

FESTIVAL
di
VILLA MEDICI
BAROCCHI e TENDENZE

ESTATE A VILLA MEDICI

ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA - COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA
MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION - FRANCE



Assitalia

gruppo 

14 GIUGNO - 5 LUGLIO 1986 VILLA MEDICI - ROMA

edizioni CARTE SEGRETE

IL MESSAGGERO.

Sempre di più strategia.

Dal dinamismo della strategia editoriale del Messaggero una novità assoluta per l'Italia: un inserto di 16 pagine per i quartieri di Roma. Una esclusività che si aggiunge alle altre iniziative che hanno reso Il Messaggero uno dei più dinamici quotidiani nazionali.

SEMPRE DI PIÙ.

Sempre di più tecnologia.

L'introduzione di tecnologie d'avanguardia consente, oltre al costante miglioramento del giornale nel suo complesso, la realizzazione di continue novità editoriali. L'inserto quartieri e l'introduzione del colore in quadricromia, rappresentano due esempi paralleli delle possibilità tecnologiche del Messaggero.

Sempre di più diffusione.

Il Messaggero è il quotidiano più diffuso nel Centro Italia. Un primato indiscusso che si incrementa giorno dopo giorno e che viene confermato da sempre nuove ed originali iniziative editoriali.

Il Messaggero
Tutto il Centro Italia
in un grande quotidiano nazionale.

FESTIVAL
di
VILLA MEDICI
BAROCCHI e TENDENZE

ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA - COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA
MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION - FRANCE

ROMA 14 GIUGNO - 5 LUGLIO 1986

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

LUDOVICO GATTO
Assessore

CARLO MELAPPIONI
Dirigente Superiore della Xª Ripartizione

ITALO CECCARELLI
Primo Dirigente Ufficio Tecnico Xª Ripartizione

SILVIO TUCCIARONE
Dirigente Ufficio Spettacolo della Xª Ripartizione

ACADEMIE DE FRANCE A ROME

JEAN-MARIE DROT
Directeur

ANTOINE BOUSQUET
Secrétaire Général

comitato d'onore

GOFFREDO PETRASSI
Presidente onorario

NICOLA SIGNORELLO
Sindaco di Roma

FRANCESCO SICILIANI
Presidente

JACQUES ANDRÉANI
Ambasciatore di Francia a Roma

FRANCESCO AGNELLO, PIERRE BOULEZ, BETSY JOLAS, COLETTE MEME
OLIVIER MESSIAEN, CLAUDE MOLLARD, GIACINTO SCELSI

edizioni CARTE SEGRETE

IL FESTIVAL DI VILLA MEDICI

organizzazione artistica

MAURIZIO CAMINITO
Responsabile del progetto per l'Assessorato alla Cultura

ELISABETTA BRUSCOLINI
Responsabile della Sezione Video

GIANFRANCO CAPITTA
Responsabile della Sezione Poesia-Teatro

MARILISA AMANTE/TEOREMA
Coordinamento della Sezione Poesia-Teatro

MAIA BORELLI/TAPE CONNECTION
Coordinamento della Sezione Video

MASSIMO PASQUINI/TEOREMA
Coordinamento della Sezione Colonne Sonore

MONIQUE VEAUTE
Responsable artistique du Festival

DENISE BAGLAN
Administratrice

ROSELLA NOBILIA
Coordination de la Fête des musiques de l'Europe

organizzazione tecnica

ENRICO MASTRANGELI
Responsabile del progetto per l'Assessorato alla Cultura

MARA MARIOTTI
Relazioni esterne per l'Assessorato alla Cultura

UGO BEVILACQUA
Allestimento e direzione lavori

PHILIPPE DUBOIS con PHILIPPE MULON
Responsable technique du Festival

FABIO FEFE'
Coordinateur personnel technique

Allestimenti

Ditta PONTEGGI EST Ditta NIT Ditta GIADA

Cocktails Bar VANNI Roma

Ufficio Stampa

MARCO DE SANCTIS/TEOREMA

SS956

CESARE NISSIRIO
MICHELE DENIS

Progetto grafico

Promozione

DINAMO ITALIA di Fabrizio Grifasi e Massimo Lancellotti
Agenzia di comunicazione e di sponsorizzazione del Festival

