

Titolo || La Passione secondo Bussotti

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.

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Passion selon Sade, mystère de chambre avec : tableaux vivant précédé de Solo, avec un couple Rara et suivi d'un autre Phrase à trois

direzione, regia, composizione, scene e costumi di Sylvano Bussotti

diapositive di Jon Phetteplace e Don Crusor

durata '75 min. ca.

con: Cathy Barberian (mezzo-soprano, J/J), Sylvano Bussotti (Maestro di Cappella), Romano Amidei (comparsa), un ragazzino (la figurina), Max Neuhaus (Maestro Percussionista), Karl Erik Velin (organo), duo Canino-Ballista (tastiere), Ofelia Guglielmi (arpa), Angelo Faja (flauto), Giorgio Trentin (oboe), Santino Petronaci (oboe d'amore), Salvatore Di Benedetto (corno), Italo Gomez (violoncello).

Palermo, Teatro Biondo, 5 settembre 1965.

La Passione secondo Bussotti

di Daniele Vergni

Il 1965 è l'anno in cui il Nuovo Teatro musicale in Italia diventa virale infatti, se dal '61 al '64 vengono compiuti quei tentativi che nella loro eterogeneità costituiranno un primo banco di prova per i compositori di nuova musica alle prese con l'idea e la pratica di un nuovo teatro, nel '65 saranno ben cinque le azioni sceniche rappresentate¹ e comincerà la sua attività la Compagnia di Teatro Musicale di Roma di Domenico Guaccero ed Egisto Macchi che vedrà coinvolto, solo nella fase iniziale, anche Sylvano Bussotti. All'interno di queste esperienze *La Passion Selon Sade* rappresenta un *a parte* sia per la personalità del compositore, sia per le novità consistenti che questo *mystère de chambre* mette in pratica. *La Passion Selon Sade* debutta durante la *Quinta Settimana Internazionale di Nuova Musica* di Palermo², il 5 settembre del 1965, tra entusiasmi e scandali tanto che il titolo nella locandina venne modificato in * *Selon Sade* poiché la censura trovò inammissibile accostare il termine 'passione' al nome del *divin marchese*. Al di là delle sterili questioni scandalistiche questo spettacolo non era né dissacratorio né una provocazione ma un vero e proprio 'mistero' e una 'passione' come s'intendevano nel medioevo: la *passione* è il martirio di chi è disposto a bruciare per le sue idee (Sade) e il *mistero* è quello di un rituale in cui un'intera comunità è coinvolta (gli spettatori, i reporter ecc. tutti invitati sul palco durante *l'happening*), mistero erotico in cui vengono richiamati aspetti sacrali (e desacralizzanti) dei misteri e dei *ludi*, qui intesi soprattutto nella dimensione del *ludus*, del gioco, in cui memoria ed eros sono i filtri del presente. Il sottotitolo di questa passione laica, *mystère de chambre avec: tableaux vivant précédé de Solo, avec un couple Rara et suivi d'un autre Phrase à trois*, contiene i titoli di quattro composizioni precedenti (*Tableaux Vivant; Solo; Rara; Phrase à trois*) che confluiscono nello spettacolo strutturati in una complessa, radicale e originale partitura che comprende anche il libretto, la scenografia, i bozzetti per i costumi, l'utilizzo delle luci e tutto quello che avviene sul palcoscenico. Roland Barthes ha intitolato un suo intervento sul teatro di Bussotti *la partitura come teatro* sottolineandone la specificità: «il Libro (l'opera) non è un prodotto, ma un'operazione³». Questa una delle novità, ovvero la riaffermazione della partitura come luogo di senso dello spettacolo, partitura che diventa canovaccio che comprende tutti i linguaggi che si muovono dentro e fuori il palcoscenico e possono anche staccarsi per diventare spettacoli a parte, come nella pagina dove è presente lo schema delle luci che può essere utilizzato come spettacolo di sole luci o *son et lumière*. La presenza delle composizioni precedenti contiene un'ulteriore novità, ovvero l'entrata ufficiale nel Nuovo Teatro musicale della *musica gestuale*, nata agli inizi degli anni '60 e fino a quel momento affine al teatro ma non ancora *nel* teatro. Infatti, se in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono gli strumentisti sono dietro al palco e in *Passaggio* di Luciano Berio sono nella classica buca per l'orchestra, ne *La Passion Selon Sade* i musicisti saranno protagonisti sul palcoscenico assieme a tutti gli altri e, come sottolineato in partitura «tutti agiscono allo stesso tempo come musicisti e come attori»⁴. Entra così in gioco anche quella che Guaccero negli anni successivi chiamerà *despecializzazione* e che diventerà il nucleo centrale del suo *Gruppo Intermedia*. La musica gestuale è caratterizzata dalla *scrittura d'azione*, notazione in cui viene descritta l'azione da compiere e non una sua espressione codificata come nelle partiture classiche. Tale prassi nasce con la necessità di concretizzare su foglio l'utilizzo non convenzionale degli strumenti musicali ed evolve in un vero e proprio canovaccio teatrale e, nel caso di Bussotti, con forti valenze pittoriche, fino a sfociare in quello che Mario Evangelista ha definito un *happening grafico*⁵. L'introduzione di questa

¹ Oltre a *La Passion Selon Sade* di Bussotti, *Anno Domini* di Egisto Macchi che viene presentata pochi giorni prima sempre all'interno della *Settimana di Nuova Musica di Palermo*, *Atomtod* di Giacomo Manzoni, *Laborintus II* di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti, il balletto *Mutazioni* di Vittorio Fellegara da un'idea di Nanni Balestrini.

