

***Die Schachtel* di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos**

Gianmario Borio

Università degli Studi di Pavia
gianmario.borio@unipv.it

L'opera multimediale, la cui identità si costituisce attraverso l'interazione di parola, immagine e suono, si è affermata a seguito di un processo pluridecennale che riguarda la musica non meno che le altre arti performative. L'indagine che i protagonisti del teatro di avanguardia – da Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor a Julian Beck, da Peter Brooks a Eugenio Barba e Carmelo Bene – condussero sulla spazialità della rappresentazione, sull'espressione corporea degli attori e sulle possibilità della voce, rese fluidi i confini del teatro avvicinandolo alle problematiche di scultura, danza e musica. Un processo complementare ebbe luogo in campo musicale con la teatralizzazione dell'evento esecutivo. In *Water Walk* (1959) e *Theatre Piece* (1960) John Cage mostrò come l'azione scenica possa derivare direttamente dalla musica, come suono e immagine si lascino ricondurre a un principio unitario e infine come gesto e suono possano essere collegati mediante una scala di valori audiovisivi; *Variations V* (1965) e *HPSCH* (1969) prevedono forme di interazione tra le varie componenti attribuendo un ruolo chiave alle tecnologie elettroniche. Negli stessi anni Mauricio Kagel sviluppò il concetto

di 'teatro strumentale' e realizzò cortometraggi basandosi su partiture precedentemente composte – per esempio *Match für drei Spieler* (Bizzaro 2007). In questi e altri compositori la sperimentazione in sede di teatro musicale partecipa a un processo di reciproca convergenza delle arti che può essere considerato un contrassegno delle avanguardie nella seconda metà del XX secolo (Adorno 1979 e 2004).

Die Schachtel, l'«azione mimo-scenica» che Franco Evangelisti compose nel 1962-1963 su un'idea del pittore Franco Nonnis, rappresenta un episodio di notevole interesse nella protostoria dell'arte multimediale. L'orizzonte estetico e il repertorio tecnico si erano delineati con *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Collage* di Aldo Clementi (1961), due opere in cui è fondamentale la collaborazione del compositore con un pittore: Emilio Vedova nel primo caso e Achille Perilli nel secondo (De Benedictis 2001, 2007 e 2009; Lux-Tortora 2002; Tortora 2003). Nono e Clementi partirono dal riconoscimento dei limiti raggiunti dal teatro musicale, anche quello che gettava le sue radici nell'estetica espressionista. Tuttavia Nono – avvicinato a Majakovskij e Mejerchol'd grazie alla mediazione di Angelo Maria Ripellino e poi, su iniziativa propria, a Václav Kašlík e Josef Svoboda del Teatro Nazionale di Praga – non abbandonò completamente la concezione rappresentativa del dramma; per la sua «azione scenica» egli definì aree tematiche (l'intolleranza, l'oppressione, la tortura, la scissione dell'io) che fungono da centri di gravitazione per il testo cantato, la musica e la scena. Invece Clementi optò per una radicale formalizzazione del testo audiovisivo. *Collage* non prevede né trama né personaggi bensì ripercorre gli stadi di un processo fisico o alchemico: la trasformazione della materia fino all'apparire dell'*homunculus* e alla sua definizione mediante un complesso di segni. Quest'opera si inserisce nella tradizione dei balletti meccanici, ma al contempo la supera avvalendosi di espedienti tecnici già presenti in *Intolleranza 1960* (piani semoventi e proiezioni di diapositive) e di mezzi provenienti dal teatro sperimentale dell'anteguerra (velatini, filmati, sagome, marionette e manichini).