Accueil et abonnements

MARTA CRAVERI, CINZIA BERLINGOZZI

Si ringraziano:

La Segreteria dell'Assessore Ludovico Gatto ed in particolare
PAOLO RICCETTI - BRUNO NONIFACINO - CYNTHIA FORNOSI

Catalogo

VIVIANA AGNELLO
SYLVAIN COUQUET MACCHI

ROMEO LUCCHESI

MAURO FANTI

LITO SERVICE FIORANI

Coordinamento catalogo

Traduzioni

Grafica

Stampa

© EDIZIONI CARTE SEGRETE
DATA ARTE s.r.l. Via Garibaldi, 53 - 00153 ROMA
Direzione editoriale: MASSIMO RIPOSATI

La "Semaine des musiques de la Villa Médicis" segna, da nove anni, l'inizio dell'estate; pur proseguendo una tradizione, il Festival 1986 presenta molte novità.

È la prima volta che l'Accademia di Francia gode di un apporto così importante da parte delle istituzioni italiane: il Comune di Roma, l'Accademia di Santa Cecilia, il C.I.D.I.M. Centro Italiano di Iniziativa Musicale, la RAI-Radio e TV, e, altro segno dei tempi, tre mecenati italiani concorrono con due mecenati francesi all'organizzazione di questa manifestazione.

Se Parigi e Roma hanno messo le loro risorse in comune, è per permettere agli artisti dei due paesi di associare i loro talenti e di ignorare le frontiere: Pierre Barrat metterà in scena il "Racine" di Bussotti; il 23 giugno, l'ensemble 2E 2M e l'Ex Novo Ensemble uniranno, in un concerto comune, interpreti e musicisti dei due paesi.

E saranno dieci i paesi a celebrare il 3 luglio la "Fête des musiques de l'Europe" e a prefigurare uno spazio culturale comune.

La "Semaine" si protrarrà per un mese intero; l'Opera, il teatro, la danza, la poesia verranno a fare compagnia alla musica...

Lunga vita al nuovo "Festival di Villa Medici"

Jacques ANDREANI

La serie di manifestazioni che hanno luogo a Villa Medici quest'estate confermano alcune delle riflessioni che abbiamo avuto modo di fare nel corso degli ultimi mesi.

Innanzitutto che in poche città al mondo come a Roma sono presenti forze culturali, Enti ed istituzioni così vive ed in grado di programmare eventi culturali di tale rilevanza; in secondo luogo che tale ampio spettro di situazioni comprende a pieno titolo gli istituti culturali stranieri, che operano nella nostra città; ed infine che è una chiara volontà dell'Assessorato alla Cultura della città di Roma di collaborare strettamente con tali istituti costruendo insieme proposte culturali rivolte a tutta la città.

Rimane da dire del rapporto particolare con l'Accademia di Francia a Roma e del proficuo lavoro comune. A nostro avviso esso ha rappresentato non solo uno scambio culturale italo-francese, ma un'idea comune nell'ambito della cultura come il principale spazio d'incontro europeo.

Questa, in fondo, è l'ambizione più grande della "Estate a Villa Medici": essere un momento di confronto di ciò che si produce oggi in Europa e informare sui progetti che, sempre più numerosi, nascono e si realizzano attraverso la collaborazione di artisti europei.

Ludovico GATTO

UN DIALOGO ITALO-FRANCESE

"L'Accademia di Santa Cecilia à la rencontre de l'Académie de France à Rome".

Con il grande interesse che mi ha sempre legato alla musica francese, ho seguito le attività musicali di Villa Medici.