² Le settimane di nuova musica, che si protrarranno dal '60 al '69, costituiscono una delle principali iniziative che in Italia faranno conoscere la nuova musica anche internazionale e che sarà caratterizzata da una forte interdisciplinarietà. Per un approfondimento: F. Tessitore, *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, RAI-ERI, Roma 2003.

³ R. Barthes, *La partition comme théâtre*, in F. Degrada (a cura di), *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, Ricordi, Milano 1976, p. 11.

⁴ S. Bussotti, *La Passion Selon Sade*, Ricordi, Milano 1966, p. 2.

⁵ M. Evangelista, *Teatri nascosti. Gesto, segno e drammaturgia nell'opera di Sylvano Bussotti*, Civiltà Musicale a. XXIII, n. 67/68, LoGisma, Milano, p. 95.

Titolo || La Passione secondo Bussotti

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.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

gestualità concerne anche un tema importante con cui finora il Nuovo Teatro musicale non ha fatto pienamente i conti e che invece sarà sotto la lente d'ingrandimento del Nuovo Teatro: il corpo del performer. In Bussotti la rivalutazione del corpo avviene attraverso la gestualità, a volte esasperata come nell'amplesso col violoncello, a volte più legata alla produzione sonora come nei *tableaux vivant* dove la dimensione di coppia – per due pianisti e due pianoforti – sfocia a volte nella parodia comica e a volte nella tensione violenta – come nei rapporti con lo strumento mediati dalla frusta; ma il corpo è anche materia che vibra, soprattutto attraverso la voce e le indicazioni d'esecuzione come, ad esempio, l'indicazione «per quanto ha fiato»⁶ riferita al percussionista che intona la lettera H che trasforma la voce in un sospiro che lentamente si spegne. Le indicazioni sono quelle di repertori di tocco, di colpi e di azioni sulle corde, tutte tese alla fisicità dei gesti e al rapporto tra musicista e strumento come nuovo corpo espressivo. L'esecuzione del gesto scritta precisamente in partitura diviene il motore drammatico dell'azione e prende il posto dell'intreccio. Questo non vuol dire che non ci sia un 'libretto', anzi, Bussotti ne crea uno ad hoc: partendo dal *Sonnet II* di Louise Labé ed interpolandolo con i nomi di Sade e Bach, scrivendo in partitura che «tutte le indicazioni di tempi e movimenti si possono dire ad alta voce per l'intera rappresentazione; sarà bene tacere quelle circoscritte dal solo tratteggio»⁷, crea un'ennesima pagina d'azione in un collage dalle forti valenze visive. *La Passion selon Sade* non è una narrazione ma un insieme di situazioni dove a strumenti di tortura si affianca un'orgia, a concerti nello spettacolo un happening tra i partecipanti a questo *mystère de chambre*, perché questa è la definizione migliore, un *mistero*, che allude a rappresentazioni andate e quelle a venire.

Prima di analizzare lo spettacolo nei suoi quadri c'è un altro gruppo di novità legate, come detto all'inizio, alla personalità del compositore. Bussotti, pur adoperando procedimenti linguistici delle avanguardie, è il compositore più distante da atteggiamenti avanguardistici e più legato a un passato musicale, tratto evidenziato soprattutto nel suo teatro⁸. In *La Passion Selon Sade*, in particolare, troviamo forti richiami alla tradizione madrigalistica e una costruzione scenica dove trovano spazio soltanto oggetti d'epoca, come descritto in partitura «il mobilio e gli elementi scenici dovranno appartenere al repertorio d'Opera: es. divano della Traviata, letto di Otello, inginocchiatoio di Don Carlos, strumenti di tortura della Turandot...»⁹. Un'altra novità consiste nella presenza del compositore già scenografo, costumista, regista e compositore, tra i protagonisti, Bussotti infatti è il Maestro di Cappella che, durante l'ultimo *tableaux vivant*, traccia sulla schiena della Comparsa frustate con un rossetto.

