma è abituale per le voci (a meno di un trattamento fortemente sperimentale e fonemico) e per le percussioni o gli strumenti a intonazione determinata. Il nastro magnetico non è notato, ma se ne indicano i punti di attacco/di stop.

Le fonti sonore su nastro³⁶ sono fondamentali, accanto alla partitura, e possono essere distinte in:

- ◆ *Integrative*, quando sono completamente indispensabile della trama sonora; tale è appunto il nastro magnetico previsto sin dall’inizio, schematizzato nell’ultima colonna del f. 379 in Fig. 2, consistente di suoni generati con sintetizzatore analogico EMS modello A³⁷ e montato nello Studio R 7. Lo si individua nel *nastro elettronico con*

³⁴ Ora edita da Suvini Zerboni, ESZ.12481, Milano, 2004. Un foglio (pag. 8) è visibile in Fig. 13, ma si tratta della riproduzione di un lucido originale in I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot*, che non corrisponde esattamente alla matrice della partitura edita.

³⁵ Il numero ternario è assunto evidentemente quale regolo, non solo per la definizione dell’organico (3 gruppi di esecutori musicali dal vivo, 3x2 percussionisti, su 3x2 timbri, 3 esecutori elettronici *live*, 3 voci; inoltre 12 danzatori sul palco): tre sono le parti dell’azione, e tre i testi, con valore simbolico, che consente una lettura numerologica dell’impianto ternario. Il ternario è adottato dunque per la sua doppia valenza di struttura-contenuto, quale vige nella scelta delle tre fasi alchemiche per la definizione e la scansione cromatica dell’azione (cfr. *infra*).

³⁶ I nastri originali ora in I-Vgc/FDG/Nastri, identificati attraverso i titoli sulle scatole, sono stati oggetti di un riversamento su supporto digitale tra il 1998 e il 2003 per iniziativa dell’Irtem, a cura di Francesco Lacamera, presso il Laboratorio Sonus di Roma. I numeri di catalogo del riversamento e i numeri di traccia nei CD consultati nell’*olim* ADG sono forniti di seguito al titolo identificativo.

³⁷ Sui synth del tipo EMS e VCS3: <http://www.hinton-instruments.co.uk/ems/essential.html> (ultimo accesso: 2 gennaio 2016).

suoni EMS ø2 (durata 4'27"),³⁸ che è un missaggio di due diversi nastri (*materiale elettronico separato ø3*, dur. 4'27", contenente la quasi totalità del materiale già montato con i "vuoti" necessari a sincronizzarlo all'esecuzione;³⁹ *materiale elettronico su II nastro ø4*, dur. 0'41", contenente il solo materiale *b) percussione grave sorda* poi missato al primo nastro tra 0:34 e 1:10,⁴⁰ cfr. Fig. 9);⁴¹ una variante (più massiva, con i colpi-frustate finali che tendono all'equidistanza) già missata, ma non utilizzata, è il nastro *materiale elettronico ø7* (dur. 4'45").⁴² Si rimarca come le tipologie sonore si dispongano su un ventaglio ragionato (cfr. Fig. 9), da figure impulsive discrete e isocrone – «a, pulsazioni lente regolari» – a figure impulsive irregolari, più o meno secche/riverberate – «e, staffilate secche»; «f, staffilate lunghe»; «c, perc. con urla» – a strati relativamente continui ma ottenuti addensando micro-eventi molto caotici – «b, percussione grave sorda»; «d, crepitio (come di casa che crolla)» –; la sequenza dei suoni è congegnata in modo da disporre le figure impulsive all'inizio e alla fine, questa corrispondente alla fase conclusiva e climatica del balletto.

- ◆ *Funzionali*, nel caso di registrazioni realizzate in vista della messinscena del 1973, quando tutto il materiale sonoro eccetto le tre voci fu portato su nastro. Ad esse appartengono le registrazioni di un solo "strato" (le percussioni, *nastro prove sole percussioni ø5*, dur. 22'21")⁴³ o di tutti e tre missati (*senza voce per esecuzione*, dur. 24'04", quadrifonico;⁴⁴ la durata non corrisponde a quella totale del balletto poiché il nastro veniva fermato negli episodi delle sole voci dal vivo o della sola azione danzata).
- ◆ *Di servizio*, ovvero il nastro appena descritto con l'aggiunta (completa o in forma di "guida") della componente vocale, in modo da far provare i danzatori con un supporto sonoro completo di tutte le componenti. In un caso (*nastro prova con voce guida ø6*, dur. 25'17")⁴⁵ la guida per la voce è stata accennata dallo stesso Guacero,

³⁸ I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG n. cat. 66, cd 3.1.

³⁹ I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG n. cat. 03, cd 3.2.

⁴⁰ I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG n. cat. 04, cd 3.3.

⁴¹ Si tratta del f. 381v, con gli appunti autografi di realizzazione: in alto, l'elenco-descrizione dei materiali, contrassegnato con lettere da a a g (il materiale g non sembra esser stato realizzato o impiegato), con accanto un promemoria di durate ancora da realizzare dopo il «fatto» dell'elenco; in basso, lo schema cronometrico-tipologico in sequenza del nastro in cd 3.1, vuoti compresi.

⁴² I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG n. cat. 02, cd 3.6.

⁴³ I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG n. cat. 67A, cd 3.4.

⁴⁴ I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG, cd 2.5.

⁴⁵ I-Vgc/FDG/Nastri, *olim* ADG n. cat. 67B, cd 3.5.

cantando a turno le tre voci (e saltando tra di esse in casi di polifonia); in un altro (ASTOR, nastro ROT 217, dur. 23'31"),⁴⁶ le voci registrate sono le tre che cantarono dal vivo alla *première*: di elevata qualità esecutiva, la registrazione (realizzata in studio e con un leggero riverbero per le voci) pone problemi di relazione con il testo notato, dato che le sezioni cantate tendono a durare meno di quanto indicato sulla partitura.

Sul fronte della genesi coreografica e scenica e del loro rapporto con la musica, i materiali disponibili sono meno numerosi, ma ugualmente preziosi: la testimonianza di Amodio⁴⁷ non ha portato elementi contrari a fasi e tempistiche quali emerse dai documenti considerati, e ha insistito sul lavoro sintetico sui linguaggi, non additivo, portata avanti nella coreografia. Dal canto suo Bonalumi, in una testimonianza inedita conservata presso l'AB,⁴⁸ avrebbe ricordato con una certa nostalgia – e con un filo di polemica verso una più ingessata situazione milanese – la collaborazione a tre, sfociata in un autentico laboratorio prolungato, paritario e serrato, «con un intenso scambio a tre, di nastri, appunti, schizzi», «proficuo al di là dell'occasione»:

Non mi risulta che, rapporti personali a parte, tra musicisti e pittori ci fossero a Milano grandi possibilità di incontro per uno scambio di esperienze e un comune impegno di sperimentazione. È pur vero che il centro per la musica elettronica presso la sede RAI fu un punto d'incontro tra artisti operanti in campo musicale e visivo, tuttavia risultava in definitiva piuttosto chiuso, dal momento che di esso, almeno tra gli artisti delle arti visive, si sapeva e non si sapeva. Probabilmente l'incontro tra musica e arti visive in quel centro era un incontrarsi – ancora una volta – di musicisti e pittori che già comunque si incontravano per frequentazioni comuni indipendenti da un interesse di sperimentazione.

Per un certo periodo di tempo qualche occasione di incontro era data anche dalla Galleria del Naviglio (due concerti di Cage e uno di Donatoni): invero una forma piuttosto sporadica, permanendo una sorta di incomunicabilità tra i due ambiti di esperienza. Certamente per tutti gli anni '60 l'interesse e una interazione fra le arti fu vero e diffuso, ma se si va a vedere in che abbia consistito si trova ben poco: musica e pittura, e la sperimentazione rimaneva quella dell'un campo e quella dell'altro. [...] Interazione tra le arti dovrebbe essere sperimentazione, lavoro nello stesso laboratorio: nel nostro caso i percorsi, le modalità di strutturazione, di formazione, di immaginazione del pittore e del musicista che si incontrano operativamente. [...]

In tutta evidenza nella pittura è da sempre forte una tensione che mette alla prova la sua stessa definizione, il suo stesso limite, più di quanto non sia accaduto e non accada in altri ambiti dell'esperienza, ma, con altrettanta evidenza, culturalmente ciò non è.⁴⁹

⁴⁶ Si tratta di un nastro ¼ di pollice, quattro tracce (ma registrato mono), riversato a cura dell'ASTOR (addetto Gianfranco Zito, che si ringrazia per le cortesi informazioni). L'ASTOR conserva almeno un altro nastro («Rot copia», ½ pollice, segnatura W 2516), che però non è stato possibile ascoltare o far riversare.

⁴⁷ Raccolta a Roma, 30 dicembre 2014, e integrata con successive brevi conversazioni col medesimo Amodio, che si ringrazia sentitamente per la costante collaborazione e l'interesse dimostrato per la ricerca.

⁴⁸ Dattiloscritto senza titolo, 5 fogli, senza data ma posteriore al 1980.

⁴⁹ AGOSTINO BONALUMI, dattiloscritto senza titolo, AB (cfr. nota precedente).

La testimonianza sembra confermare il riconoscimento, all'ambiente romano del tempo, di una endemica e pronta capacità d'intrecciare esperienze artistiche differenti e di fornire occasioni di confronto e incontro, perfino "mondano": "Roma anni Sessanta" come luogo-spazio – immediato e aperto – di sperimentazione è anche un'immagine ideale che nondimeno, nelle testimonianze di alcuni protagonisti e nella ricostruzione di studiosi, trova diversi e autorevoli riscontri. Eppure, nel contesto istituzionale del Teatro dell'Opera (economicamente e professionalmente solido, ma tradizionale), per difficoltà realizzative vere o presunte Bonalumi dovette rinunciare alla prima scena progettata (in Fig. 10 bozzetto dall'AB) e perciò Amodio a farvi agire i danzatori secondo la cifra corporeo-coreografica voluta:⁵⁰ nel progetto, il palcoscenico sarebbe stato ingombro di elementi irregolari in gommapiuma, foderati in nero; i danzatori, muovendosi sopra quelle escrescenze soffici, sarebbero stati impediti a qualsiasi movimento simmetrico, armonico e aggraziato, e costretti invece a posture sghembe e sbilanciate, oltre che abilitati a generare, nelle fasi di silenzio della musica, suoni molli e smorzati. Nel racconto di Amodio, tale scelta era fortemente investita di senso – coreografico, visivo e anche sonoro – nel caratterizzare la fase al nero del balletto (il resto della scena sarebbe stato, come fu in effetti, velato di nero); le due scene successive, infatti, esaltano il bianco monocromaticamente (ritrazione dei veli neri e apparizione di quinte modellate in luce e forma da superfici aggettanti, tipiche del lessico spazio-visivo di Bonalumi)⁵¹ e il rosso luministicamente (dopo la fessurazione di alcune quinte nel passaggio tra la seconda e la terza scena-parte, l'apparizione-svolgimento – dalle

⁵⁰ Bozzetti scenici e disegni per figurini sono conservati sia presso l'AB, sia presso l'ASTOR, che ha stampato una riproduzione del censito in: *Catalogo generale bozzetti e figurini - Edizione 2004*, a cura del Teatro dell'Opera di Roma, [Roma, 2004], I, pp. 219-221, schede 876-882 (i quattro bozzetti per ciascuna delle tre scene-parti più quello per il passaggio tra II e III; un disegno tecnico per alzato e pianta di elementi scenici; due disegni di svariati figurini per i costumi di danzatori e danzatrici; tutti i disegni a tecnica mista); due bozzetti sono stati stampati in b/n nel programma di sala della *première* (p. 639), e tre (scena I, passaggio scene II-III, scena III) a colori, insieme a due *carte da lavoro* (scena I e passaggio scene I-II, inchiostro su carta 27x19) non censiti nel *Catalogo generale*, cfr. MASSIMILIANO CAPELLA, *Il teatro degli artisti da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso. Scene, bozzetti e costumi dal Teatro dell'Opera di Roma*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 88-91. Oltre a quelli conservati a Roma, altri bozzetti e disegni (conservati presso l'AB) sono stati pubblicati in GILLO DORFLES, *Bonalumi*, edizioni del Naviglio, Milano, 1973, pp. 153-155 (scena I qui riprodotta in Fig. 10, scena II, passaggio scene II-III, schede 177 e 179-180; pianta della scenografia, scheda 178); LUCA MASSIMO BARBERO, *Bonalumi, evoluzione continua tra pittura e ambiente*, Parma, Galleria d'arte Niccoli, 2000, p. 162 (scene I e III, da esemplari su vetrini); una carta da lavoro (relativa alla III scena) presso l'AB è tuttora inedita.