Questo splendido luogo lascia anche quest'anno intravedere le sue risorse inventive, la sua immaginazione e una attenzione, tutta particolare, per l'Italia.

Sono felice di rispondere con entusiasmo a questa iniziativa artistica. L'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia interpreterà un'importante composizione "La Turangalila - Symphonie" di uno dei più grandi compositori francesi contemporanei viventi: Olivier MESSIAEN.

Confermo, così, il mio profondo desiderio di scambi più stretti con la Francia, e il rinnovato interesse che ho per la cultura e la musica di questo Paese.

Francesco SICILIANI

Anche in questa "nona settimana della musica" di Villa Medici, la felice consuetudine della collaborazione tra l'Accademia di Francia e le Istituzioni culturali e musicali romane è confermata e rinsaldata.

Quest'anno, a presenze ormai consuete come l'Accademia di S. Cecilia Gestione Autonoma dei Concerti e la sede regionale della RAI-TV, si aggiunge fra le altre quella del CIDIM/Comitato Nazionale Italiano Musica, dell'Istituzione Universitaria dei Concerti, che coordina i concerti del 17 giugno dedicati a giovani compositori europei e collabora alla Festa della Musica del 3 luglio.

La collaborazione del CIDIM a questa manifestazione si iscrive con coerenza nel suo disegno statuario e programmatico rivolto a favorire e rafforzare la reciproca conoscenza e, di più la cooperazione in campo culturale e musicale tra i paesi europei.

Di tale disegno sono espressione concreta la collana di studi dedicata alla realtà musicale nei paesi europei, che, quest'anno e appunto nell'ambito di questa manifestazione, sarà arricchita di un nuovo, significativo, titolo "La Francia in Musica", a cura di Cesare Nissirio e Monique Veaute.

Con questi ed altri studi con la presenza attiva di istituzioni scientifiche europee quali Mediacult, con i rapporti avviati con i Music Information Centres europei e internazionali per la costituzione di un centro italiano dedicato alla musica contemporanea, con l'azione rivolta a favorire lo scambio e la circolazione di musicisti e complessi europei, il CIDIM apporta un contributo all'azione di quanti hanno a cuore il successo del processo di unificazione politica e culturale dell'Europa.

Ci piace interpretare questa manifestazione, così attenta alle originali identità culturali della Francia e dell'Italia, come un esempio concreto e qualificato di questo spirito.

Francesco AGNELLO

GIOVEDÌ 29 MAGGIO
Ore 12 - Campidoglio - Sala delle Bandiere
Conferenza Stampa del Festival di Villa Medici

Senza dubbio è stato il più bel giorno che ho vissuto dal mio arrivo a Villa Medici; un anno e tre mesi fa.

Sulla mia sinistra, l'Assessore Ludovico Gatto, per il Comune, il Maestro Francesco Siciliani per l'Accademia di Santa Cecilia, il Presidente dell'Assitalia Giovanni Pieraccini e sulla mia destra Francesco Agnello per il CIDIM.

Senza di loro, nulla sarebbe stato possibile; questo Festival di Musica, di Danza, di Poesia, di Teatro e di video a Villa Medici non avrebbe potuto essere organizzato. Che ne siano qui tutti ringraziati. Con tutto il cuore.

Così il 29 maggio 1986, il sogno di "un dialogo franco-italiano nel segno di tutta l'Europa" è diventato realtà.

Per la prima volta, con la complicità degli alberi, dell'indimenticabile architettura, del cielo romano proprio bello in questa stagione, il Festival di Villa Medici, in stretta collaborazione con il Comune di Roma, offrirà al pubblico romano, al grande pubblico, diverse serate, delle quali si può dire, in anticipo, che saranno per loro indimenticabili.