Quando gli spettatori entrano in sala l'organista, alla destra del palcoscenico vicino ad un inginocchiatoio, truccato e con un vistoso saio rosso, sta già eseguendo *Solo* e lo eseguirà finché tutti gli spettatori prenderanno posto. Il buio da inizio alla rappresentazione. Vedremo prima il Maestro di Cappella (Bussotti) che si dirigerà dietro il sipario, poi la protagonista *J/J* (Cathy Berberian), che è sia *Justine* sia *Juliette*, le due sorelle sadiane che condividono un destino vissuto diversamente, la prima vittima per le sue virtù, la seconda beata per i suoi vizi. *J/J* incappucciata e tirata in scena per una catena dalla *figurina* – una sorta di comparsa – che esce subito di scena dopo aver assicurato la protagonista ad un gancio. *J/J* viene liberata da un servo e comincia così a cantare, tra strumenti di tortura, un letto a baldacchino con un cappio, varie percussioni disseminate all'estremità dello spazio scenico, mentre le luci sembrano essere delle controfigure dell'unica protagonista. *J/J* si spoglia, ha su un vestitino sexy, continua il suo canto tra fonemi tratti dal sonetto e parole di senso compiuto mentre accarezza, sfiora, urta strumenti e strumentisti e le luci illuminano altri strumenti a percussione sospesi in aria che scendono dall'alto durante un crescendo musicale. La figurina torna in scena per suonare le percussioni con il Maestro percussionista vestito da satiro utilizzando bacchette, mani e fruste, mentre da fuori la scena il pianoforte e altri strumenti si collegano ai ritmi della scena. Lo spettacolo prosegue con i rapporti tra *J/J* e i vari strumenti fino all'esecuzione del secondo *tableaux vivant* dal titolo *libertino* dove, mentre i pianisti eseguono la partitura d'azione, la scena si disfa in una sorta di pausa collettiva in cui tutti deambulano sul palcoscenico. Questo momento, come poi nell'happening, sottolinea la dicotomia finzione-realtà e la manda in cortocircuito. Tutto lo spettacolo sembra giocato sul cortocircuito di dicotomie: da quella di *J/J* che è allo stesso momento vittima e carnefice alla costruzione della scena dove agli oggetti d'epoca si sovrappongono diapositive della partitura, all'uso delle luci che a volte appaiono come veri e propri personaggi a volte semplicemente illuminano la scena. Comincia in questo momento la parte più musicale dello spettacolo: i protagonisti saranno sul letto ad ascoltare mentre i musicisti «imprecheranno ad alta voce nei passaggi difficili (ma senza interrompersi)»¹⁰. Segue il momento dell'happening in cui avviene l'orgia con al centro la protagonista accerchiata da tutti che fugge sul letto per denudarsi (rimanendo in *deshabillé*) – e gli spettatori saranno invitati a partecipare. Segue RARA per flauto e mimo nella cui partitura è indicato anche il costume di scena del mimo e la partitura, come quasi tutti i fogli, è leggibile in tutti e quattro i versi. Tutti ora sono interessati a guardare un ipotetico film proiettato fuori scena indicato come possibile film proibito (per questo non si vede) mentre varie diapositive vengono proiettate ovunque «anche in faccia al pubblico»¹¹. Le diapositive si suddividono in “attuali”, che ingrandiscono personaggi e

⁶ S. Bussotti, *La Passion Selon*, op. cit., p. 10.

⁷ S. Bussotti, *La Passion Selon*, op. cit., p. 4.

⁸ Daniela Iotti indica questa caratteristica come “aura ritroavata”, in D. Iotti, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La Passion selon Sade a Lorenzaccio*, LIM, Lucca 2014.

⁹ S. Bussotti, *La Passion Selon*, op. cit., p. 3.

¹⁰ S. Bussotti, *La Passion Selon*, op. cit., p.

¹¹ S. Bussotti, *La Passion Selon*, op. cit., p. 31.

Titolo || La Passione secondo Bussotti

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.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

dettagli dell'azione in corso e pagine della partitura; “storiche”, ovvero di altre rappresentazioni de *La Passion Selon Sade* (questo vale per le rappresentazioni successive alla prima); “extra”, immagini qualsiasi non direttamente legate allo spettacolo. *J/J* in lacrime, rimasta sola, viene illuminata violentemente per il momento del suo solo in cui Cathy Berberian realizza una delle sue migliori prove eseguendo la complessa partitura di Bussotti dove la voce è pura materia sempre in bilico tra disgregazione e composizione. Sul divano presente sul fondo scena si siederanno poi la protagonista, il Maestro di Cappella e la comparsa, per ascoltare i tre musicisti entrati in scena per eseguire *Phrase à trois*, una composizione con un'elevata densità sonora – non ci sono pause – alla cui fine il sipario calerà oscurando i protagonisti sul divano e lasciando i musicisti soli davanti agli spettatori ‘veri’. Si chiude così la *passione* secondo Bussotti, *mistero erotico* in cui l'erotismo non è solo quello più allusivo di *J/J* con gli strumenti e nel rapporto ‘d'azione’ tra strumentisti e strumenti, ma un gioco seduttivo fatto di rimandi che puntualmente si trovano disattesi, in un crescendo che riguarda tutti i linguaggi della scena in una drammaturgia di un quasi-rituale che tappa dopo tappa si disfa di tutti i suoi protagonisti, lasciando solo un gesto su uno strumento.