⁵¹ Amodio aveva scelto Bonalumi quale scenografo proprio per queste qualità, e per le capacità dell'artista milanese di rendere scultura un intero spazio ambientale, articolandolo con elementi tridimensionali fortemente caratterizzati in forme estroflesse/introflesse (le cosiddette *shaped canvas*) e colore. Va ricordato che Amodio è stato anche un appassionato e un praticante per diletto di arte: testimonia di aver passato da ragazzo intere giornate all'Accademia di Brera o ai laboratori del Teatro alla Scala, assistendo al lavoro di realizzazione di scene e costumi, e di essersi esercitato personalmente anche in quel campo fino agli anni di scuola.

fessure, da parte dei danzatori – di un enorme drappo rosso, nonché l’inondazione di luce rossa dello spazio). Pur inseritosi in corsa nel progetto, l’apporto di Bonalumi emerge pertanto come non secondario, anzi personale sul piano estetico e rilevante sull’orizzonte semantico, al quale ora ci si rivolge.

Genesi e orizzonte dei significati: una drammaturgia polisenso

Un approfondimento sul piano dei codici visivi (e coreografici), e da qui dei contenuti, evidenzia sin dall’inizio del progetto (documento in Fig. 1 e testimonianza di Amodio) la volontà di puntare su un sistema di segni tendenzialmente astratti (la *successione di colore fondamentale* in tre stati, nero, bianco, rosso, serviti anche dalla luce; corpi in costumi-calze-maglie quanto più vicini al nudo; oggetti scenici essenziali, che poi si ridurranno al solo drappo rosso del finale) concretizzati in una drammaturgia che, pur disegnando un percorso, lo risolve in una narrazione anch’essa simbolico-astratta.

Comparando la prima idea dell’azione coreografico-visiva (punto 2 del paragrafo *Idea/Immagine generatrice* nel documento in Fig. 1) alla sua descrizione sommaria nella *Premessa* alla partitura (probabilmente redatta nel 1972, paragrafo primo, *L’azione*, nella Fig. 8) e a quella compilata per il programma di sala della *première* del 1973,⁵² si riconoscono sia gli snodi generatori rimasti stabili (nella parte al *nero*, la lentezza-pesantezza dell’azione, primordiali scoperta e «incontro dei corpi»⁵³ che tuttavia faticano a sollevarsi;⁵⁴ nella parte al *bianco*, la «attrazione/repulsione» dei corpi insieme alla loro distinzione sessuale «maschio/femmina»,⁵⁵ l’eros e la conquista di una prima individuazione, messa in crisi dal «dominio dell’uomo sull’uomo»;⁵⁶ nella parte al *rosso*, l’attacco collettivo – «corpi uniti»⁵⁷ – e la rottura di una barriera invisibile, «vincendone la forza contraria e attraversandola»),⁵⁸ sia le zone sviluppatasi o precisatesi col procedere del lavoro congiunto di Guaccero, Amodio e

⁵² *Argomento*, in Teatro dell’Opera di Roma, *Stagione 1972-73. Raccolta dei programmi di sala*, p. 641 (nelle note seguenti, solo *Argomento*).

⁵³ [AMEDEO AMODIO – DOMENICO GUACCERO,] *Appunto per la composizione audiovisiva da eseguirsi al Teatro dell’Opera*, AB [nelle note seguenti, solo *Appunto...*]; cfr. con «4’34”-5’ scoperta delle forme/corpi», DOMENICO GUACCERO, *Premessa*, in *Rot*, partitura, Milano, Suvini Zerboni, 2004 (lucido originale in I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot*) (nelle note seguenti, solo *Premessa*).

⁵⁴ «Attrazione della terra, difficoltà a sollevarsi», *Appunto...*; «tutti i corpi tastano il terreno, oscillano per germogliare infine e piegarsi, ormai padroni del proprio corpo», *Argomento*.

⁵⁵ *Appunto...*; cfr. in *Premessa*: «13’35” cca-16’55” azione a due (maschio/femmina)»; in *Argomento*: «Un uomo [...] trova la donna ed avviene l’accoppiamento».

⁵⁶ *Appunto...*; cfr. in *Argomento*: «Alla fine del passo a due o passo a dieci, si stabilisce una situazione di violenza».

⁵⁷ *Appunto...*; cfr. in *Premessa*: «azione sempre più collettiva»; in *Argomento*: «Il rosso si fa uniforme con la costituzione compatta del gruppo».

⁵⁸ *Appunto...*; cfr. in *Premessa*: «20’13”-20’48” azione senza suono: inizio perforazione individuale».

Bonalumi: nel *nero*, il permanere di un buio animato da luce bassissima ma in crescendo, mentre sulla scena «si agitano tensioni e respiri come di uno stadio prenatale»;⁵⁹ dall'incastro dei corpi, come da un tunnel, emergono gradualmente i singoli corpi-persone, ancora impacciati ma sempre più padroni di sé, fino a quando – costituitasi una prima “comunità” – uno di essi preme e sfalda scene-velami neri. Nel *bianco*, l'apparizione di «un ambiente accidentato, non rivelato, primordiale»⁶⁰ (realizzato attraverso le estroflessioni e la pennellata materica⁶¹ degli elementi scenici di Bonalumi), l'organizzazione in gruppi di danzatori maschili separati (composizione di cerchi e «adagio di gruppi maschili e femminili, in forma molto legata»),⁶² fino – sempre mediante la figura del tunnel di corpi – all'unione sessuale («accoppiamento», «passo a due plastico con intervento dei gruppi»).⁶³ Nel *rosso*, consecutivo alla «situazione di violenza»,⁶⁴ l'entrata di un solista in costume rosso che innesca una nuova riunione di tutti – con identico costume – in gruppo compatto, mentre dalla crepa di un fondale fessuratosi viene estratto un grande drappo rosso che invade l'intero palco (con un'azione di avanzata lenta ma sempre più implacabile e metodica, «calma, razionale, sino al boccascena»,⁶⁵ dei danzatori).

Sorprende, in quei tre testi, la reticenza verso riferimenti a una lettura politica della simbologia cromatica e delle azioni scenico-visive. È invece abbastanza esplicito (soprattutto per la successione dei colori), e suffragato – ove ce ne fosse bisogno – da elementi presenti negli schizzi,⁶⁶ il riferimento al processo alchemico: le sue tre fasi principali (*nigredo*, *albedo*, *rubedo*) sono peraltro scenicamente riconoscibili non solo nell'avvicendamento dei colori, se si considera che il processo (la cosiddetta “grande opera”, *opus magnum*) è da intendersi come un analogo del processo di individuazione psichica (la centratura dell'io), nonché – per via della contiguità con quelle dottrine e discipline – di un processo di

⁵⁹ *Argomento*.

⁶⁰ *Argomento*.

⁶¹ «Abbagliante allestimento per *Rot*, affidato a tre pannelli sul fondo, dei quali uno centrale dipinto su smalto lucido su una preparazione di plastica a pennellate grasse di evidente spessore», FRANCO MANCINI, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 218. La riproduzione nell'ultima tavola fuori testo non riguarda *Rot*, ma l'altra scenografia ballettistica realizzata da Bonalumi, per la *Partita* di Petrassi nella coreografia di Susanna Egri (Verona, 1970).

⁶² *Argomento*.

⁶³ *Argomento*. Il passo a due dell'accoppiamento, nel contrappunto delle componenti, fu fatto cadere dagli autori in una fase di assenza di suono.

⁶⁴ *Argomento*.

⁶⁵ *Premessa*.

⁶⁶ BN f. 286, con l'appunto del titolo *ROT* e, in basso, quello della parola «Alchemia» (variante latina del termine), accanto ad appunti di date per la produzione in teatro del lavoro.

gnosi iniziatica, del quale riflette la medesima struttura.⁶⁷ L’aver rimesso autorevolmente in auge la valenza psicologica delle strutture e dei repertori d’immagini dell’alchimia, si deve molto – seppur non esclusivamente – a Jung:⁶⁸ seguito su questa linea da un buon numero di discepoli e altri intellettuali che, nella lettura psicologico-archetipica, hanno visto la risoluzione di una *impasse* vincolante l’alchimia a una sorta di chimica *ante litteram* e imperfetta, lo studioso svizzero puntualizzò inoltre di essere conscio della trattazione trans-psichica e metafisica fino allora condotta nell’alchimia, ma di volersi tenere a un orizzonte d’indagine sul dominio psichico poiché l’unico attinente il suo approccio, e poiché «ogni esperienza spirituale implica un’attualità psichica, e quest’attualità è costituita da determinati contenuti e determinate strutture, di cui lo psicologo ha il diritto, e il dovere, di occuparsi».⁶⁹

Compendiando tali “strutture-contenuti” in relazione agli elementi già segnalati di *Rot*: la *nigredo* – opera al nero – è la fase dell’immersione nella materia indistinta e amorfa faticosamente estratta dal profondo, un inabissamento nel caos dell’inconscio che è premessa alla sua scomposizione e al suo controllo graduale; l’*albedo* – opera al bianco – è la fase analitica del processo, con lo scioglimento dei nodi, la distinzione in parti ed elementi⁷⁰ e la incipiente chiarificazione della materia prima dura e informe, l’apparizione di una prima luce (*alba*) di maturazione e di una prima individuazione dell’Io (contenuti prima nascosti-inconsci sono portati alla luce della coscienza nel Sé); la *rubedo* – opera al rosso – costituisce il compimento del ciclo di ricerca, con la risolidificazione, stavolta in forme ordinate e “auree”, della materia adeguatamente analizzata e illuminata, decantatasi nei passaggi precedenti e innalzatasi perciò a un nuovo stadio pienamente realizzato.

L’ampia conoscenza, da parte di Guaccero, sia di strutture e repertori alchemici attinti direttamente ai testi storici, sia della loro indagine in chiave psicologica, è documentata dagli appunti, dai riferimenti bibliografici nei suoi scritti, da testimonianze dirette e

⁶⁷ MARIE-LOUISE VON FRANZ, *Alchemy. An Introduction to the Symbolism and the Psychology*, Toronto, Inner City Books, 1980 (ed. it. *Alchimia*, trad. di Renato Oliva, Torino, Boringhieri, 1984); MICHELA PEREIRA, *Arcana sapienza. L’alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001; MIRCEA ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977² (ed. it. *Arti del metallo e alchimia*, trad. di Francesco Sircana, Torino, Boringhieri, 1984). La scansione ternaria del processo diventa generale dal XVI secolo, mentre in precedenza – prima della *rubedo* – era descritta anche una fase di “ingiallimento” (*citritinitas*) legata al colore dello zolfo, elemento alchemico sublimante.

⁶⁸ CARL GUSTAV JUNG, *Psychologie und Alchemie*, Olten, Walter-Verlag, 1944 (prima ed. it. *Psicologia e alchimia*, trad. di Roberto Bazlen, Roma, Astrolabio, 1950).

⁶⁹ M. ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, cit., ed. it., p. 167.

