Titolo || Passaggi contro gli spettatori
Autore || Daniele Vergni
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018
Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Lingua|| ITA
DOI ||

Passaggio (1963)

messa in scena di Edoardo Sanguineti e Luciano Berio
testo di Edoardo Sanguineti (con citazioni e riferimenti a Lucrezio, Jean Genet, Franz Kafka, Rosa Luxemburg)
regia di Virginio Puecher
scenografia di Enrico Baj e Felice Canonico
musiche e direzione di Luciano Berio
con Giuliana Tavolaccini (soprano),
Kammersprechchor Zürich *diretto da* Ellen Widmann e Fred Barth
Coro del Teatro alla Scala *diretto da* Mario Gusella
Prima rappresentazione Milano, Piccola Scala, 06, 08, 10, 13, 16 maggio 1963.

Passaggi contro gli spettatori

di *Daniele Vergni*

Passaggio è una delle *azioni*[1] più rappresentative del Nuovo Teatro musicale che viene a svilupparsi negli anni '60 e segna anche l'esordio della collaborazione tra Luciano Berio e Edoardo Sanguineti, collaborazione che produrrà altri spettacoli[2] negli anni successivi. La scena è disegnata da Enrico Baj e Felice Canonico, la regia di Virginio Puecher[3] che, proprio a partire da questo spettacolo, comincerà a collaborare con altri compositori per la realizzazione di Nuovo teatro musicale[4].

Lo spettacolo viene definito con una nomenclatura ambigua: 'messa in scena di Luciano Berio e Edoardo Sanguineti' che, in realtà, è un indizio che rimanda a più significati. Gli autori, infatti, vogliono indicare una completa compartecipazione alla stesura e anche la struttura dello spettacolo che si realizza su una specie di via crucis laica, una *messa in* suffragio della protagonista, "Lei", vittima perseguitata, torturata e messa all'asta dal capitalismo. Sono tutti passaggi. *Passaggio* però non è solo un atto d'accusa di tipo morale a un sistema che vive il suo boom economico in quegli anni, è anche un atto d'accusa a un pubblico specifico, quello scaligero, benestante e borghese. L'atto d'accusa è realizzato con un espediente, quello del doppio coro. Il coro A, posizionato nella buca per l'orchestra, è dalla parte della protagonista, la sorregge, soffre con lei; il coro B, suddiviso in cinque gruppi mischiati tra il pubblico, è quello che si scaglia contro la protagonista e che condivide i valori borghesi degli spettatori. Sanguineti ricorda come il pubblico de la Piccola Scala protestò una prima volta contro i disturbatori, il coro B, e una seconda volta perché «si accorse che collaborava all'opera, non volendo»[5]. L'azione si apre all'intero spazio del teatro, è l'intera Piccola Scala ad esser messa in scena. Questo processo reattivo tra spettatore e sala è intrinseco nella poetica del gesto di Luciano Berio, incentrata sulle possibilità di cortocircuito che il gesto (in questo caso lo spettacolo) può avere a contatto con il contesto (la Scala e il suo pubblico); tema affrontato dall'autore nello stesso anno nello scritto *Del gesto e di piazza carità*[6].

Lo spettacolo si suddivide in sette stazioni che formano un percorso nello spazio scenico, tratteggiato in partitura e nel libretto. Ogni stazione ha un titolo in latino proveniente dalla Bibbia[7] e il testo è caratterizzato da plurilinguismo, frammentazione e giustapposizione, elementi distintivi della scrittura sanguinetiana in quegli anni, scrittura densa, faticosa, fisica, «un investimento corposo del linguaggio»[8] lo definisce l'autore. La protagonista è una Lei anonima, un archetipo di una condizione, quella femminile, che nel capitalismo è figura bistrattata dall'egemonia di una cultura maschile. Da questo punto di vista *Passaggio* anticipa le discussioni femministe e sposta la posta più in là, perché inquadra la questione nei confronti di un sistema sì repressivo ma soprattutto economico – Lei verrà messa anche all'asta. L'idea di Berio sulla protagonista è *Milena* delle lettere di Kafka, *Milena Jesenská*, quella di Sanguineti è *Rosa Luxembourg*, ma non solo, le citazioni presenti nel testo derivate da Lucrezio non lasciano dubbi, lei è anche *Ifigenia*, ed *Irma*, l'amante e tenutaria del bordello che si trova in *Il*