In *Die Schachtel* Evangelisti rinuncia, come Clementi, alla parola cantata, condividendo l'idea che «vocalismo e vicenda sono intimamente legati» (Clementi 1964, p. 65); egli spiega di avere scelto di collaborare con un pittore per evitare le conseguenze anche più indirette che sarebbero derivate dal rapporto con un librettista reale o immaginario: «Il soggetto non è di un poeta ma di un pittore poiché ritengo che sia ancora possibile far sopravvivere l'azione teatrale in musica soltanto come fusione tra atto visivo e quello sonoro non sollecitata da testi poetici» (Evangelisti 1964, p. 67). Tuttavia la parola in quanto dimensione della testura audiovisiva, lungi dallo scompa-

rire, entra in gioco sia come materiale visivo (scritte e pagine di giornale) che come materiale acustico (voce fuori campo, registrazione di un *count down*, lettura dell'indice di borsa). L'impiego della parola, sebbene in forma non univoca e svincolata dagli abituali contesti di applicazione, permette di circoscrivere l'ambito semantico dell'opera, di determinare il suo riferimento al mondo. Esso si annuncia peraltro già nel titolo: la 'scatola' è un'allegoria del mondo totalmente amministrato di cui gli individui sono componenti funzionali e automatizzate, godendo di libertà puramente apparenti (Marcuse 1967; Ferrari 1996 e 2000). Evangelisti non rinuncia dunque alla presenza fisica dell'uomo sulla scena; i mimi non sono però personaggi emblematici, come in Nono, ma rappresentanti anonimi della società di massa; formalmente essi svolgono una funzione di rispecchiamento rispetto alla comunità di audio-spettatori, i quali pertanto percepiscono sé stessi come parte della situazione rappresentata.

Il significato di *Die Schachtel* per lo sviluppo dell'arte multimediale si manifesta particolarmente su due piani. Il primo riguarda le caratteristiche della partitura. Su fogli oblungi di formato grande Evangelisti predispone otto strati contraddistinti con i seguenti termini: musica, mimi, voce dei mimi, voce, nastro magnetico, azione generale, luce, proiezioni e scritte. La parte musicale è quella che presenta maggiori dettagli, mentre per le altre il compositore si limita a indicazioni sporadiche. Questa disparità può essere ricondotta al prevalere naturale delle specifiche competenze del compositore o segnalare una sua eventuale intenzione di lasciare maggiore libertà alla componente visiva; ovviamente essa diminuisce la forza normativa della partitura ma non cancella il fatto che l'evento audiovisivo sia qui concepito come un'unità performativa le cui dimensioni sono integrate sul piano del tempo. Un secondo aspetto di interesse è che l'autorialità multipla – un tratto qualificante, sebbene non condizione necessaria, dell'opera multimediale (Balzola 2004) – è diluita nel tempo. Infatti si individuano almeno tre artefici della dimensione visiva: il pittore e scenografo Nonnis, che diede una prima definizione dell'argomento (forse propose anche il titolo) e in seguito pubblicò una «guida per una messa in scena» (Nonnis 1964); la coreografa Tatiana Massine, che preparò i mimi per un cortometraggio realizzato negli studi televisivi del Bayerischer Rundfunk di Monaco nel maggio 1968; Gregory Markopoulos, uno dei maggiori rappresentanti del New American Cinema, che eseguì le riprese e curò il montaggio (una copia del film si trova nell'archivio Franco Evangelisti a Roma. Un caloroso ringraziamento va a Irmela Heimbächer Evangelisti per avermi concesso di consultare questa fonte). Il contesto in cui avvenne questa produzione è emblematico per l'intersezione delle arti. Innanzitutto essa risale allo

stesso periodo della registrazione discografica di *Die Schachtel* nell'interpretazione dei solisti del Kammeroper di Monaco sotto la direzione di Eberhard Schoener (DGG Avantgarde 2561 106), con cui l'opera divenne nota al pubblico internazionale. Markopoulos realizzò la sua pellicola come parte di un progetto in cui erano incluse la messa in scena (presso lo Haus der Kunst) e la produzione cinematografica di *(A)lter (A)ction* di Egisto Macchi (Tortora 1998). In *(A)lter (A)ction*, opera che godette di un notevole favore presso la critica e fu programmata diverse volte nelle stazioni televisive tedesche, Markopoulos impiegò una tecnica di montaggio che mirava a una fusione dei piani spazio-temporali.