⁷⁰ Ne è emblema la distinzione di genere, la cui conseguenza (indicata nello schizzo al f. 382 in Fig. 3) è l’«attrazione/repulsione» tra i corpi, seguita dal loro «accoppiamento (estasi)», premessa all’ascesa al seguente stadio, innescata da una nuova situazione di violenza e dalle «perforazioni» della barriera-ostacolo.

documentarie;⁷¹ il suo non episodico ricorrervi – assieme ad altri sistemi-strutture simboliche contigue – nell’ambito compositivo⁷² suggerisce peraltro più di uno studio appassionato: piuttosto, un coinvolgimento ideale, attraverso cui Guaccero mirava a completare un progetto umanistico integrante ambito socio-politico (eminentemente collettivo) e ambito individuale (ma, nella disciplina alchemica, proiettato sul e identificato col cosmo). *Rot*, nel sintetizzare in drammaturgia musicale i due ambiti, è uno dei lavori più ambiziosi lungo questo progetto: il piano individuale è richiamato dalle azioni più legate al corpo-mente personale (lo stadio prenatale, la scoperta-padronanza del corpo seppur intralciato dalla penombra e dagli ostacoli scenici, l’individuazione sessuale,⁷³ l’attrazione e unione erotica, l’opposizione inizialmente singola alla violenza della sopraffazione); il piano collettivo è toccato già in specifiche azioni delle prime due parti, ma vi è posto un accento nella parte finale, per la coincidenza del colore simbolico alchemico – che junghianamente, in quanto simbolo archetipico, è già una realtà psicologica collettiva – e dell’emblema politico (e filosofico) di una liberazione sociale, enfatizzato dall’accezione più immediata (ma non univoca) del titolo.⁷⁴

⁷¹ Nel medesimo insieme di appunti in I-Vgc/FDG, *olim* ADG A.L6/1.6, sono contenute lunghe e dettagliate tabelle autografe di simboli alchemici e zodiacali, anche se compilate probabilmente in anni appena successivi alla stesura di *Rot*. Per gli scritti, cfr. DOMENICO GUACCERO, *Testo parallelo A:B sulla storia della musica “sacra” in occidente* [dicembre 1968-gennaio 1969], in *Id.*, *“Un iter segnato”*, cit., pp. 195-209. Le testimonianze sullo studio delle strutture simboliche da parte di Guaccero provengono sia da Amodio, in relazione specifica a *Rot*, sia da Sergio Rendine, che di Guaccero fu allievo e poi collaboratore lungo tutti gli anni Settanta, e potrebbero collegarsi alla conoscenza del medico psicologo – e cultore di discipline esoteriche – Libero Samale, al quale è stato co-dedicato, assieme ad Elena Zaniboni, il brano *R-O-T-A (Rota)* per arpa (cfr. *infra*, nota 74).

⁷² Accenni al *solve* e al *coagula* alchemico sono contenuti nella descrizione di alcune fasi dell’azione di *Scene del potere*, le cui tre parti potrebbero essere lette in chiave simbolico-iniziatica (similmente a *Interno-esterno*, del 1967). Una struttura in tre fasi – a mo’ di iniziazione-processo perfettivo – è rispecchiata, anche nella scelta dei testi (dal Libro di Giona, dal *Pinocchio* di Collodi, dal *Purgatorio* e dal *Paradiso* danteschi e da una legenda a un’illustrazione del *Tractatus Amoris et Operum Eius* di Francesco da Barberino), in *Il sole e le altre stelle* per voce bianca solista, coro di voci bianche/femminili e percussione di pelle grave, 1982-1983 (A, Immersione; B, Travaglio dell’uscita; C, Gioia dell’uscita). Anche nel testo cantato in *Kardia* («Uror et occultae rodunt praecordia flammae [etc.]»), da chi scrive identificato in un distico dell’umanista Antonio Beccadelli il Panormita, cfr. http://www.guaccero.lim.di.unimi.it/scheda_opere.php?o_id=649 sembra annidarsi un riferimento alla cottura alchemica degli elementi nell’atanor, restando principale quello, sempre esoterico, a uno dei tre plessi sacri che formano il ciclo di composizioni *Descrizione del corpo*. Per la contiguità del riferimento ai tarocchi, cfr. *infra* nota 74.

⁷³ Per Jung, in realtà, l’individuazione psichica – non solo sessuale – è un processo di convergenza equilibrata tra istanze individuali e collettive: «A volerlo ridurre all’essenziale [...] esso consta soprattutto dei due processi parziali (e complementari) della *differenziazione* e dell’*integrazione*, mediante cui l’Io si sottrae progressivamente alla forza plasmatrice delle istanze collettive, agenti sia al livello cosciente che a quello inconscio, e al contempo accetta tali istanze come poli di riferimento per una relazione dinamica o, nel linguaggio di Jung, per una connessione dialogica il cui mezzo specifico è l’attività simbolica», MARIO TREVÌ, *Introduzione: I temi fondamentali della ricerca junghiana*, in CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia dell’inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1968, pp. 28-29.

Oltre che nella parola-colore del titolo, la congiunzione fra i due piani di lettura della traiettoria drammaturgica trova più aperta sede nei testi cantati. Essi sono attribuiti alle tre voci (e solo episodicamente alla performer vocale entro il gruppo elettronico dal vivo, che emette di preferenza suoni fonetico-vocali asemantici),⁷⁵ e – pur essendo anch’essi tre – non corrispondono del tutto biunivocamente alle tre parti, tanto più che un quarto intervento vocale-recitato dal vivo con all’interno un loro compendio è previsto in chiusura dell’azione:

- 1) Anonimo, «Mille e non più [mille]», cantato ripetutamente dal solo baritono (nella partitura, tra 2:23 e 5:18) con interruzioni anche lunghe all’interno della frase melodica; essa consta sempre delle stesse cinque diverse altezze – una per ciascuna delle cinque diverse sillabe – entro una fascia cromatica (tra il fa₂ e il la₂), iniziando la frase successiva con l’identica parola finale della frase («mille»). L’elemento vocale sembra perciò, nella forma testuale e melodica, circolare e senza uscita, un serpente che si muove lentamente (ogni sillaba-nota dura da un minimo di 1” a un massimo di 13” circa) e sinuosamente (oltre all’ambito cromatico, vale l’aperiodicità delle durate di singole note-sillabe e delle frasi, mai proporzionali). La voce interviene all’inizio della fase al *nero*, quando la luce in scena comincia ad animare debolmente l’oscurità e le percussioni – dopo la violenta irruzione iniziale nel buio totale – a scemare e diradarsi, lasciando sola la voce (da 4:29) al termine dell’estinzione di un evento eccezionalmente isocrono e iterativo; dopo le ultime ripetizioni della frase vocale, anche l’azione sul palco sarà del tutto silenziosa per un minuto e mezzo, e suoni dal palco provocati dai danzatori torneranno (per quasi un minuto) prima dell’apparizione (7:40) dei suoni elettronici dal vivo. La scelta di un vulgato testo millenaristico alluderebbe al senso palingenetico della visione apocalittica: la fine dei tempi come ritorno a un caos primordiale, un punto-zero statico dal quale può riprendere un

⁷⁴ Ciò non riguarda solo l’evidenza del significato tedesco della parola (rosso): nelle fonti più vicine – nel tempo e nel contesto – alla composizione del lavoro, il titolo è sempre scritto *R O T* (tutto in maiuscole, e con uno spazio tra le tre lettere). Se non dipendesse da un’evidenziazione puramente grafica della parola-titolo, la scelta potrebbe nascondere un acronimo, oppure un suo intendersi quale frammento di un lemma più lungo. L’allusione meno azzardata è alla ruota degli arcani maggiori dei tarocchi, la cui serie di 22 carte servirà da impianto alle altrettante carte-figure di notazione musicale grafico-simbolica di *R-O-T-A* (*Rota*), per arpa, 1979.

⁷⁵ Interventi fonetici asemantici riguardano, viceversa, episodicamente le tre voci, in due fasi (si veda il f. 379 in Fig. 2, righe 9 e 11): un breve intervento (15:23-15:37) effettivamente di «sospiri» in impasto con i suoni «strisciati» dell’elettronica viva e analoghi (più «sibili» e «vibrazioni») delle percussioni, corrispondente nella coreografia alla individuazione maschio/femmina; un intervento (19:30-20:13) di voci sole, insieme alla performer vocale dell’elettronica viva, risolto in una trama di leggere emissioni timbriche, glissate o trillate, dissolte in improvvisazione di fonia erotico-amorosa, corrispondente al rotolamento-accoppiamento dei corpi.

cammino verso un'età spirituale. Iterazione (apparente assenza di via d'uscita), cromatismo (assenza di orientamento centrico-tonale), registro medio-grave della voce, lentezza e aperiodicità, caduta nel silenzio più totale, sono tutti tratti ausiliari in tal senso. La frase del testo era assai cara a Guaccero: ne aveva già intitolato un'intera performance (realizzata il 14 dicembre 1970 a Roma, Teatro Ateneo, all'interno della terza delle "Quattro giornate di Musica Contemporanea" proposte dal Gruppo Rinnovamento Musicale, fondato due anni prima da Luca Lombardi, Antonello Neri e Giuliano Zosi) tenuta da Guaccero stesso con la cantante Joan Logue, sulla quale purtroppo non è stato rinvenuto altro documento fuori della locandina. La chiave apocalittica è d'altronde pertinente anche al secondo testo.

- 2) Cynewulf, *Cristo - parte prima*, "del Giorno del Giudizio", selezione e rimontaggio in tre strofe da I/934-997; in Fig. 7, l'appunto autografo con le tre strofe, f. 284 nel BN, rispetto al quale, nella partitura definitiva non verranno intonati gli ultimi due versi della strofa 2 («la terrà tremerà, il suolo | sotto i piedi dell'uomo») e sarà aggiunto un «Amen» alla conclusione.⁷⁶ Il testo, dopo un'introduzione su un vocalizzo ampio e trillato (11:49-12:00) da parte della cantante folk-contralto, è intonato fino a 15:28 dapprima dalla medesima, poi dalle tre voci in polifonia, cui si aggiunge - nella parte finale - anche la performer vocale, che però intona la sua melodia su semplici vocali, salvo l'Amen di chiusura. Nello schizzo sinottico in Fig. 3 (f. 382) questo intervento è indicato come «voce accompagnata - folksinger»: in effetti, appena terminata la prima strofa, i due esecutori elettronici dal vivo maschili (Walter Branchi e Alvin Curran) accompagnano le voci rispettivamente con un basso elettrico (il suo incipit ritmico è identico a quello indicato nel f. 284 in Fig. 7 sotto i versi appuntati in basso tra parentesi e non utilizzati) e una chitarra elettrica, fino a 14:26; anche le percussioni partecipano all'accompagnamento, con interventi isolati, ma ripetuti e corposi, e con una insolita incidenza di strumenti a intonazione determinata (anche quando eseguono cluster, ma perlopiù diatonici) fino ad essere aggregati per raddoppi alla *texture* polifonica in quel momento a tre parti principali (tra 14:05 e 14:22). I caratteri

⁷⁶ L'edizione fonte del testo dovrebbe essere: CYNEWULF, *Il sogno della Croce. Cristo. Antichi poemetti anglosassoni*, cura, introduzione e note di Aldo Ricci, Firenze, Sansoni, 1954². Il volume non sembra essere presente nella biblioteca privata del compositore, che perciò potrebbe aver copiato-montato i versi selezionati da un esemplare avuto a disposizione per un tempo limitato; forse per questo Guaccero fornisce - nella *Premessa* alla partitura e altrove - un'indicazione non corretta della fonte (*Il sogno della croce* anziché *Cristo*), dovendola citare - al momento della redazione di quei documenti - a memoria.

di rilievo – e contrastanti col precedente – di tale intervento nel suo complesso sono inoltre:

- a) un diatonismo abbastanza rigoroso, e perfino un impianto modale relativamente riconoscibile, con le voci che – dalla più acuta alla più grave, ovvero il basso elettrico – insistono sugli *ambitus*, gli insiemi di altezze, e perfino gli appoggi melodici, di un modo *protus* (di re), alternando modo plagale (soprano, chitarra elettrica/voce dell’elettronica viva, basso elettrico) e autentico (cantante folk-contralto, baritono);
- b) un comportamento metrico misurato in base alle figure mensurali della notazione moderna, entro pseudo-battute prevalentemente in tre o quattro quarti (un quarto = un minutosecondo);
- c) il disporsi a cavallo tra le fasi al *nero* e al *bianco*, tanto che l’avvio della «apertura del nero» cade appena dopo il termine della prima strofa e insieme all’ingresso del basso elettrico (12:59), per perfezionarsi (*bianco*) poco avanti all’altezza della fine della seconda strofa.