[1] Il termine *azione* è quello più utilizzato nel teatro musicale d'avanguardia degli anni '60-'70, termine che segna una volontà, quella di non essere opera lirica. Da questo punto di vista è interessante notare che il debutto di *Passaggio* copre la seconda parte di una serata cominciata con *Didone ed Enea* di Henry Purcell, opera lirica del 1689.
[2] Tra i quali: *Laborintus II* (1965), *A-Ronne* (1974), *Canticum novissimi testamenti* (1989-1991).
[3] Inizialmente la regia doveva essere affidata a Jean Luis Barrault.
[4] Virginio Puecher, proveniente dal Piccolo Teatro di Milano e allievo di Giorgio Strehler, dopo *Passaggio* realizzerà le regie di *Hyperion* di Bruno Maderna nel 1964 e di *Atomtod* di Giacomo Manzoni nel 1965.
[5] E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in A. I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives*, Leo S. Olschki, Firenze 2012, p. 52.
[6] L. Berio, *Del gesto e di Piazza Carità*, in L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 30-36.
[7] «L'origine biblica dei titoli delle Stazioni descrive *Passaggio* nel senso di un itinerario penitenziale», in R. Dalmonte, N. Lorenzini, *Funzioni strutturanti nel rapporto musica-poesia. «Passaggio» e «Laborintus II» di Sanguineti-Berio*, in R. Dalmonte e al., *Il gesto della forma. Musica, poesia, teatro nell'opera di Luciano Berio*, Milano, Arcadia, 1981, p. 16, nota 33.
[8] E. Sanguineti, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti di Luigi Pestalozza*, in E. Sanguineti, *Per Musica*, Ricordi-Mucchi, Milano 1993, p. 14.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Balcone di Jean Genet, anch'esso citato nel testo. Lei è un archetipo di una condizione, è tutte le donne. Cecilia Bello Minciacchi la definisce come «un personaggio dotato di una valenza ideologica e di una carica rituale – il sacrificio, la passione laica – toccante e universalmente valida»[9]. È contro questa Lei così stratificata che il coro B si rivolge, assieme agli spettatori della Piccola Scala, che non approvano la profanazione di quel tempio della tradizione, la violazione della passione, qui espressa da una donna comune soggiogata dall'egemonia borghese. Lo scandalo è il passaggio che Berio e Sanguineti auspicano e che avranno. È interessante notare come la composizione musicale che prevede il parlato come anche fischi e urla, accolga bene nella composizione anche le lamentele degli spettatori, che si ritrovano a essere coro musicale e parte dello svolgimento dello spettacolo[10].

Non c'è una storia vera e propria in *Passaggio* ma nuclei tematici che si organizzano nelle varie stazioni – prigionia, tortura, mercificazione – dove la valenza significativa del testo è sonora, fatta di ripetizioni e frasi spezzate, in direzione di una comprensibilità relativa. Lo spettacolo mette in scena dei passaggi di sofferenza psicofisica che un potere economico, religioso, politico, mette in atto nei confronti della protagonista. Il percorso nello spazio scenico anche se individuato da titoli biblici non indica salvezza, se non nell'autodeterminazione finale della vittima, «andate via!» cacciando carnefici e voyeur.