La «guida per una messa in scena» di Franco Nonnis dà una rappresentazione della testura audiovisiva disponendone le componenti in quattro colonne: «parlato ed effetti sonori», «azione mimica», «luci» e «proiezioni». Se da un lato può essere considerata come una prima versione della partitura polistratificata di Evangelisti, dall'altro lato essa offre una serie di informazioni aggiuntive, preziose per comprendere il senso delle componenti visive. Per la preparazione di una messa in scena è dunque auspicabile che il direttore d'orchestra e il regista consultino entrambe le fonti, coordinando le scelte e i tempi di esecuzione. Dalle testimonianze che ho raccolto (scambi di email con Robert Beavers e conversazione telefonica con Eberhard Schoener nel dicembre 2009) non risulta che Markopoulos abbia studiato queste fonti; tuttavia l'articolazione del film, che è percettibile malgrado la forma frammentaria, ripercorre significativamente le stazioni indicate da Nonnis ed Evangelisti:

A: Presentazione

B: Reazioni liberatrici

- B1: La reazione intersoggettiva o momento della libertà individuale
- B2: La nevrosi come evasione accettabile
- B3: L'evasione lirica
- B4: La reazione come risposta alla psicologia collettiva

C: Finale

- Glorificazione del sistema
- Crollo della scatola

Il film di Markopoulos non va inteso come ripresa di una messa in scena di *Die Schachtel*, bensì come un prodotto autonomo che deriva in modo più o meno diretto dal progetto di Nonnis ed Evangelisti. In quanto tale, esso ci pone di fronte a un'ambiguità: da un lato è una delle possibili realizzazioni del progetto scenico-musicale, che è determinato nel suo decorso generale

ma aperto a molteplici definizioni dei dettagli; dall'altro rappresenta una riduzione delle sue potenzialità. Infatti un tratto saliente di *Die Schachtel* è la configurazione sincronica di eventi visivi di diversa natura (movimento dei mimi, luci, proiezioni di fotografie e scritte), a cui peraltro corrisponde una molteplicità sul piano acustico (musica, emissioni vocali dei mimi, voce fuori campo, *count down* di una stazione aerospaziale, rumori di una città) – impiegando in modo eccentrico un termine di Boulez, si potrebbe parlare di 'polifonia di polifonie'. La compressione sullo schermo televisivo di eventi simultanei, che nella rappresentazione teatrale sarebbero comparsi in vari punti dello spazio scenico, pregiudica l'equilibrio della testura audiovisiva – ciò indipendentemente dal fatto che, date le caratteristiche aleatorie della partitura, la costruzione dei rapporti tra linearità e stratificazione viene in parte delegata agli interpreti o, più precisamente, i suoi dettagli si precisano in sede di progetto performativo. Per evitare di operare troppo spesso con campi lunghi, Markopoulos tende a ridisporre in senso orizzontale elementi che nella partitura si presentano simultaneamente; il passaggio da un genere artistico all'altro provoca cioè un mutamento nei rapporti tra spazio e tempo. Il *filmmaker* sembra consapevole di questi limiti e tenta di aggirarli impiegando due tecniche che aveva perfezionato nel decennio precedente: il montaggio serrato e la sovraimpressione. Uno dei presupposti estetici del suo lavoro è la centralità del fotogramma, ambito a cui egli rivolge lo stesso grado di attenzione che il compositore riserva al suono in quanto materiale primario della musica. Questo operare sugli elementi primari ha dunque una certa affinità con la composizione seriale e, come in essa, crea le condizioni per una nuova concezione formale:

Io propongo una nuova forma narrativa per mezzo della fusione della tecnica del montaggio classico con un sistema più astratto, che implica l'impiego di brevi sequenze atte a evocare immagini-concetti. Ogni sequenza si compone di determinati fotogrammi selezionati, che sono simili alle unità armoniche nella composizione musicale. Le sequenze stabiliscono ulteriori sistemi di rapporto specifico; nella tecnica del montaggio classico, vi è un costante riferimento alla continuità di ripresa, nel mio sistema astratto vi è un complesso di fotogrammi differenti che vengono ripetuti (Markopoulos 1976a, p. 33).