Il testo in questione segnerebbe perciò una prima fase di passaggio, da un caos indistinto a un aurorale ordine: stroficità del testo (costruita nel montaggio, non presente nella fonte), diatonismo, distribuzione degli ambiti, mensurazione delle durate, infine rapporti contrappuntistici riconoscibili, potrebbero esser intesi come segni di tale “percorso verso l’ordine”, per quanto permeato ancora – soprattutto nella grana timbrica (delle voci nell’Amen «con soffio», dei performer elettronici e delle percussioni negli interventi più *noise*) – di materia grezza. Lo stesso contenuto apocalittico cessa di apparire statico e descrive una soluzione-rottura che – sebbene attraverso eventi catastrofici, distruttori di un “vecchio ordine” collettivo non più sostenibile – prefigura la destinazione al *rosso* (il colore del sangue) e all’elemento più ascensionale del processo alchemico, il fuoco. Persino il richiamo storico-stilistico celato nella scrittura descrive un passaggio: l’ordinamento diatonico, dapprima monodico, poi polifonico, in forme allusive in modo non sistematico alla monodia e alla polifonia tra Medioevo e primo Rinascimento (da quarte parallele, a brevi frasi mensurate di foggia melodica quattrocentesca). Anche il piano coreografico, per

quanto è possibile ricostruirlo attualmente,⁷⁷ s'indirizza verso un più armonioso linguaggio del corpo, seppure all'interno di una multiforme e libera sintesi di codici comprensivi della *modern dance* sperimentale: dopo i movimenti disagiati e disarmonici della prima parte, lo stesso impiego di termini del balletto classico-romantico (passo a due/a dieci) denota uno spostamento dell'asse della sintesi in quella direzione. Due foto di scena presso l'ASTOR, visualizzanti la costruzione del "tunnel" nel passo a dieci e l'accoppiamento nel passo a due, illustrano bene la transizione coreografica, attraverso una figura d'assieme costruita ordinando in due semigruppì lineari i danzatori (una metà in fila accovacciata, con il braccio sinistro sporto e ripiegato verso la coscia a ottenere – dal loro allineamento – un passaggio circolare, l'altra metà in fila allineata in direzione dell'altra fila, eretta in prima posizione e braccia aperte-sollevate tendenti progressivamente alla "corona"), e attraverso una presa-incastro non ordinaria dei solisti, quasi un'invenzione sui principi della presa *fish dive* (Amodio non tiene Diana Ferrara usando braccia-mani, che rimangono per entrambi libere di estendersi plasticamente, ma ne serra la coscia sinistra e l'inguine tra la sua coscia destra e il busto, lasciando appoggiare il corpo della danzatrice sulla sua schiena).

- 3) T'ien Chien, montaggio da *Profezia* (1949).⁷⁸ Il testo, cantato dal soprano solo (eccetto per le ultime due parole, sulle quali si uniscono le altre due voci dal vivo) tra 24:55 e 26:10, è il seguente:

Nato in questo secolo
 tu sei uomo fortunato,
 io respingo le profezie
 l'oroscopo del poeta è preciso,
 nuovo mondo ti accolgo esultante
 legato alla rivoluzione
 io sono libero, uomo nuovo.

⁷⁷ Le uniche fonti al riguardo sono la testimonianza dello stesso Amodio e poche foto di scena, conservate sia presso l'ASTOR (9, in b/n, più altre stampate in articoli raccolti nella rassegna stampa) sia presso l'AB (3, a colori, pubblicate in G. DORFLES, *Bonalumi*, cit., pp. 157-159, realizzate – secondo una testimonianza di Amodio – da Agnese De Donato); ma il coreografo ha tenuto a rimarcare che esse sono un fermo-immagine di un'azione più complessa e dinamica, e dovrebbero essere utilizzate con riserva se isolate dal movimento complessivo. Appunti di elaborazione della coreografia sono ancora in possesso di Amodio, così come un prezioso documento [audio-]video realizzato con cinepresa Akai-70; tuttavia, non sono al momento rintracciabili all'interno del suo archivio privato.

⁷⁸ Pubblicata in *Poesia cinese moderna*, a cura di Renata Pisu, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 224. Guacero ha estratto – riformulandone l'ordine e mutando alcuni dettagli – 7 dei 18 versi della poesia nella traduzione italiana.

Il testo, di un poeta rivoluzionario cinese,⁷⁹ è il più dichiarato sul fronte del senso storico-politico dell’azione, combinandosi anche alla sua piena fase al rosso e preluendo all’apparizione e svolgimento del drappo rosso dalla fessura nella parete di fondo (Fig. 11, AB); nondimeno, gli agganci verbali al senso alchemico non mancano (l’«oroscopo», l’espressione «uomo nuovo» – filosofale-iniziatico, anziché politico – posta in conclusione ed enfatizzata dal canto a tre voci), favoriti dall’espunzione di immagini e versi più “agit-prop” dell’originale. Il linguaggio coreografico stesso, al netto della plateale estrazione del grande drappo rosso,⁸⁰ sembra assumere forme compatte e collettive (l’avanzata lenta e inesorabile verso il boccascena-parete invisibile), o all’opposto fiammeggianti e trascendentali per virtuosismo acrobatico individuale (Fig. 12, AB). La vocalità, in questo intervento, rispecchia in particolare l’ultimo tratto della condotta coreografica: i profili melodici sono fortemente arcuati e mobili, prediligendo all’inizio la direzione ascensionale da una zona medio-grave, e toccando acmi melodiche progressivamente più acute; Guaccero sfrutta, nelle ultimissime fasi, la capacità del soprano Lucia Vinardi di emettere suoni armonici (una sorta di falsetto femminile, molto puro nel timbro e cristallino) nel registro sovracuto; il repertorio di classi di altezze tende alla copertura del totale cromatico, ma senza concentrarle entro una fascia ristretta; la varietà dei comportamenti di durata (frasi e singoli elementi sonori) conferma quella dei profili melodici e dei timbri vocali.

Il riepilogo in prospettiva storico-politica dei testi fin lì apparsi si compie immediatamente dopo, negli ultimi minuti dell’azione: il nome del poeta e l’anno di scrittura della poesia (27:12) sono il segnale per l’enunciazione recitata (con tono *tranquillo sempre*) di date e luoghi o personaggi emblematici nel tragitto storico moderno verso l’emancipazione – sociale e civile, ma anche culturale – dell’uomo;⁸¹ le voci – compresa quella della performer sperimentale nell’*Elettronica viva* – riprendono la litania delle date, dopo un’inaspettata e

⁷⁹ T’ien Chien o Tian Jian (1916-1986), poeta cinese supporter nella resistenza cinese comunista all’invasione nipponica, fu influenzato – nella sua prima produzione – da Majakovskij.

⁸⁰ Del drappo rosso tuttavia, nei già citati documenti emessi dagli autori (progetto dattiloscritto presso l’AB, *Premessa* alla partitura, *Argomento* nel programma), non si parla mai in quanto bandiera o vessillo, ma genericamente come «sciarpa» (?!), forse per non esasperare i posizionamenti politici.

⁸¹ Questo il testo nella partitura: «Shenzi ’35 | 1905 Sebastopoli | novembre del ’17 | 1848 Parigi 1871 | 1° Maggio del ’90: Detroit | 1920: Fiat | Ansaldo Breda | Galileo | Guernica ’37 | Caserma Moncada 1953 | 1958: Little Rock | Hung Ch’i | 1966 Oscapampa, Bogotà (Colombia) | Varsavia Belgrado | 1968 | Plaza de la tres culturas | 1968 Praga ? Avola ? | ’68 gennaio Saigon ? | il Tet ? | New York ? | Berlino ? | Parigi maggio ’68 ? | ce n’est qu’un début». I punti interrogativi sono stati inseriti dall’autore in un secondo momento della redazione.

tensiva interruzione (27:42-28:20, *solo azione senza suono*), coinvolgendo di nuovo tutte le fonti sonoro-musicali in interventi sempre più massivi e isocroni, ma soprattutto infilando nelle date frammenti di testo-canto dei tre testi intonati in precedenza. Un nuovo impreveduto assottigliamento sonoro (cessano momentaneamente le percussioni, quindi definitivamente il nastro magnetico coi suoi «scatti irregolari e veloci di frustate») prelude alla ripetizione (libera nell'ordine e nella distanza di attacco, ma non nel numero di ripetizioni) di altri tre frammenti di testo-canto significativi anche nello stile («alla rivoluzione», soprano, molto acuto, svettante e saliente nel profilo melodico; «brucerà», voce folk, diatonico su altezze tipiche del *protus* autentico; «non più mille e», baritono, sulle cinque altezze cromatiche della fascia-melodia già descritta), prima che un ultimo gesto sonoro (glissato ascendente delle voci e ultimo baluginare con crescendo al *ff* possibile di esecutori elettronici *live* e percussioni) chiuda la partitura.

Amodio ricorda di aver temuto molto l'insubordinazione del pubblico reazionario per questa conclusione, segnata da date simili a slogan politici e dal dispiegamento del drappo rosso, e confidò le sue preoccupazioni al compositore; ne ebbe, da Guaccerò, sempre una risposta ferma nel non voler rinunciare ad alcunché del testo, o ad ammorbidire i segni e il loro prevedibile impatto: nella *Premessa* alla partitura, d'altronde, aveva già specificato come «i testi adoperati servono da guida logica e ideologica». La questione è che, appunto, si equivocherebbe nel ritenere l'enunciazione degli «appuntamenti della storia» come una parata meramente ideologica, un'epopea delle «magnifiche sorti e progressive» della storia umana guidata verso un luminoso e positivo destino da uno stendardo politico: quegli appuntamenti infatti non sono gridati a voce spiegata, come fossero vittorie, ma perlopiù a media intensità e con tono tranquillo, e – dopo gli unici *ff* su «Guernica 1936» e sulla data 1968 – in diminuendo e accompagnati sulla partitura da eloquenti punti interrogativi, prima di essere suggellati dalla frase «Ce n'est qu'un début» (una delle emblematiche del maggio '68 parigino). Per Guaccerò, quelle tappe descrivono un processo faticoso, accidentato, a volte tragico,⁸² problematico, forse non univoco e irrisolto, comunque sempre un «inizio»

⁸² Ad esempio, i moti sindacali repressi – con vittime – del 1920, o del 1968 ad Avola; il bombardamento di Guernica nel 1937 (cui peraltro una celebre poesia di Éluard, già musicata da Nono in un suo brano omonimo del 1954 e citata da Antonino Titone ed Egisto Macchi in *Anno Domini*, 1961-1962, si indirizza come *La victoire de Guernica*, in una visione della vittoria ventura sul mortifero nemico nazifascista); l'assalto fallito dei rivoluzionari cubani alla Caserma Moncada nel 1953; la repressione praghese del 1968. Anche i riferimenti alla rivoluzione cinese sono prudentemente generici (Hung Ch'i = Bandiera Rossa) o temporalmente agganciati alla fase di lotta anti-nazionalista (la «grande marcia» ovvero ritirata strategica nello Shenzi, o Shaangxi, ultimata nel 1935; la vittoria nel 1949, medesimo anno della poesia di T'ien Chien), e perciò evitano diretti riferimenti alla controversa – ma allora assai popolare nell'estrema sinistra occidentale – rivoluzione culturale di pochi anni prima.

per un'altra fase ciclica che rimette in discussione – ripartendo da un nuovo nodo di dura materia (storico-sociale), come nel processo alchemico – le posizioni conquistate. Intellettuale marxista, ma disilluso dapprima dall'intervento in Ungheria e poi da quello in Cecoslovacchia («1968 Praga» è tra le ultime date indicate, con tanto di punto interrogativo...), tanto da preferire l'adesione al PSI, Guaccero continuerà a recepire il messaggio marxista come parte di un nuovo umanesimo: l'uomo che ne sta al centro è tanto socio-politico quanto spirituale, e non per caso, nella *Premessa* alla partitura, il possibile trapassare del rosso fino alle sedie di platea sembra più un invito a un simultaneo rinnovamento di rapporti sociali e insieme di vita interiore, che un semplicistico inno alla rivoluzione.