L'allestimento concepito da Ugo Bevilacqua, ci permetterà quest'anno di accogliere tra 800 a 1.000 persone, ed ecco perchè, in parte, il programma immaginato con l'aiuto prezioso di Monique Veaute, farà alternare il moderno e l'antico, da Monteverdi a Busotti, da Rameau a Messiaen, in un "contrappunto" sotto il segno del barocco.

Il 21 giugno, contemporaneamente a 33 paesi d'Europa, dell'Africa e dell'America del Sud, parteciperemo con un programma eccezionale alla grande Festa della Musica.

Il 3 luglio, seconda festa, dedicata questa volta alle Musiche d'Europa: cantanti, musicisti, piccoli gruppi, venuti da tutte le parti del nostro continente, offriranno al pubblico romano, una grande serata delle musiche europee durante la quale l'Italia, grazie a Francesco Agnello, avrà una parte determinante.

Ma vorrei concludere indicando pubblicamente quali serate saranno da me preferite. Innanzitutto, il venerdì 20 giugno, durante il quale grazie alla complicità del Maestro Siciliani e della grande Orchestra di Santa Cecilia, potremo, tutti insieme, ascoltare la Turangalila Sinfonia di Olivier Messiaen, in presenza sua e diretta da Kent Nagano con due illustri soliste, Yvonne Loriod e Jeanne Loriod.

(Quella sera tutta Roma udirà l'eco, ai quattro punti cardinali, di questo canto di speranza e gratitudine).

Ed infine, per ascoltare attentamente le musiche di domani vi invito tutte e tutti a venire numerosi al concerto 2E 2M, diretto da Yves Prin, che ci permetterà di ascoltare 4 brani musicali dei nostri borsisti attualmente presenti a Villa Medici, Suzanne Giraud, Bernard Cavanna, e quelli di Claudio Ambrosini (che avremo già sentito con la sua orchestra veneziana il 19 in serata - Claudio Ambrosini che è, e ne sono particolarmente lieto, il nostro primo borsista musicista italiano da secoli).

E ancora una volta il dialogo franco-italiano si amplia....

Jean-Marie DROT



BAROCCHI E TENDENZE DA POZZO A FELLINI

Un festival di musica nei giardini di Villa Medici, fa pensare un poco a una festa della Roma antica, sublime, decadente e fuori tempo. Tuttavia, oggi, la parola festa ha ripreso il senso positivo della parola: incontri, avvenimenti pieni di iniziative dove tutto sembra lecito, recitato, messo-in-scena.

*Roma, dal barocco alla dolce vita, ha coltivato questo sogno di feste fastose, sostenuto dalle immagini mitiche di Fellini: gusto della scenografia, del falso. Questo falso non è tuttavia affatto necessario; infatti Fellini, se ha scelto di ricostruire tutto negli studi, quando tutte le più belle scenografie naturali gli erano permesse, si è iscritto col suo gesto deliberato nella discendenza di Andrea Pozzo. L'antenato Pozzo "Gran Creatore della Roma barocca, ci conduce alla chiesa di Sant'Ignazio... con la sua cupola finta e il suo cielo raggiante, il Santo in gloria, che si scorge in cima ad architetture fittizie di colonne e di archi, invia i suoi discepoli sui quattro continenti". * Roma è la città dove le memorie architettoniche si mescolano, dove il passato continua a frequentare il presente: qui, un negozio di moda le cui fondamenta sono le vestigia di una curia romana, là una colonna solitaria che sostiene una luce al neon.... Un'evidenza s'impone; questo tema del barocco si è impossessato di noi come il filo conduttore di un festival di musica e di danza. Senza alcuna nostalgia (non si tratta di un revival ingenuo del barocco), ma piuttosto di un elogio dello sguardo intelligente, dell'orecchio che sa distinguere il falso, il "trompe-l'oeil" e che di esso si diverte. A questa musica non manca l'aspetto serio, ma essa sa giocare.*

Una certa musica d'oggi può essere considerata come barocca?