Markopoulos era particolarmente sensibile alle relazioni tra immagine, parola e suono, come dimostra l'impiego della Sinfonia *Manfred* di Čajkovskij in *Twice a Man* (1963), della *Cantata profana* di Bartók in *The Illiac Passion* (1964-1967) e dell'ouverture di *Fidelio* di Beethoven in *Sorrows* (1969). Nella mancata 'unione poetica' delle dimensioni audiovisive egli intravedeva

la ragione principale della regressione del linguaggio cinematografico. Anche sui piani della parola e della musica debbono dunque prevalere i principi di discontinuità, paratassi, allitterazione e reiterazione che il regista adotta nel montare le sequenze. In tal modo egli può pervenire a quel «lirismo di spazi muti e indipendenti» (Markopoulos 1976b, p. 82), la cui prospettiva si era definita con la lettura degli scritti di Arnold Schönberg.

Nella realizzazione filmica di *Die Schachtel* si notano alcuni elementi di contiguità con la poetica di Evangelisti, che probabilmente sono l'esito di una congiuntura storica ma non per questo meno significativi; mi riferisco alla pratica del montaggio aleatorio, che richiama la nozione di «campi di possibilità» (Evangelisti 1991, p. 28), e all'impiego del quadro nero, che può essere inteso come il corrispondente visivo del silenzio. Infine, emerge anche qui un problema ricorrente nell'adattamento cinematografico di drammi musicali: la fissazione del punto di osservazione (Kühnel 2000). Questo elemento assume un peso specifico in *Die Schachtel* che – come i suoi predecessori *Intolleranza 1960* e *Collage* – prevede lo sfruttamento dell'intero spazio scenico, una concezione in cui la frontalità rappresenta un momento particolare e subordinato a determinate funzioni. La mia tesi è che la trasformazione strutturale originatasi con il mutamento di *medium* non implica necessariamente un allontanamento dalla concezione di Evangelisti e Nonnis ma, almeno in certi ambiti, può significare un suo approfondimento. Questa apparente contraddizione si scioglie nel momento in cui si riconosce nel progetto di Nonnis ed Evangelisti una tendenza immanente verso una multimedialità compiuta (di tipo digitale); in tale prospettiva una realizzazione dell'opera su un supporto elettronico, che in quanto tale favorisce l'integrazione delle dimensioni, non le sarebbe affatto estranea. Come ha dimostrato Philip Auslander sulla scorta di numerosi esempi, tra rappresentazione dal vivo e riproduzione tecnologica non sussiste un'opposizione ontologica (1999).

Per discutere queste convergenze e discrepanze mi soffermerò sulla scena dell'«emulazione automobilistica», uno dei momenti cruciali di *Die Schachtel* sia sul piano formale sia su quello del contenuto. Il coinvolgimento dei mimi in una competizione di cui non si intravede né il senso né la conclusione è una delle allegorie che Evangelisti e Nonnis hanno impiegato per rappresentare una società nella quale il trionfo del valore di scambio incrementa l'isolamento psicologico dei suoi membri e il loro senso di alienazione. La scena in questione è contrassegnata come IIA nella 'guida' di Nonnis e B1 nella partitura di Evangelisti, che riporta l'ulteriore indicazione «struttura 3»; quest'ultima si riferisce a uno dei tipi di scrittura musicale che il compositore aveva collaudato in *Ran-*