Ci si può domandare ora: in che modalità e forme la struttura-contenuto polisenso retroagisce sulla partitura sonora? Ovvero, accanto e oltre quella macro-forma intermediale che si è già colta (nel suo espandersi-contrarsi o crescere-diminuire) entro la *texture* contrappuntistica delle componenti teatral-musicali, quali sono i suoi risvolti nel dettaglio delle scelte sonore? Alcune fasi della polifonia mediale sono infatti già predisposte in modo che la loro densità collimi con stati dell'azione confacenti: l'assottigliamento, dopo l'esplosione percussiva iniziale e l'intervento vocale del baritono, fino all'azione silenziosa, punta verso il momento centrale della sezione al *nero*, quasi a rispecchiare la *nigredo* nell'eclisse di suono organizzato e nell'inghiottimento nel quasi-silenzio; l'inserito esclusivamente vocale nel mezzo della sezione al *bianco*, in prossimità del silenzioso accoppiamento estatico, lo prepara con suoni che richiamano l'eroticismo elettronico-vocale in *Visage* di Berio o nella terza parte di *Ages* di Maderna; l'aumento di densità-intensità negli interventi sonori dall'inizio della sezione al *rosso* fino al suo termine, nonostante le due interruzioni anti-climatiche verso la fine, proietta l'azione verso un'acme drammatica e inesorabile. I caratteri verbali-vocali legati ai testi e alle loro intonazioni cantate sono già stati colti e discussi in relazione alle fasi della drammaturgia.

Un riesame dei due schizzi sinottici e una parallela analisi della partitura forniscono ulteriori spunti: nel dominio elettronico (*Elettronica viva* e nastro magnetico), il solo (7:40-8:50) dell'*Elettronica viva* dopo l'azione silenziosa e massimamente immersiva della fase centrale della *nigredo* (il "grado zero" dello sprofondamento nella materia) è contrassegnato con le parole «concreti – intervento concreto», e fa agire i performer su oggetti connessi a tutti i sei tipi di materia-base sonora già fissati per le percussioni, immergendoli per di più – 9:17-10:40 – in vasche di acqua (riferimento all'immagine del subconscio come mare

profondo e incognito, nel quale la materia psichica è sommersa?).⁸³ Ancora: nei materiali sonori del nastro magnetico che si uniscono agli ultimi sei minuti di crescendo-addensamento complessivo, dopo le pulsazioni – prima isocrone, poi aperiodiche e accelerate – battiti cardiaci e insieme colpi contro la barriera-ostacolo, l'intervento del materiale indicato negli appunti specifici (f. 381v in Fig. 9) come «percuSSIONE grave», «percuSSIONI con urla» e «crepito» dovrebbe corrispondere alla fase della «parete che si sgretola» progressivamente (dalla sestultima alla quartultima casella dell'ultima colonna in Fig. 2).

La caratterizzazione delle percussioni richiede osservazioni più articolate: nel suo ambito (per quanto appare negli schizzi sinottici), si può distinguere tra comportamenti parametrici – timbrici oppure dinamici – e figurali oppure genericamente qualitativi. Comportamenti dinamici e figurali indicati negli schizzi sono stati sostanzialmente conservati nella partitura: le «perforazioni» e poi gli «scrosci, secco, duro» (nona-ottava casella dal basso della quarta colonna in Fig. 2) che segnano il passaggio al rosso e l'inizio dell'attacco coreografico all'ostacolo oppressivo, ad esempio si riconoscono sin da 21:33 a 22:47 (colpi di pelli e legni, quindi ampi gesti in glissato-crescendo delle tastiere in prevalenza), e ancora in coincidenza dell'inizio del rosso: 23:18, gragnole isocrone veloci di pelli e legni, quindi – 23:56 – «improvvisazione dura, secca, a scatti» con diversi timbri. Le indicazioni genericamente qualitative (stessa colonna in Fig. 2, «stridente», «fruscante», «sibili, strisciati, vibrazioni») sono tradotte con una combinazione di comportamenti parametrici e figurali acconci (timbro, modalità di eccitazione, dinamica, densità degli eventi...); tra queste, l'indicazione nella settima casella («pesante, sfatta, oscura», corrispondente alla «vibrazione dei corpi» che, conosciutisi ed emersi dalla penombra, si uniscono prima di dividersi-individuarsi sessualmente) è realizzata equi-distribuendo i timbri in una costellazione di eventi dinamicamente sommessi, aperiodici e sfilacciati, negando perciò una specifica egemonia figurale (Fig. 13, pag. 8 della partitura).

La scelta degli specifici timbri-strumenti a percussione appare, lungo la partitura, solo parzialmente indirizzata dagli schizzi sinottici e da criteri semantici: il caso meno equivoco si riconosce nell'uso quasi esclusivo dei metalli (peraltro in eventi squillanti e in sostanza omoritmici) negli ultimi minuti, scelta prevista in entrambi gli schizzi e motivabile con lo scintillare «aureo» del suono delle percussioni metalliche all'avvicinarsi del compimento del processo alchemico. I numerosi cenni appuntati sulla sinistra dello schizzo in

⁸³ Al solo performer *b* (Alvin Curran), da 11:00 in poi, è prescritto di «affondare» [le proprie mani? altri eccitatori?] nella vasca d'acqua, smuovendola sonoramente: altro simbolo gestuale-sonoro della ricerca nell'abisso della materia subconscia?

Fig. 2 non trovano invece piena rispondenza nella partitura: si tratta, tutt'al più, di nuove comparse (ad es. la grancassa grave a 2:40, fase iniziale del *nero*) o di relative preponderanze (i «metalli strisciati» lungo il *bianco*), ma sempre entro una paletta assortita e mescolata con altri timbri-strumenti-emissioni.⁸⁴ Al riguardo, vanno fatte due considerazioni:

- 1) la tendenziale rotazione combinatoria dei timbri delle percussioni è un portato della loro selezione tipologica a monte e del piano di distribuzione equilibrato, di cui si è trattato (cfr. *supra*); se, eccetto alcune situazioni, i timbri mutano in un continuo caleidoscopio che ne sonda le multiformi associazioni, ciò riflette il criterio combinatorio con cui la paletta timbrica è stata predisposta, e – seppur empiricamente-sperimentalmente – un retaggio seriale;
- 2) la compresenza (simultanea o irradiata nel tempo) di tutti i sei tipi timbrici rispecchia, in realtà, la con-fusione alchemica degli elementi nella *prima materia* della *nigredo*.

Epilogo: echi di una turbolenta *première*

Le vicissitudini di produzione che avevano causato il polemico doppio rinvio stagionale e fatto ripiegare sulla registrazione quasi integrale delle fonti sonoro-musicali su nastro non furono un buon viatico alla prima ricezione di *Rot*, da parte sia della critica specializzata sia del pubblico del teatro. I settori più conservatori, se non reazionari, dell'una e dell'altro attendevano ormai l'opera al varco e, come già in passato nella storia del Teatro dell'Opera, ambedue recepirono negativamente – e a priori – l'esecuzione della *première*, che pure avrebbe fatto esordire nel Teatro un suo futuro protagonista.⁸⁵ Di più, il “balletto” finì in quarta sede entro una serata lunga, spezzettata e produttivamente compli-

⁸⁴ Sul manoscritto autografo vergato su lucido (I-Vgc/FDG/fascicolo *Rot*), si intravedono peraltro – pp. 17 e 20 con più evidenza – appunti di strumentazione (cancellati in parte) che completano l'assortimento timbrico: tra gli appunti sugli schizzi e la redazione, perciò, tali appunti annotati direttamente sulla partitura si rivelano un passaggio coerente a un pensiero compositivo “informale”, che manipola quasi direttamente il materiale sonoro (materico e tendenzialmente aperiodico) nel suo farsi segno.

⁸⁵ Il direttore d'orchestra Gianluigi Gelmetti, discepolo e amico di Guaccero, poi assunto a una importante carriera internazionale e direttore stabile del Teatro dell'Opera dal 2001 al 2009. Gli altri esecutori sono così elencati in locandina: «Interpreti [danzatori]: Lucia Colognato – Stella Di Simone – Diana Ferrara – Patrizia Luzi – Astrid Ascarelli – Lucia Truglia – Amedeo Amodio – Domenico De Santis – Antonio Garofalo – Tuccio Rigano – Raffaele Solla – Augusto Terzoni. Interpreti vocali: Daisy Lumini, voce folk; Lucia Vinardi Mazzini [soprano]; Giancarlo Montanaro [baritono]. Diretto e realizzato [su nastro magnetico] da Domenico Guaccero: il Gruppo Musica elettronica viva (Michiko Hirayama, Walter Branchi, Alvin Curran) e il nastro elettronico. Percussionisti del Teatro dell'Opera diretti da Franco Barbalonga [su nastro magnetico]». Il “passo a due” fu danzato dallo stesso Amodio e da Diana Ferrara; come già scritto, non si confonda il gruppo d'improvvisazione elettronica dal vivo MEV, attivo a Roma tra il 1966 e il 1970 (e di cui Curran era componente), con questo insieme di tre performer aggregato per l'occasione, mai riproposti in altre, e denominato più propriamente nelle altre fonti *Elettronica viva*, nel senso generico del termine poi invalso di *live electronics*.

cata, con altre due prime di danza moderna su brani contemporanei e una realizzazione – nuova per il Teatro – dell'*Apollon Musagète* di Stravinskij:⁸⁶ una circostanza che la citata “lettera aperta” di autori e direttore avrebbe polemicamente lamentato, e che molti recensori (anche detrattori) avrebbero stigmatizzato. L’aria di scandalo – rinfocolata da quella lettera – circolante nella serata della prima fu intercettata, non senza compiacimento cronachistico, da alcuni giornalisti, ma snobbata da altri. Le testimonianze confermano, in ogni caso, la turbolenza della conclusione di serata, con la platea già in parte abbandonata dal pubblico meno interessato: motteggi, fischi, baruffe tra detrattori e sostenitori si ebbero nel corso dell’esecuzione, e furono chiaramente assai avvertibili nei non brevi punti di azione silenziosa o priva di suono musicale (tra i quali, proprio l’accoppiamento durante il *bianco*); i sostenitori arrivarono all’intonazione – contro la gazzarra attribuita espressamente al becerò «malcostume» di «gruppi fascisti»⁸⁷ – di *Bandiera rossa* dalla galleria dove anche Guaccerò aveva trovato posto; alla conclusione, nel battibecco generale, le luci furono spente sul palco mentre gli esecutori si apprestavano a raccogliere e ringraziare i pur non esigui applausi.