Può essa sostenere un paragone di fondo con la musica qualificata come tale?

Tali interrogazioni noi le presentiamo in questo festival, sia ai compositori, che ai gruppi strumentali e vocali e ai teorici. William CHRISTIE delle Arts Florissants ha raccolto la sfida, ELECTRIC PHOENIX, anche, essi mescolano in un programma, uno CHARPENTIER e CLEMENTI, l'altro BERIO e GABRIELLI.

Noi usciamo da un momento della storia dell'arte in cui il radicalismo delle avanguardie, sia nella musica che nelle altre forme artistiche, ci ha spinti verso un formalismo che si è chiuso su se stesso. Barocco significa quindi, per noi, apertura e ascolto.

Noi potremmo definire in modo simile la parola TENDENZA: gioco con la realtà, gioco di inganni, prese in prestito, riferimenti... MAGUY MARIN, coreografa, ne è uno degli esempi vivi. La modernità, oggi, è contaminata dall'eplosione dei territori, essa si rivolge alle culture extra-europee, all'eterogeneità, all'impurità, al falso (nel senso che gli dà Umberto Eco nella sua Guerra del Falso).

Quest'idea ha riunito per questo Festival le energie romane, italiane, francesi ed europee.

Non è poco aver suscitato l'interesse curioso ed entusiasta di tante istituzioni ed artisti.

Ringrazio ancora una volta tutti quelli che mi hanno aiutata a realizzare questo progetto, che si è concretizzato, anche esso, alla "maniera Barocca", vale a dire, tramite la coincidenza, e l'incontro. Di modi, idee diverse di fare cultura, riunendo, contributi dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, Le Ministère de la Culture et de la Communication, Francesco Siciliani dell'Accademia di Santa Cecilia, Pierre Barrat, dell'Atelier Lyrique du Rhin, le radio e le televisioni che hanno sostenuto e spesso arricchito i nostri programmi con le loro iniziative; e una scoperta, che non è da meno: quella degli aiuti privati. Lungi dall'essere una cooperativa finanziaria, questo gesto è stato spesso accompagnato da un reale interesse per il programma artistico: l'Assitalia, il Messaggero, l'Alitalia.

La Francia non è stata da meno con la "Fondation Européenne de la Culture" e il "Conseil de l'Europe".

Noi saremo in questo Festival, un riflesso del continuo moto vivo di ritraduzione del procedimento della creazione.

Monique VEAUTE
Responsabile artistico del Festival di Villa Medici

«BAROCCO» E «TENDENZE»: IL RECTO E IL VERSO DI UNA IDENTITÀ STORIOGRAFICA

Il termine «barocco» giunge alla storiografia musicale in abiti dimessi, effettivamente ben poco ancora connesso a quei sensi tardo rinascimentali o della grande associazione illusoria o delle grandi visioni degli sdoppiamenti speculari e della virulenza metaforica che ha indotto nella storia di altre arti la creazione di una specie di «categoria dello spirito» che porta il suo nome. Sghembo nella datazione (in genere si attribuisce ad opere nettamente o profondamente solo e soltanto settecentesche), neutralizzato nella connotazione negativa (Rousseau stesso infatti, ai suoi tempi usava «in diretta», «baroque» e, indifferentemente, «gothique» per dire brutto, deforme o malmesso a «gusto»), *barocco* in musica vuol dire ora poco più di «pre classico» o «pre romantico».

Nel contempo però significa anche fase di avvicinamento alle conquiste della «fine della retorica» e della fine della persuasività tirannica assoluta dei testi (vuoi nel senso della estrema loro coerenza funzionalistica, vuoi nel senso della loro manichea eccellenza e lungo tirocinio della coscienza «estetica» nel lavoro artistico dei musicisti).