dom or not random, una composizione per orchestra a cui attinse a piene mani nella redazione di *Die Schachtel*. La «struttura 3» consiste di 17 battute in 4/16, la cui velocità di esecuzione è indeterminata e che possono essere separate da momenti di silenzio; qui la libertà di interpretazione riguarda dunque la dimensione temporale: il tempo delle singole battute nonché l'inserimento e la durata dei silenzi. Questo tipo di scrittura è funzionale alla drammaturgia audiovisiva nel suo complesso: si associa all'essere in balia, all'eccesso di stimoli e agli stati di nevrosi. Bisogna tenere conto che B1 prevede due altri strati acustici: un nastro magnetico su cui sono registrati i rumori del traffico, che scorre per tutta la durata della scena, e una voce fuori campo a cui è assegnata la declamazione di un «Discorso sulla personalità», fatto di brevi enunciati e slogan. La funzione di questo 'discorso' non è univoca; un'associazione immediata è quella con il personaggio del 'Grande Fratello' del romanzo *1984* di George Orwell, un'opera che godette di un certo favore nei movimenti di contestazione intorno al 1968. Nelle annotazioni interpretative, che furono inserite sulla partitura conservata nell'archivio dell'Internationales Musikinstitut di Darmstadt, frammenti di questo discorso vengono inseriti nelle zone di silenzio tra le battute. Invece Markopoulos opta per una soluzione che è più economica ma non meno efficace sul piano drammaturgico: suddivide i frammenti essenziali del testo tra la voce fuori campo e scritte su fondo nero o in sovraimpressione sulle immagini.

Il *filmmaker* opera scelte che non sono inusuali nella regia di un dramma musicale: crea una drammaturgia delle immagini che, pur essendo coerente con l'impostazione di Evangelisti e Nonnis, ha il carattere di un progetto performativo autonomo. Tuttavia, non trattandosi qui di una regia teatrale bensì di una produzione cinematografica, tali scelte hanno una connotazione diversa; esse possono essere intese come indici di una strutturazione audiovisiva che considera le indicazioni della 'guida' e della partitura come suggerimenti e non come obiettivi da realizzare. La situazione che si presenta all'inizio di *Die Schachtel* è definita sulla partitura con queste parole: «Società come platea indifferenziata, placidità del proprio posto, stimoli standard, reazioni comuni equicontrollate». La 'guida' indica due modalità per evocarla: diapositive di una platea affollata proiettate sul centro e sui lati della scena, un procedimento che ha come fine l'effetto di un rispecchiamento degli audio-spettatori nell'opera; improvvisi fasci di luce sui mimi che stanno seduti immobili nel 'telaio-scatola' collocato sul palcoscenico in posizione frontale. Evangelisti ha svincolato i due strati visivi spostando il primo nella «struttura 2», che se-

gue quella iniziale e prevede solamente l'uso di materiale visivo (platea affollata, pagine di giornale, immagini pubblicitarie, scritte). Invece Markopoulos ha preferito visualizzare gradualmente i mimi mediante fotogrammi che si alternano o si sovrappongono alle inquadrature dei musicisti nell'atto di suonare e ad alcune scritte su campo nero: «*Masse*», «*kontrolliert*», «*Reaktion*», «*genormt*» [massa, controllati, reazione, sottoposti alla norma]. La graduale presentazione dei mimi nella scatola – la 'situazione' che costituisce il baricentro dell'opera – assume dunque un preciso profilo semantico grazie all'inserzione di parole che sono tratte dal titolo della scena o gli sono collegate. Inoltre il *filmmaker* anticipa il tema della corsa automobilistica inserendo ripetutamente fotogrammi di due mimi ripresi nell'atto di guidare un veicolo (3' 33" - 4' 07" in corrispondenza delle batt. 13-15 della «struttura 1»). A questo punto tale modo di agire è ancora neutro, in certo modo estraneo al contesto, privo di direzionalità drammaturgica; il suo significato si precisa all'inizio della «struttura 3» (5' 20") mediante la combinazione dei gesti dei mimi con i rumori del traffico e la sentenza della voce fuori campo «*Grosse Revolution durch das Automobil!* [L'automobile ha compiuto una rivoluzione]». Merita una segnalazione il fatto che Markopoulos mantenga l'idea della «struttura 2» con sole immagini, ponendola al termine di un processo nel quale il vuoto di suono provocato dalle corone è sistematicamente 'riempito' dalle immagini; il procedimento complementare è messo in atto nei momenti in cui egli sposta l'attenzione dell'audio-spettatore sulla musica azzerando la visione con un quadro nero.