Al netto degli apprezzamenti generici o di circostanza, e del rifiuto preconstituito della critica conservatrice (per orientamento linguistico e/o politico) più intransigente,⁸⁸ l’accoglimento della realizzazione di *Rot* non fu completamente negativo. Le riserve ragionate, sviluppate da critici di testate di sinistra, fanno piuttosto registrare un certo spiazzamento per la secondarietà della chiave impegnata, rispetto a un’ossatura che – perfino nel drappo rosso finale – apparve astratta,⁸⁹ «presuntuosa»,⁹⁰ o, «così com’è stata piroettata, un

⁸⁶ *In una notte di bufera*, musica di Orazio Fiume, coreografia di Giuseppe Urbani, scene e costumi di Felice Ludovisi; *November Steps*, musica (non originale) di Tōru Takemitsu, coreografia di Minsa Craig Burri, scene di Alberto Burri (il celeberrimo artista informale); *Apollon Musagète*, musica di Stravinskij, coreografia di Balanchine rielaborata da Guido Lauri. L’Orchestra del Teatro dell’Opera fu diretta, per i lavori di Fiume e Stravinskij, da Ferruccio Scaglia (per il brano di Takemitsu, fu sicuramente impiegata la registrazione discografica del 1967). Alcuni degli interpreti di danza che Amodio aveva a disposizione furono impiegati anche nelle altre coreografie, il che non agevolò la preparazione di *Rot*. Nonostante la critica non l’abbia enfatizzato, il nome artisticamente più appariscente della serata avrebbe dovuto essere quello di Burri: per la coreografia della moglie (con la quale pure in precedenza Guaccerò aveva avuto contatti preliminari a una realizzazione di *Scene del potere*, cfr. minuta di lettera di Guaccerò a Minsa Craig del 18 ottobre 1965 e risposta della Craig del 25 ottobre 1965, entrambe in I-Vgc/FDG/Corrispondenza/Craig Burri, Minsa) l’artista umbro realizzò una scenografia in forma di cretto, e accettò un onorario ridotto o nullo in cambio della disponibilità di quasi tutti i posti di platea per la *première*, il che provocò l’incidente-causa scatenante della “lettera aperta”; la critica, pur non disdegnando la scenografia e la musica di Takemitsu, giudicò in media poco interessante la coreografia della Craig.

⁸⁷ A. B., *Grida e fischi in sala all’Opera di Roma*, «La Stampa», 14 giugno 1973. Gli articoli citati nel capitolo e nelle note sono tutti consultabili – come l’intervista di cui alla nota 13 – presso l’ASTOR in: Teatro dell’Opera (Ente Autonomo), *Stagione Lirica 1972-73. Ritagli Stampa*, vol. IV, schede 601-629.

po' semplicistica ed esteriore». ⁹¹ Altre firme non lesinarono – alcune inaspettatamente ⁹² – giudizi lusinghieri, sebbene più regolarmente espressi nei confronti della coreografia o della scenografia, e perfino la pesatura del riscontro finale del pubblico ammise, in un paio di firme ostili, una certa battagliera parità, o addirittura prevalenza, dei plausi contro le proteste.

L'impressione è che, almeno nella critica, la ricezione fu positiva proporzionalmente alla capacità di sintonizzarsi sui due pilastri ideativi della drammaturgia (la polifonia delle dimensioni scenico-musicali e la polivalenza del senso) fin nei loro stati più radicali. ⁹³ Emblematico, sul primo dei due piani, l'equivoco di giudizio in cui cadde Erasmo Valente, critico di solido e progressista bagaglio, e perciò in teoria predisposto a cogliere gli estremi analitici della drammaturgia: nelle fasi dell'azione prive intenzionalmente di suono strumentale vocale o elettronico, Valente sospettò un deterioramento (o una interruzione per guasto) del nastro magnetico, invece che un restringimento al massimo grado della densità della polifonia spettacolare e una concentrazione – visione e ascolto – sui movimenti della sola azione scenico-coreografica. Nella comprensione di un deliberato *vacuum* acustico, Valente non poté essere sorretto neppure dal modello critico-analitico ideologicamente più a portata di mano, lo straniamento brechtiano: sia perché non ve ne erano

⁸⁸ [Senza firma], *Balletti a comizio*, «La Notte», 13 giugno 1973; GIOVANNI SARNO, *Conclusa la stagione dell'Opera con balletti-novità d'avanguardia*, «Roma», 13 giugno 1973; GINO TANI, *In un poker di balletti un classico e tre novità*, «Il Messaggero», 13 giugno 1973; ELIO BATTISTINI, *Quattro balletti d'incerta fortuna tra fischi e applausi*, «Il Tempo», 13 giugno 1973 (il più sarcastico dell'insieme, nel polemico attaccamento a forme estetico-linguistiche tradizionali su tutti i piani del testo spettacolare). Questi e altri articoli si muovono tra il discredito preconcetto e dozzinale delle scelte di linguaggio/di materiale sonoro di Guacero, di linguaggio visivo di Bonalumi e di linguaggio coreografico di Amodio, e il fastidio per la più immediata chiave politica dell'azione, sicché anche l'apprezzamento per le potenzialità di Amodio (BRENDAN FITZGERALD, *First night at Rome Opera...*, «Daily American», 14 giugno 1973) è menomato dai contenuti e le forme sonore ai quali la sua danza sembra soggettivamente abbandonarsi. Un giudizio offensivo (*rot* non per il tedesco “rosso”, ma per l'inglese “marciume”) in CORRADO ATZERI, *Deprimente conclusione di una stagione fallimentare*, «Il Secolo», 20 giugno 1973, potrebbe però rivelarsi un ulteriore spunto in chiave alchemica (la macerazione della materia, propria della *nigredo*).

⁸⁹ GIANFILIPPO DE' ROSSI, *Per fortuna c'era Strawinsky*, «Momento Sera», 13-14 giugno 1973, p. 9.

⁹⁰ VITTORIA OTTOLENGHI, *Bortoluzzi olimpico dopo la tempesta*, «Paese Sera», 13 giugno 1973, p. 17; la Ottolenghi, rimarcando quanto si fosse rivelato «lungo e sbilenco» l'intero spettacolo-serata e lodando alcuni momenti (nonché scene, costumi e luci) di *Rot*, critica una supposta fragilità di concezione («È tutto troppo vago, contraddittorio [...]»), forse non districandosi nelle simbologie polivalenti dell'azione.

⁹¹ ERASMO VALENTE, *Quattro balletti in fila per una serata difficile*, «L'Unità», 13 giugno 1973, p. 7. Valente lamenta la diffusione su nastro delle percussioni, ripiego che «ha un po' attenuato o proprio annullato il risultato timbrico [...]», e si sarebbe aspettato comunque «più decisa aggressività fonica» o un minore «edonismo coreutico, morbido o proprio morboso [...]».

⁹² VICE, *Balletti all'opera*, «Il Popolo», 13 giugno 1973; VICE, *Quattro balletti male assortiti*, «Il Giornale d'Italia», 14-15 giugno 1973, p. 17.

⁹³ ENNIO MELCHIORRE, *Finalmente all'opera il “Rot” di Guacero*, «Avanti!», 13 giugno 1973, p. 5; ROSITA FRAGOLA, *Con i balletti di Fiume e Guacero conclusa la stagione all'Opera*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 giugno 1973, p. 10.

modelli applicativi a generi strettamente danzati, sia perché Guaccero leggeva quel modello – tanto nella teoria estetica quanto nella prassi – come una soluzione parziale («di rappresentazione attiva») entro una sintesi orientata a ricreare in nuove forme un teatro musicale «di partecipazione attiva» (una sorta di teatro-rito con il coinvolgimento, pur in grado differente dagli autori e/o esecutori-celebranti, del pubblico audiospettatore-astante elevatosi a comunità).⁹⁴ L'immagine – nella *Premessa* alla partitura – del rosso che travalica il palcoscenico e travolge la platea si sporge verso questo traguardo, nell'utopica ipotesi che gli spettatori presenti si calino nell'esperienza audio-visiva fino a un'adesione parallelamente ideale-razionale e sensuale-emotiva, e che perciò addivengano a una gnosi (se non addirittura un'estasi) insieme individuale e comunitaria.

La dimensione utopica di tali sperimentazioni teatral-musicali è d'altronde una cifra specifica delle drammaturgie di quella concezione, negli anni Sessanta-Settanta. *Rot*, quale testo inter-mediale e spettacolare – ivi compresa la sua ricezione immediata – ne è un documento tipico, anche nelle asimmetrie rispetto a un contesto produttivo più ricco e attrezzato di quello “povero” o semi-volontaristico spesso praticato per scelta o necessità in quegli anni. La coesistenza di condivisione laboratoriale nel progetto e autonomia di competenze nella realizzazione, programmata funzionalmente all'ambiente produttivo di un Ente lirico, finì per scontrarsi con componenti per nulla pronte – e a volte neanche aperte – a modalità linguistiche (musicali, sceniche, coreografiche) e a modelli di interazione così avanzati, non-convenzionali e anti-tradizionali. Non è un caso che da allora, nonostante un generale ma cauto aggiornamento delle coordinate produttive “grand'istituzionali”, una ripresa di *Rot* nella forma ideata originalmente non sia stata più percorsa e neppure tentata (la realizzazione del 2004, in occasione delle iniziative per il ventennale della scomparsa del compositore, adottò infatti una soluzione pantomimica più che coreografica e nacque da una coproduzione molto motivata, ma per nulla “grand'istituzionale”).⁹⁵ Proprio nella dimensione *utopica* della drammaturgia, proiettata verso un “poter esserci” non impossibile o impensabile ma non ancora attuabile, è giusto – a mio avviso – che continui a risiedere tanto un interesse critico (degli studi interdisciplinari di *performing arts*) quanto una possi-

⁹⁴ DOMENICO GUACCERO, *Postilla sul teatro musicale*, «Duemila», II, 6 (1966), pp. 167-179 (anche in D. GUACCERO, “*Un iter segnato*”, cit., pp. 161-171).

⁹⁵ Realizzazione scenica (movimenti compresi) di Giancarlo Gentilucci, direzione musicale di Marco Angius, voci dal vivo: Maria Chiara Pavone, Sabina Meyer, Roberto Abbondanza (l'esecuzione impiegò, per tutte le altre componenti sonore-musicali, il nastro confezionato da Guaccero per la *première* del 1973, rimasterizzato per l'occasione). Di questa coproduzione, realizzata da Istituto Gramma dell'Aquila e Centro Ricerche Musicali di Roma, andata in scena a L'Aquila e Roma tra il novembre e il dicembre 2004, esiste un'edizione discografica all'interno del doppio CD: Domenico Guaccero, *Da cantare*, Milano, Die Schachtel, D56, 2004.

bile eredità creativa, nonostante il contesto storico sia ormai, a distanza di 40 anni, sensibilmente mutato.⁹⁶

APPUNTO PER LA COMPOSIZIONE AUDIOVISIVA DA ESEGUIRSI AL TEATRO DELL'OPERA (Roma)

COMPOSIZIONE: Domenico Guàccero

ELABORAZIONE VISIVA: Amedeo Amodio

Strutture da sviluppare con scambio di sperimentazione tra elementi visivi e auditivi.

Eventuale altra collaborazione per gli elementi scenici.

La parte auditiva e quella visiva procederanno ciascuna secondo il proprio tipico canale, senza reciproco disturbo. Per la parte auditiva: solo canale auditivo.

Sottrarla alla percezione visiva, tranne in zona ove essa funziona da sola o dove gli stessi esecutori "visivi" realizzano anche suoni.

Prevedere zona con sola parte visiva (il suono cassa del tutto), zona con solo nastro, con nastro e suoni dal vivo, o con solo suoni dal vivo, zona con sola parte auditiva (esecutori in scena fermi oppure scena vuota o al buio).

ESECUTORI VISIVI: agiscono in scena.

ESECUTORI AUDITIVI: agiscono in ~~buca~~ buca, opportunamente sottratti a percezione visiva con schermatura di luci (specie per il direttore) - qualcuno potrà essere illuminato ed eseguire a vista in opportune zone (specie dove agisca il suono da solo).-

MEZZI SONORI

a) suoni provocati da esecutori in scena: necessarie alcune strutture risonanti.

b) suoni dal vivo: percussione, strumenti amplificati, voce recitante, da una a tre voci di canto.

c) suoni su nastro di varia natura.

MEZZI VISIVI

Corpi, luci, oggetti. I corpi liberi da qualsiasi costume, vicini al nudo. Massimo lavoro di luci. Oggetti scenici essenziali, la più parte sonori. Da due a tre protagonisti. Da otto a dieci esecutori secondari.

IDEA/IMMAGINE GENERATRICE

1) Successione di colore fondamentale: dal nero, al bianco, al rosso (nel finale).