Lo spettacolo si apre con la prima stazione (*introitus*). Buio completo, lentissimo movimento del sipario. La scena è vuota. Le prime voci che si levano sono quelle del coro B[11], a sipario alzato, che in varie lingue richiedono 'ordine', lo stesso ordine che gli spettatori esigono, in teatro e in strada in quell'inizio di anni '60. Una torcia elettrica compare in scena e il coro B continua «e tu ferma! E tu prigioniera! Uh! (wow!) […] tu: come / morta: / perché in noi è l'ordine; e in te, l'ordine, se resisti; / (in silenzio, / adesso); / e sia lodato, adesso, il nostro ordine, dio!». Mentre dalla sala si richiede 'ordine' – lo richiede il coro come da partitura e anche gli spettatori, rivolgendosi a questi ultimi –, dalla fossa dell'orchestra il coro A interviene inneggiando alla resistenza di Lei, che viene scoperta da una torcia elettrica, è nel buio, nel fondo della scena con le spalle al muro, immobile. Nella seconda stazione (*pes enim meus stetit in via recta*) Lei viene illuminata da un riflettore come fosse un terzo grado in caserma, e indebolita si accascia cominciando a cantare; il coro B le chiede una confessione. È intrappolata. Nella terza stazione (*in medio umbrae mortis*) Lei è seduta su una sedia, con una luce accecante addosso, reagisce alle percosse mentre «ombre come di ragni e ruote dentate verranno proiettate con descrizione. A tratti il vestito di Lei si chiazza di rosso»[12]. Sono le luci qui a incarnare le voci del coro B, a fendere la protagonista che si sente perduta, chiede di non essere lasciata sola e alla sua richiesta rispondono i due cori al buio: il coro A racconta la sua tortura e il coro B si chiede perché tanto rumore, perché le grida. Nella quarta stazione (*ut non moveantur vestigia mea*) il volto di Lei, illuminato, è dietro una grata, è imprigionata come Milena e Rosa. Racconta il suo orrore, si sente già un oggetto, una cosa, «e pagherò tutte le rate». È questo il momento in cui il coro A diventa ambiguo «noi vive merci, in questa agonia, / [lodiamo te, / perché tu solo il santo, / tu solo l'altissimo!»; e il coro B comincia la sua asta, da 50.000 lire, chiedendosi l'età, l'etnia «ma è algerina?», chiudendo l'asta per 610.000 lire. Da individuo a prigioniera, da prigioniera a merce. In questa stazione compaiono le parole di Lucrezio per Ifigenia sacrificata, ricostruite da Sanguineti. Nella quinta stazione (*excutite pulverem de pedibus vestris*) Lei entra in scena con una valigia e l'impermeabile, entra nella stanza da letto, dove trova sedia e armadio. Sul fondo a sinistra la scritta luminosa 'MERZ' lampeggia. È immediato il rimando a Kurt Schwitters e al "kom-merz", alla mercificazione, come sottolinea Emilio Sala[13]. Accende la lampadina mentre è in piedi sul letto, scioglie le corde che serrano la valigia spargendole sul letto assieme al contenuto della valigia, altre corde. Estrae scatole da sotto il letto, sono piene di stracci e giornali, sparpaglia tutto come spazzatura. Legge alcuni frammenti di giornale in latino, sono frammenti di Lucrezio dal *De rerum natura* sul tema della mortalità dell'anima. Va alla finestra e poi cerca nell'armadio dove trova oggetti diversi che butta qua e là. La spazzatura aumenta mentre il coro B diviso in gruppi comincia la sua lista pubblicitaria, elencando oggetti «fette biscottate / tokay / una spazzola / un ombrello». Affaticata torna a letto, comincia a spogliarsi e l'elenco del coro B, sempre più urlato, arriva alle armi da fuoco, fino alle bombe a mano, i carrarmati, gli aerei da guerra, poi le bare, 15.000 bare, 40.000 bare e un missile, un servizio di bombe H. Buio. Lei, dopo l'asta, ormai è cosa fra le cose. Nella sesta stazione (*manete donec exeatis*) c'è un siparietto dietro di Lei che ora è in proscenio e si ricompone i vestiti e i capelli, come se avesse finito di recitare, e ricapitola la sua storia. Si alza il siparietto, luce su tutta le scena: macchinisti e inservienti sgomberano il palcoscenico. Lei ripercorre la sua storia anche con gli spostamenti fatti nelle varie stazioni, nello spazio scenico, incurante di macchinisti e inservienti. Il coro A questa volta è assente, mentre il coro B fischia irritato, si rivolge contro la storia di Lei,

[9] C. B. Minciacchi, *«Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio vol. I*, L'Harmattan, Paris 2016, p. 100.

[10] Per un approfondimento degli aspetti musicologici di *Passaggio* rimando a G. Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie: Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 43-114; e I. Pustijanac, *Osservazioni analitiche su alcune questioni fondamentali e di tecnica compositiva in Passaggio di Luciano Berio*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio vol. I*, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 139-176.

[11] Il Coro B non ha canto, la sua drammaturgia parlata è quella dello *sprechchöre* introdotto da Darius Milhaud, a cui *Passaggio* è dedicato.

[12] E. Sanguineti, *Passaggio*, in E. Sanguineti, *Per Musica*, op. cit., p. 36.

[13] E. Sala, *Passaggio: contesto, drammaturgia, messinscena (con un inedito di Virginio Puecher)*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio vol. I*, L'Harmattan, Paris 2016, p. 82.

dicendo che in fondo è solo finzione, è solo rappresentazione. A questo punto però è Lei a rivelare che sì, era una rappresentazione, e sì, era tutto vero quel che avete fatto, detto, pensato voi spettatori, e quindi «via! Uscite! / andate via! / tutti!». La tendenza del coro B è quella di ridurre tutto al melodramma, alla riappacificazione che attraverso il gioco finzione-realtà della protagonista viene spezzato. *Passaggio* si scaglia brechtianamente contro la tradizione dell'opera e il suo pubblico che, senza volerlo, «ha reagito in maniera positiva all'ipotesi formulata da Berio»[14].

[14] V. Puecher, *Diario di un'esperienza*, in Sipario, n. 224 a. XIX, dicembre 1964, p. 46.