Nella scena B1 il processo semiotico si addensa e prende una curva specifica. La voce fuori campo assume la funzione di un annunciatore televisivo e al contempo quella del commentatore di un dramma didattico *à la Brecht*. L'esclamazione «*Grosse Revolution durch das Automobil!*» si ascolta nel silenzio, poco prima che inizino i suoni strumentali della «struttura 3» unitamente al nastro con i rumori del traffico; in sincronia con l'attacco della musica, i mimi, allineati nel telaio e ripresi frontalmente, cominciano a eseguire i gesti del guidare (accelerazioni, frenate, cambi di marcia, sterzate). Mediante le parole pronunciate dalla voce fuori campo e quelle scritte su quadri neri o in sovrapposizione, Markopoulos orienta il piano semantico verso il tema della rivoluzione. Che la diffusione dell'automobile abbia rappresentato una rivoluzione nelle abitudini degli uomini e nelle loro relazioni sociali è un fatto incontestabile; tuttavia in *Die Schachtel* l'enunciato si circonda di un alone di falsità giacché è inserito in un contesto socio-politico in cui la libertà di movimento e l'incremento di attività vengono pagate da uno svuotamento di contenuti esistenziali, un

livellamento comportamentale e una sottomissione ancora più marcata nei confronti delle strutture di potere. Nell'occhio del cineasta la 'rivoluzione' dell'automobile appare come il surrogato o addirittura l'emblema beffardo di una rivoluzione dei rapporti sociali che non ha avuto luogo e, anzi, sembra un'eventualità piuttosto remota. In corrispondenza all'affinamento della prospettiva semantica, i tempi di inquadratura dello strato visivo principale (i mimi che guidano) si allungano e, malgrado l'interpolazione di elementi degli altri tre gruppi di immagini (musicisti che suonano, scritte e fotografie), la tecnica di rappresentazione si fa più lineare e narrativa.

Markopoulos ha diviso la scena in due parti: la prima è incentrata sull'esaltazione dell'automobile; la seconda riguarda l'ossessione del successo e il desiderio di fuga. La cesura è rappresentata dall'inquadratura dei mimi che compiono il gesto di slanciarsi in avanti, immagine che viene ripetuta in alternanza inizialmente con un primo piano laterale dei mimi e poi con la fotografia del pubblico di uno stadio; al termine di questo processo, una sorta di dissolvenza incrociata, la voce fuori campo pronuncia per tre volte consecutive la frase «*wir können im Endspurt noch den Sieg erringen* [possiamo ancora strappare la vittoria nello scatto]» (da 7' 30" a 8' 27", in corrispondenza alle batt. 11-14 della «struttura 3»). La parte finale è dedicata ai tentativi di uscire dalla scatola, che vengono infine bloccati dall'intimazione «Halt!» della voce fuori campo a cui segue la fotografia di una manifestazione politica.