2) Azione lentissima iniziale (quasi analisi del movimento), pesantezza, attrazione della terra, difficoltà di sollevarsi, incontro dei corpi, attrazione/pulsione, maschio/femmina, eros, sesso, conquista a livello individuale, dominio dell'uomo sull'uomo - azione del rompere, corpi uniti contro un muro, barriere invisibile, tagliare la parete, vincere la forza contraria, attraversarla, rosso.

TITOLO: R O T

REALIZZAZIONE: Amodio, coreografia ed esecuzione, Guàccero, concertazione e direzione.

Fig. 1: documento progettuale di Rot (titolo non ancora definito) redatto da Amedeo Amodio e Domenico Guàccero per il Teatro dell'Opera di Roma [1970], Archivio Bonalumi, Milano (per gentile concessione).

⁹⁶ Lo stesso Amodio, nelle conversazioni intrattenute, ha dichiarato che oggi propenderebbe, in un eventuale allestimento di Rot, per una messinscena ancor più nuda ed essenziale - meno "simbolica" e più astratta - dell'azione; inoltre, ha ammesso che un'operazione a conti fatti alquanto complessa si sarebbe giovata, già allora, di una scissione dei ruoli di primo danzatore e di coreografo, permettendogli di controllare "dall'esterno" alcuni aspetti della creazione e della produzione.

	Azione	Az. a suono	Voci	Peruss.	Elett. viva	Nastro
0"	uso assoluto	_____	_____	ff stidante	_____	_____
2'23"	uso annato	_____	baritone p suoni lunghi	p fruscante	_____	_____
4'34"	(cusc)	_____	bar. idem	_____	_____	_____
15'10"	forme immobili	_____	_____	_____	_____	_____
17'48"	azioni in silenzio (bariti)	_____	_____	_____	colpi	_____
7'40"	az. c.s.	_____	_____	_____	colpi lunghi	_____
8'30"	colpi uniti dell'aria soffice	_____	_____	pesante, sfatta, oscura [vibrazione]	qualche intervento (acqua)	_____
11'30"	colpi uniti dell'aria soffice	_____	voce folk	fastidiosa	_____	_____
2 BIANCO (13'1)	colpo	_____	_____	_____	_____	_____
14'	martello / lemnina	_____	voce (sopra) impatti	sibili, sfasciati, vibrazioni	sfasciati (acqua)	_____
15'	attrazione	suoni secchi (alcuni)	_____	_____	_____	_____
18'45"	colpo unito a tutto (fermi)	Sui colpi	sole 3/4 voci (amorse)	_____	_____	_____
19'30"	perforazioni	_____	_____	_____	_____	_____
20'	Stupro	_____	_____	perforazioni	_____	_____
ROSSO (22'30") c.s.	_____	_____	_____	_____	_____	_____
23'	attacco ad ostacolo	_____	_____	senosi, secco, duro (pelli, legni, metalli, vana)	_____	fulgurazioni accelerare
24'	_____	_____	soffiano acuto	_____	_____	parete che si sputola
25'30"	_____	_____	_____	_____	sibili nervosi	_____
25'50"	_____	_____	sops. (con altre voci)	↓ (di metallo)	_____	_____
26'20"	_____	_____	_____	_____	_____	_____
27'	_____	_____	voci a 3	come sopra	attacco finale	attacco finale
27'40"	fermi	_____	_____	_____	attacco c.s. (alt. esterni)	attacco c.s. (alt. interni)

Fig. 2: Domenico Guaccero, schizzo sinottico per Rot, con la pianificazione della presenza e dello stato delle diverse componenti teatral-musicali, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 379 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

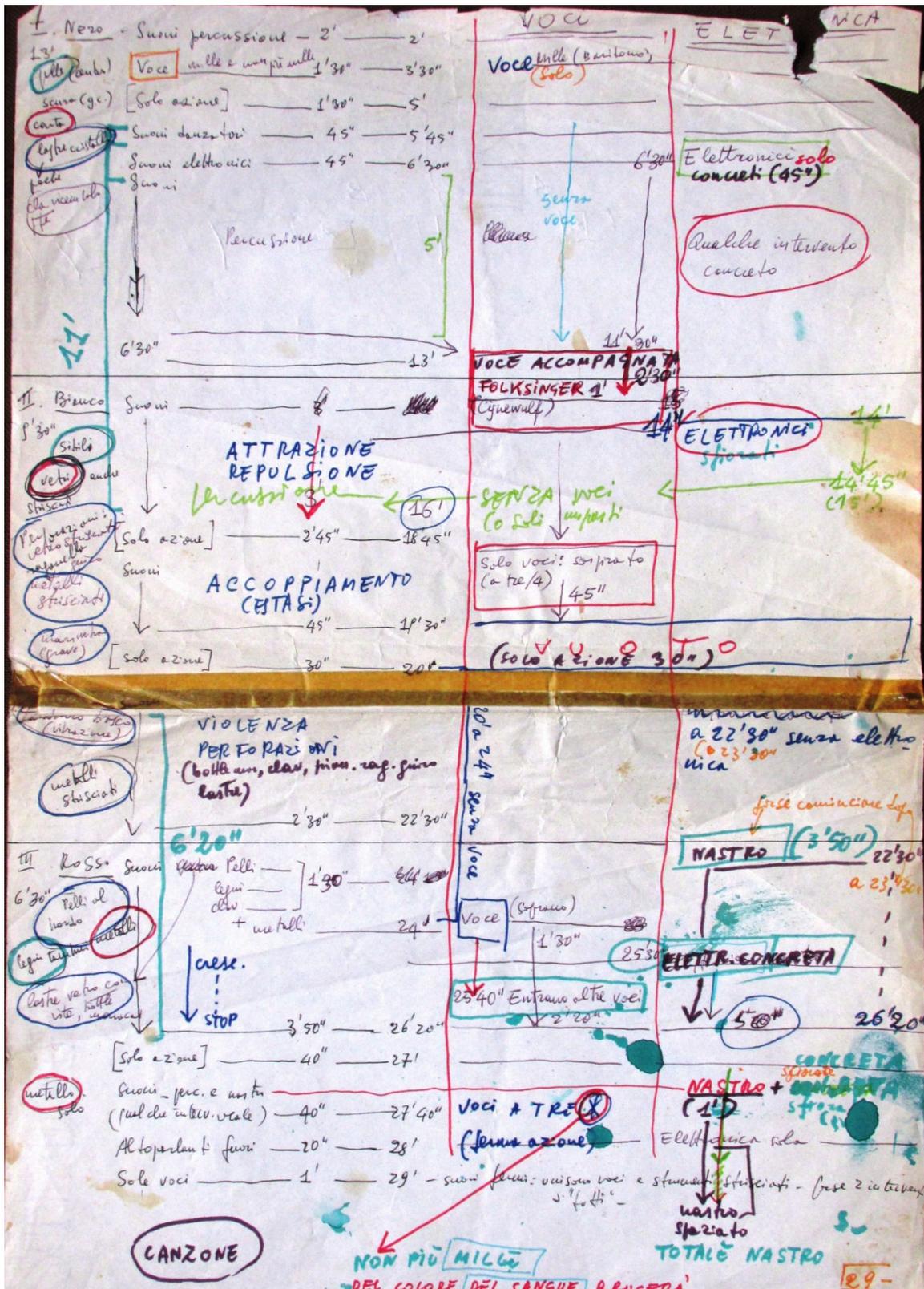


Fig. 3: Domenico Guaccero, altro schizzo sinottico per Rot, più dettagliato nelle componenti musicali della drammaturgia, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 382 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

225

I. Foglio carta sottile (■-■-), lastre ^{gong} cristallo (□-■), bloc ~~chi~~ (●-●),
 tumbas (○-○), chimes/campane acute, maraca metallo (▲▲), vibrafono,
 soff./sibilo a (▲). vande con carta!!

II. Foglio carta pesante (■), campane vetro (□-■), tubi legno (●-●), tamb. baschi (○-○)
 x chimes metallo (▲), glockenspiel, pianof., ~~flauto~~, ~~flauto~~ (▲▲). soffio medio (tromba), soffio e molli

III. ^{Tubo chiuso} Scatola carta (■), tubi di vetro (□-■), zagonella, guiro (●-●), timpani (▲), piatto
 charleston, piatti sospesi (▲▲▲▲), ~~flexaton~~ (▲). flexaton a

IV. ^{Tubo aperto} Tubo con carta (■), ~~flauto~~ bottle maraca, glass chimes (□-■), marimba (●), tamburi (con
 e senza corde: 2), tamburino (○-○-○), gong grave, gong cinesi (▲▲▲), clavicembalo,
 soff./sibilo c (▲). soffio grave

V. Carta chimes (■), ⁺ cristallofono, tamburi di legno acuti (●-●-●), gran cassa grave e ^{molto} ~~molto~~
 (○-○), campanacci (▲▲▲), flauto (trombone) (▲), piano preparato. molto

VI. lastre di vetro (□-■-■), tamburi di legno grave (●-●), tom tom (○-○), campane tubolari
 gravi (3 preparate) (▲▲▲), ~~flexaton~~ (▲), carta intonata (con celesta). flexaton b

* = da strisciare con arco
 ⊗ = " " bicchieri

(1)

Fig. 4: Domenico Guaccero, schizzo per Rot, tabella finale delle percussioni, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 225 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

CUSSIONE

A F Z Z I

- Bacchetta tamburo = |
- Asta triangolo = x
- Sparzola = ψ
- Bacchette gomma o plastica = 9(9) |
- Bacchette feltro o spugna = ♣ ♣
- Mazzuolo timpani = □ □
- " tantan = □ |
- Moneta = ○ ○
- Arco = |
- Coltello a sega = |
- mano = ↓
- pinguo = ○
- scatole di plastica = □

B. MODI

- Normale = ▼ n = stoppato
- Stisciare al bordo = |
- Stisciare su superficie = ↻
- Pullare = ≡
- Fari rimbalzare = ||...
- Armonici = ○ ○
- Glissato in acqua = ≡

C. LUOGHI DOVE BATTERE

- Centro = ♣
- Mezzo = ♣
- Bordo = ♣
- Sul bordo = ♣
- Oltre il bordo = ♣

D. MODIFICHE

- Sordine e preparazioni

PELLI	METALLI	LEGNI	VETRO	CARTA	PI.
3 TIMPANI	VIBRAFONO	XILOFONO	BICCHIERI CRISTALLO	—	—
3 TOM TOM	3 PIATTI SOSP.	3 BLOCK CIM.	2 GLASS MARACAS	CARTA STRAPP	RICHIAMI UCCELLI
2 BONGOS	2 TANTAM	2 MARACAS	4 GLASS CHIMES	CARTA CARTOCIO	FISCHIETTI
TAMB. BASCO	TRIANGOLO	FRUSTA		CARTA PERCOSSA	SIRENE
TAMB. MILIT.	BELL CHIMES	WOOD CHIMES			
4. CASSA	CROCALI	QUIRO			
6 tipi di strumenti	6 tipi di strumenti	6 tipi di strumenti	3 tipi di strumenti	3 tipi di strumenti	3 tipi di strumenti

Indicare all'esecutore solo l'ordine generale di disposizione dei tipi di strumenti e cioè (da sinistra a destra e in semicerchio):

PELLI / LEGNI / METALLO / VETRO
(Corno e fiato poggiati su tavolo)

L'esecutore dispone i singoli strumenti a piacere

Tpi	Vbf	Xlf	5 Bcr	Cstr	2 Sib
3 Tto	3 Pso	3 Bci	2 Gmar	Ccar	2 Fis
2 Bgs	2 Tta	2 Mar	Gch	Cper	Siz
Tba	Tci	Fru			
Tmi	Beh	Wch			
Gca	Cro	Qui			

Notazione quadrata per strumenti a intonazione indeterminata (□)

Notazione normale per strumenti a intonazione determinata (○): xilofono, vibraf., timpani

Nota: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
♣ ≡ ♣ ♣ m f ♣ ♣ ♣

217

Fig. 5: Domenico Guaccero, schizzo per Rot, tabella di selezione per percussioni (timbri, modalità di eccitazione etc.) e altri parametri, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 217 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

	A. Carta ①	B. Vetro ②	C. Legno ②	D. Pelle ②	E. Metallo ③	F. Vario
I. Sottile ③	Fogli A	lastre vetro F	tamb. d. legno E	Tamburino tamburi D	Cimbali, lastre, patti, pti, raga charleston C	Maracas sibilo b coro B
II. Spesso ②	Fogli B	lastre cristallo A	tamb. d. legno F	fron cassa coro rullante E	oro lat gong gong c. met. D	trouba C
III. Chiuso ③	Scatola con carta Tubo chiuso con carta C	bicchieri campane B	block eu. wood block + A	hongs tam tam F	campanacci campane plute E	tibulo e clariceantale D
IV. Tubolare ②	Tubo (vuoto) con carta D	tubo d. vetro C	Tubo d. legno fusta B	triuma cassa A	campane tubolari triuma triumoli F	trouba tubi prof. E
V. Composti ②	Chiuso E	glass chiusi chiusi d. bott. pte maracas d. " " D	wood chiusi giuro sapanella C	tamburino B	chiusi metallici chiusi campane maraca met. A	altate tubo F
VI. Intonati ②	Carta intonata F	glassofono E	mini arca xilofono D	tampuri B	violin celesta glockenspiel camp. fr. / gong B	sibilo r A

① ② ③ ④

• separazioni

- somma di indici (3+1=4) sempre -2 = es. carta (1) + sottile (3) = 4-2 = 2 elementi
 metallo (3) + sottile (3) = 6-2 = 4 el; pelle (2) + tubolare (2) = 4-2 = 2 el. ecc.