Questo effetto un po' paradossale (il «barocco» in musica sarebbe un collasso storico della categorialità del «barocco») è una giusta interpretazione critica che del Settecento musicale ha fatto il Novecento; precisamente nel Novecento musicale, quella larga fascia di Novecento che, forse o anche, per mimesi storicistica, ha riconosciuto che i *Lebensmomente* della creazione musicale Settecentesca, come nel Novecento maturo, sono «plurali» sono molti fra molti, sono espressioni oggettivate da «tendenze». Conseguentemente questa coscienza dell'arte come *tendenza* può essere riferita alla conquista di una coscienza della irrecuperabilità, se non per metafore ideologiche stantie della committenza religiosa dell'arte; una committenza perduta sia nel mondo antistorico dei cattolici, per i quali l'arte era un sistema per convicarsi della inesistenza delle evoluzioni, sia nel mondo critico dei luterani, per i quali essa arte era una divinizzazione tanto dal «moderno» come vittoria sull'errore autoritario papista ecc., quanto dalla libertà condizionata del pensiero umano individuale sempre in attesa di riconoscimenti del successo degli individuali contatti con la verità.

In questo senso, il «Novecento delle tendenze», il Novecento della ricerca, da parte degli autori, di esperienze della personalità come forma vivente di «una» tendenza, e delle opere come forme vissute di quella ricerca (episodicamente, fra episodi), proprio sul lato della creatività, ha compreso il Settecento (dapprima condividendone neoclassicamente le poetiche sparse, poi assumendone le sembianze etiche) più di quanto non abbia fatto la storia della musica professionale (quella dei dottori e dei professori della *Musikwissenschaft*).

Contro una visione disturbata che attribuiva sempre al barocco musicale caratteri di diversa impoeticità (vedi la pretesa chiusura linguistica del tonalismo armonico là come pastoia «da superare»; vedi la sua pretesa abitudine al servilismo «raffigurativo»; vedi l'accentuazione del diletterismo, e altre immoralità), il Novecento scoprendo il Barocco come arte della «tendenza» ha scorto in quel procedere (creazione autonoma di parziali relazioni semantiche dell'agire: subito «riviste» dall'autore che si «allontana dall'oggetto» e «creato per vedere com'è», giudicandolo per quello che è nel suo farsi elaborazione tecnologica del senso, o imponendo orientamenti «fisici» all'ordine della materia) un antecedente diretto delle sue poetiche: prima fra tutte quella dell'apprezzamento interno della invenzione di nuove «naturalità» scientifiche (l'aura del laboratorio, dell'esperimento chimico, della dimostrazione di una impensata legge fisica, la confluenza di più teorie in sintesi provvisorie supportate da verifiche tecnologiche).

Se il «barocco» delle tendenze è un'arte che rispetta le sue materie (a volte trattandole da feticcio effettivo di cui si venera l'indispensabilità essenziale: senza strumenti niente musica!) non senza tentarle evolutivamente (vedi i perfezionamenti tecnologici o le forzature liminari delle loro potenzialità d'uso, tanto in un violinista barocco che lavora sulla sua «messa di voce» quanto in un virtuoso novecentesco che lavora accanto all'autore per sconfinare d'ogni dove nella prassi esecutiva) esso è pure un'arte che s'impegna a sostenere la realtà di un'*epoca della natura* che svolge storicamente là quando e dove l'umanesimo si intende rivolto per una giusta metà all'umanità e per l'altra alla Natura (al fine di modificarle entrambe). Non a caso, evitando diagnosi delle loro opere che si richiudono a guscio ad isolare le loro esperienze artistiche ad espressione della loro unica personalità, non meno uniche, in quanto esperienze di tendenza, le figure di Bach, Haendel e Rameau, possono essere «tradotte» in termini di «progetto» orientato, fino ad essere ricondotte, magari spersonalizzate, a dispetto di tante pregresse avventure esegetico biografiche, a *labels* di ambiti sperimentali di tendenze specifiche di un disegno storico scientifico diversamente orientato. Ad Haendel si potrebbe così riferire il «piano» di ricerca di sincronica omologazione stilistica «europea» quanto mai sospensiva o inibitiva di altre tendenze «volkskisch» neo o vetero nazionali; a Bach la diacronica convenzione sintetica della coscienza «compositiva», via via di vecchio e nuovo, di abitudine a decondizionamento, di scientifico e effettivo, di impressivo ed espressivo: nel lavoro di coartazione dei portati storici, passati e presenti, convenuti al testo; a Rameau l'impegno di rendere «più naturale la natura» inducendo nell'analisi della materia sonora l'artificio della simulazione di un sistema fisico di cui, enfatizzando le potenzialità enormi di eccezioni alla regola, ricavare nuove immagini della verità del mondo.