Anche per le scene seguenti (B2, 3 e 4, corrispondenti alle strutture 4, 5 e 6) Markopoulos opera scelte che in parte si lasciano ricondurre a tipici problemi dell'allestimento di un dramma musicale e in parte riguardano aspetti specifici del medium filmico. B2 ruota intorno all'accelerazione dei tempi di vita e all'ansia che in tal modo si produce: i mimi si muovono a scatti all'interno del telaio, chiedendosi affannosamente l'ora o indicandola su un orologio a polso, mentre si ascolta il *count down* di una stazione aerospaziale. La scena si conclude con la voce fuori campo che dice «Short and full time». Nella versione filmica B3 viene divisa in due parti, che si distinguono sul piano della tecnica di montaggio, della coreografia e delle associazioni tematiche. La prima rappresenta una situazione di panico da cui i mimi fanno disperati tentativi di uscire; le inquadrature sono inframmezzate da scritte denotanti emozioni negative – «*Trauer*», «*Angst*», «*Hass*» [tristezza, paura, odio] – e infine, quando i mimi si inginocchiano in segno di resa, da una fotografia di un carro pieno di bare sospinto da soldati. In questa prima parte il cineasta realizza un complesso contrappunto trattando in modo paritetico i materiali audiovisivi: rapidi inserti della musica, inquadrature dei mimi prima in agitazione e poi in movi-

mento rallentato, scritte, immagine del carro funebre. Esaminando la partitura, si nota che Evangelisti ha raggruppato le battute in unità di estensione variabile (da 3 a 6) prescrivendo, al termine di ciascun gruppo, l'emissione di un certo fonema da parte di un mimo; nell'interpretazione di Schoener tali momenti vengono segnalati da una pausa. Pur rinunciando agli interventi vocali dei mimi, Markopoulos tiene fermo al macroritmo della partitura, come mostra tra l'altro la collocazione del punto di volta di questa scena alla fine della batt. 12: qui assistiamo a un breve ritorno del *count down*, che però muta «six» in «sex» (rafforzato dal passaggio dalla voce maschile a quella femminile), eseguendo una 'modulazione semantica' verso l'area dell'erotismo. Questo passaggio tematico è confermato in modo quasi didascalico dalla scritta «Liebe»; l'amore è però alienato, fatto di contatti fugaci, freddi e insoddisfacenti. Questa è la parte più marcatamente narrativa del film.

La «struttura 6», corrispondente alla scena B4, ha una notazione simile a quella che Evangelisti aveva introdotto nel quarto pezzo di *Random or not random*: le poche volte in cui le parti riportano indicazioni di altezze, i suoni vanno emessi con distorsione; generalmente viene indicato l'ambito registrico, il tipo di movimento del suono (glissando) e modi esecuzioni non convenzionali (colpi di chiave, soffio di aria senza suono, parlando dentro lo strumento, legno tratto o battuto, martellato sul tasto con il polpastrello ecc.). L'obiettivo è quello di realizzare un magma sonoro nel quale timbro, dinamica, densità e tempo si modificano in continuazione. La partitura prevede inoltre la sovrapposizione di tre decorsi scenico-documentari: aggiornamenti della borsa valori, la cronaca dell'arrivo di una corsa a cavalli e frammenti delle scene precedenti. Nella 'guida' Nonnis indica un processo di crescente dissociazione dei mimi, che devono collegarsi individualmente o a gruppi ai tre decorsi documentari con continui scambi; il processo, sempre più frenetico, culmina in una disaggregazione dei corpi dei mimi che vengono illuminati a tratti e per sezioni. Markopoulos sfrutta una pausa nell'interpretazione di Schoener, che corrisponde a una sorta di ripresa dell'inizio (batt. 20), per dividere anche questa scena in due parti: per tutta la prima parte è inquadrato un mimo che scrive affannosamente dei numeri su un taccuino immaginario mentre risuonano i notiziari finanziari e sportivi; nella seconda parte i mimi riprendono in ordine sparso e senza relazione reciproca i comportamenti della guida automobilista, dell'indicazione di orario e della fuga che si erano già visti nelle scene precedenti.