- cristallo = sibilo (Δ = calotta), cimbali (a coppia) o lamina sottile o sistema (◁ = patti).
 campane giapponesi (▽) = lamina con campanacci; con un pelle = 8+1, due pelle = 8+7

Fig. 6: Domenico Guaccero, schizzo per Rot, tabella-matrice per la definizione delle percussioni, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 283 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

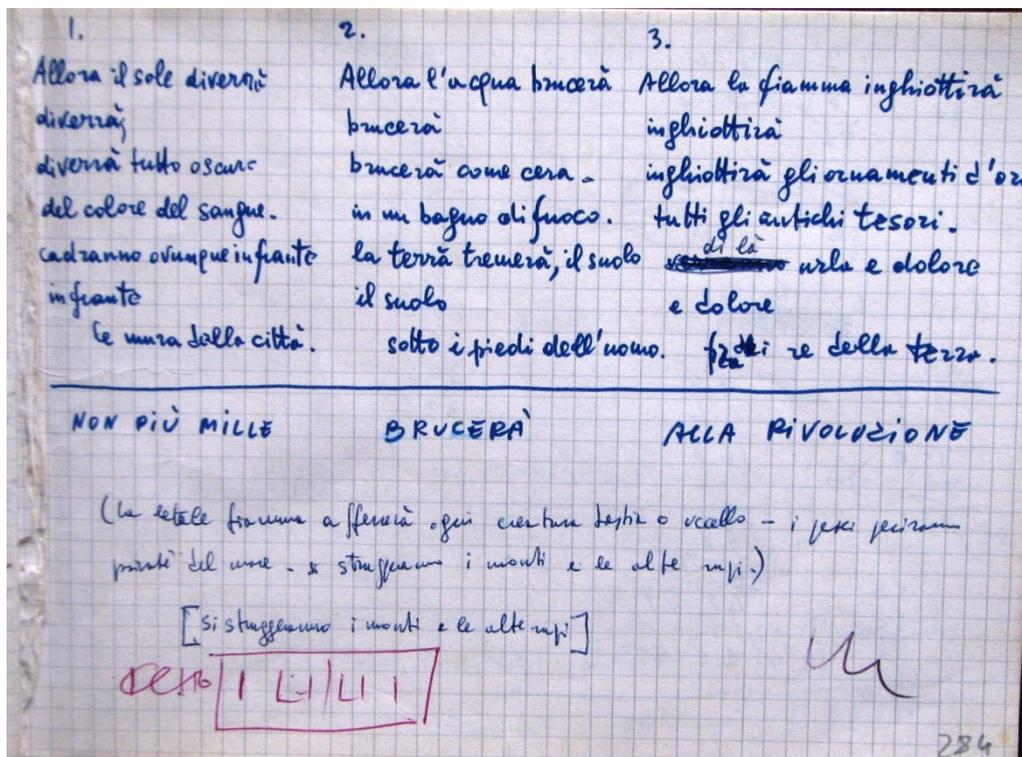


Fig. 7: Domenico Guaccero, schizzo per Rot, selezione testuale da Cynewulf, Cristo, per il passaggio tra prima (nero) e seconda parte (bianco), e altri appunti, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 284 (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

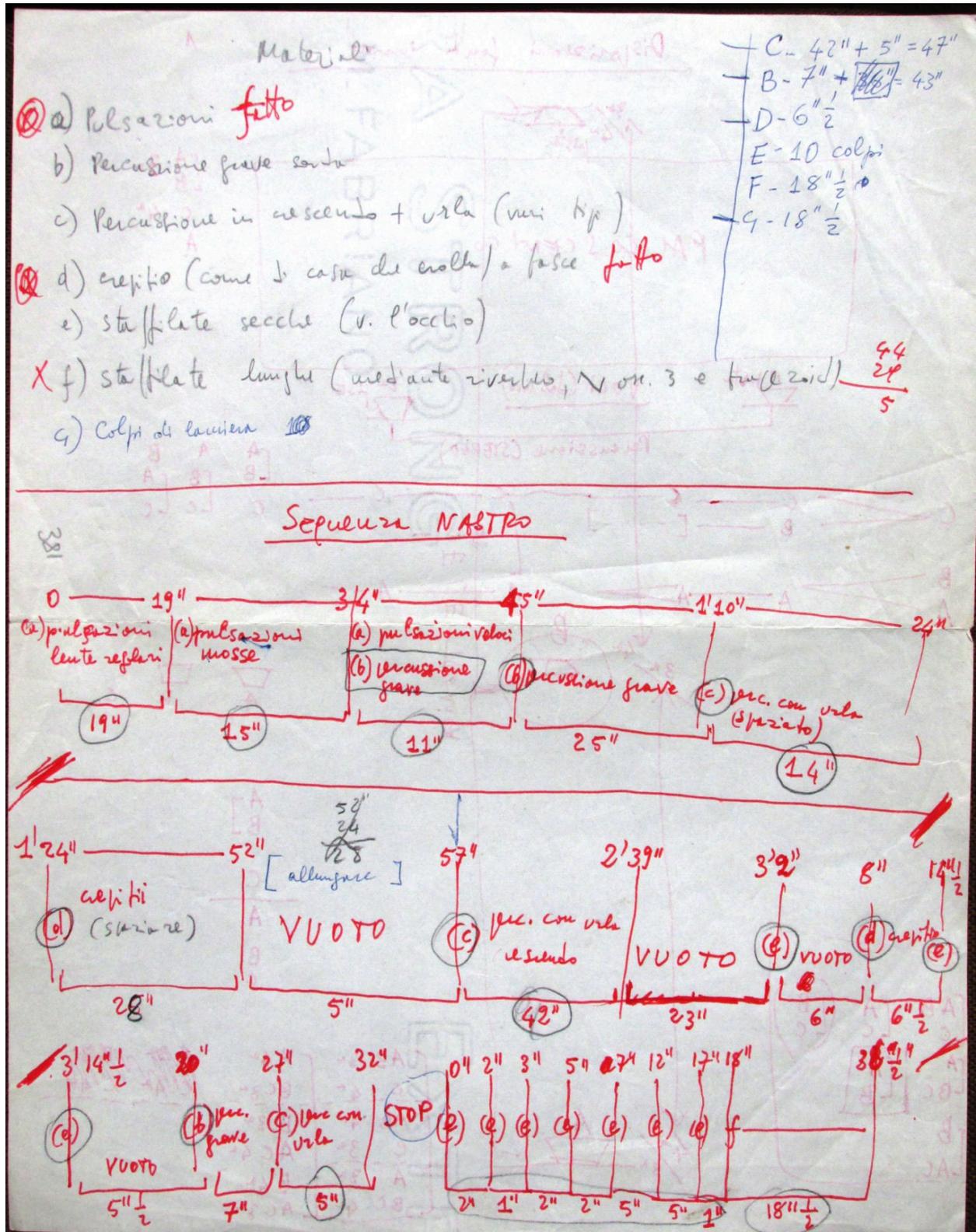


Fig. 9: Domenico Guaccero, schizzo per Rot, foglio di progettazione-lavorazione del nastro magnetico (terza parte, rosso), Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo Rot, olim Archivio Domenico Guaccero in Roma, A.L6/1.6 f. 381v (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

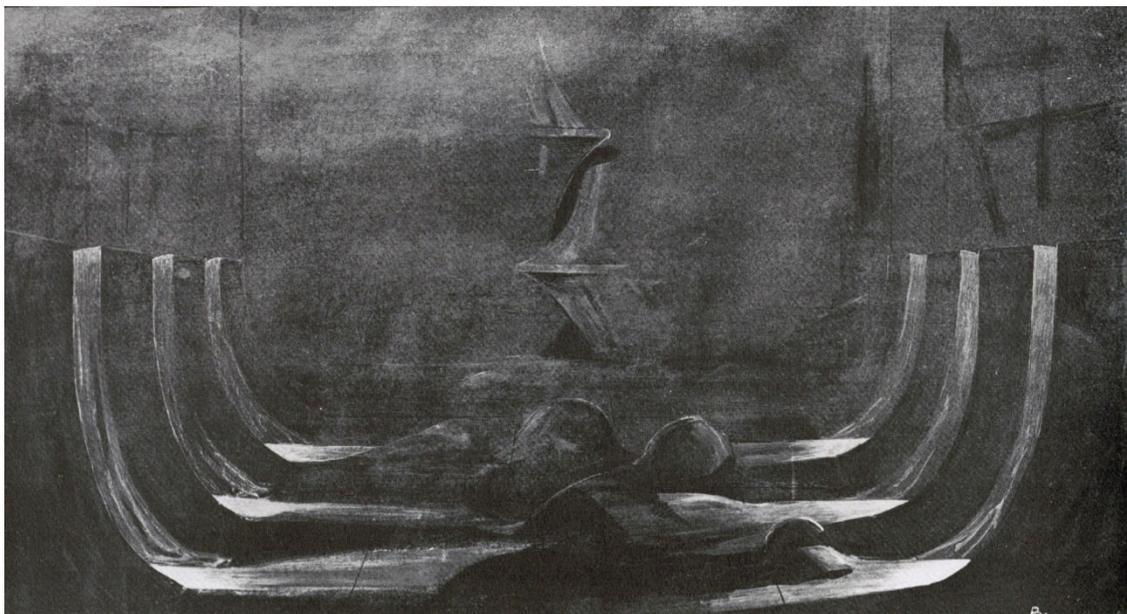


Fig. 10: Agostino Bonalumi, bozzetto scenico per *Rot* (prima parte, *nero*), Archivio Bonalumi, Milano (per gentile concessione).



Fig. 11: *Rot*, foto di scena (terza parte, *rosso*), l'estrazione del drappo dalla fessura, 1973, Archivio Bonalumi, Milano (per gentile concessione).



Fig. 12: *Rot*, foto di scena (terza parte, rosso), Amedeo Amodio, 1973, Archivio Bonalumi, Milano (per gentile concessione).

8

Sua.
Dayton

MOV, Dayton
Sua.
2° a. 3°

Sua.
2° a. 3°

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41

S C B a b c I II III IV V VI

Fig. 13: Domenico Guaccero, *Rot*, una pagina (p. 8) della partitura autografa su lucido, Fondazione Giorgio Cini in Venezia, Istituto per la Musica, Fondo Domenico Guaccero, fascicolo *Rot* (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini; per l'edizione, © Suvini Zerboni).

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.