La scena finale dovrebbe rappresentare la glorificazione del sistema e al contempo la preparazione al crollo della scatola, che segue a sipario chiuso dopo una domanda proveniente dalla platea «*So recht oder nicht?* [va bene così o no?]». La realizzazione di Markopoulos devia da queste indicazioni, concentrandosi sulla condizione di imprigionamento dei mimi nella scatola, che ora accenna alle forme di una camera di appartamento. Sul piano musicale Evangelisti rimonta qui passaggi delle precedenti strutture e questa corrispondenza viene messa in evidenza dal regista mediante fotogrammi di Schoener ripreso nell'atto di dirigere. Sul piano semantico la ripetizione dell'intimazione «*Bleibt ruhig, Freunde!* [state calmi, amici]», alternata alla scritta «*Beruhigungsmittel* [farmaco tranquillante]», contribuisce a produrre un'atmosfera di rassegnata calma. Markopoulos opta per un finale aperto: subito dopo la ripetuta domanda «*So recht oder nicht?*» i mimi vengono inquadrati seduti nel telaio in abbigliamento borghese nell'atto di guardare gli audio-spettatori come se stessero di fronte a un televisore.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1979), *L'arte e le arti*, in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, pp. 169-193.
- (2004), *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, pp. 301-314.
- Auslander, Philip (1999), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge.
- Balzola, Andrea (2004), *Principi etici delle arti multimediali*, in Balzola, Andrea – Monteverdi, Anna Maria [cur.], *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti nel nuovo millennio*, Milano, Garzanti, pp. 441-442.
- Bizzaro, Nicola (2007), *Match für drei Spieler (1964-1966)*, «Philomusica on-line», VI/3, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT02>
- Clementi, Aldo (1964), *Teatro musicale oggi*, «Il Verri», 4, pp. 61-66.
- De Benedictis, Angela Ida (2001), *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica on-line», I/1, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03>
- (2007), *Intervals at the Service of Dramaturgy: The Conception of "Character-rows" in "Intolleranza 1960" by Luigi Nono*, in Ferrari, Giordano [ed.], *L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, pp. 49-68.

- (2009), *Intolleranza 1960 von Luigi Nono - Wandlungen eines Librettos*, in Schneider, Herbert – Schmusch, Rainer [hrsg.], *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, pp. 305-327.
- Evangelisti, Franco (1964), *Teatro musicale oggi*, «Il Verri», 4, pp. 66-68.
- (1991), *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar.
- Ferrari, Giordano (1996), “Die Schachtel” di Franco Evangelisti: tra suono e immagine, un'avanguardia del teatro musicale degli anni Sessanta, «Musica/Realtà», 49, pp. 71-86.
- (2000), *Les débuts du théâtre musicale d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan.
- Kühnel, Jürgen (2000), *Mimesis und Diegesis - Szenische Darstellung und filmische Erzählung. Zur Ästhetik der Oper in Film und Fernsehen*, in Csobádi, Peter – Gruber, Gernot – Kühnel, Jürgen [hrsgs.], “... Ersichtlich gewordene Taten der Musik.” *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien*, Salzburg, Anif, pp. 60-79.
- Lux, Simonetta – Tortora, Daniela (2002) [cur.], *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma, Gangemi.
- Marcuse, Herbert (1967), *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi.
- Markopoulos, Gregory J. (1976a), *Verso una nuova forma narrativa del film [1963]*, in Id., *Caos Phaos. Saggi sul cinema*, Milano, Feltrinelli, pp. 33-34.
- Markopoulos, Gregory J. (1976b), *Verso un nuovo complemento sonoro per il cinema [1967]*, in Id., *Caos Phaos. Saggi sul cinema*, Milano, Feltrinelli, pp. 81-85.
- Nonnis, Franco (1964), *La scatola, musica di Franco Evangelisti, testo e guida per una messa in scena di Franco Nonnis*, «Grammatica», 1, pp. 23-29.
- Tortora, Daniela (1998), *(A)lter (A)ction: un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore Musicale», V/2, pp. 327-344.
- (2003), *Collage, teoria e prassi del teatro musicale d'avanguardia*, «Luxflux», 1, <http://www.luxflux.net/n1/partiture.htm>

Sitografia

The Themenos Association – Gregory J. Markopoulos and Robert Beavers, <http://www.the-temenos.org>