Si spiega in questi termini il destino che stringe studio (o passione) per la musica contemporanea: nella pluralità dei loro *Lebensmomente*, per affinità di struttura, si attua una relazione che scavalca la continuità storica ricreando una continuità storica.

Giovanni MORELLI

IL FESTIVAL DI VILLA MEDICI È SOSTENUTO E INCORAGGIATO DA

MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION -
Service des affaires internationales - Direction de la musique
et de la danse - Délégation aux arts plastiques - Association
Française pour l'action culturelle.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA: Gestione Autonoma dei Concerti

C.I.D.I.M. - Comitato Nazionale Italiano della Musica (CIM/UNESCO)

ISTITUZIONE UNIVERSITARIA DEI CONCERTI

RAI 3 TV et RADIO

CONSEIL DE L'EUROPE

S.A.C.E.M. - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

C.E.N.A.C. - Centre national pour l'action artistique et culturelle

FONDATION EUROPEENNE DE LA CULTURE

RADIO - FRANCE, programme musical de France Culture

BRITISH COUNCIL

FONDATION SALABERT

INTERVENTI di:

- Jacques ANDREANI - Ludovico GATTO: Il Festival di Villa Medici	3
- Francesco SICILIANI: Un dialogo italo-francese	4
- Francesco AGNELLO: " " "	
- Jean Marie DROT: "Giovedì 29 maggio..."	5
- Monique VEAUTE: Da Pozzo a Fellini	7
- Giovanni MORELLI: Barocco e Tendenze: Il recto e il verso di una identità storiografica	8
- Dino VILLATICO: Le astuzie di una parola	9
- Emmanuel SAULNIER: Laboratoire	13
- Tjeerd ALKEMA: Stanze	14
- Marcello RUGGIERI: "La Francia in Musica"	15
- Roland BARTHES: "Su Racine"	18
- Lina BUCCI FORTUNA: L'Europa	23
- Jean François LABIE: Anacreonte	34
- Jérôme LEJEUNE: Atteone	35
- Dino VILLATICO: Le Astuzie di una parola	36
- Franco PIPERNO: Attualità della musica Barocca	37
- Sylvie BOUYSSOU: Potreste chiamarlo Barocco	38
- Claude SAMUEL: Il barocco Fuori-Tempo	42
- Jean Loup TOURNIER: Olivier Messiaen... e gli altri	46
- Franco Carlo RICCI: L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la sua orchestra	48
- Franco QUADRI - Tendenze, Video, giardini di Villa Medici	51
- Dominique FERNANDEZ - E l'Opera va	58
- Guy SCARPETTA - Invece di ritorno Al Barocco	71
- Costin MIEREANU - "Le temps hasardeux"	77
- Patrick BENSARD - "Simili..."	81
- Carlo INFANTE - Teatro in Video, Video in Teatro	93
- Christian TAMEY - Teatro contemporaneo della danza in Francia	97
- Gino CASTALDO - "... strano destino"	109

Foto di:

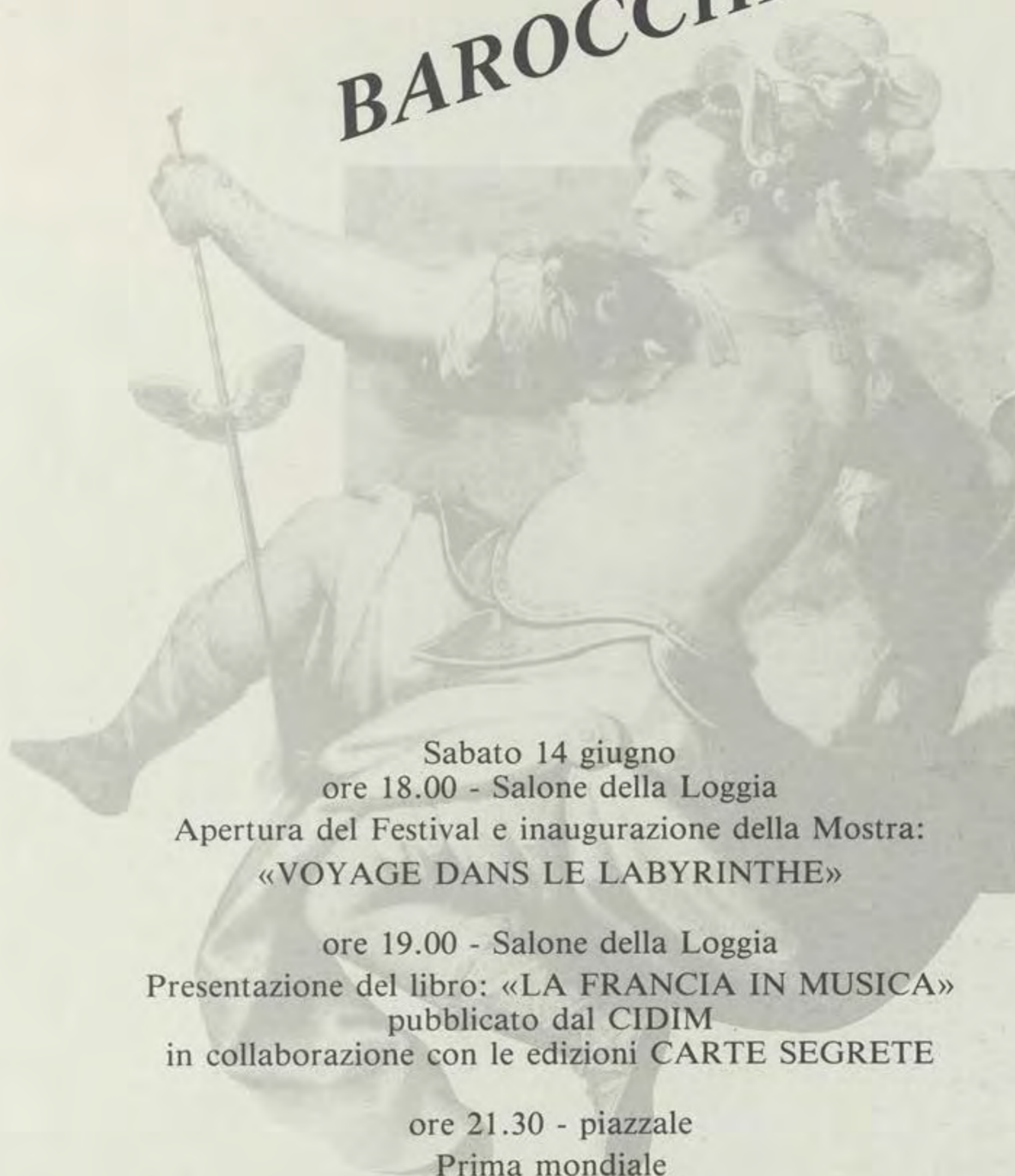
pag. 12, Marina Franci; pag. 14, Tjeerd Alkema; pag. 23-59-61, Ferrante Ferranti; pag. 38, Claude Bricage; pag. 54-85, Angelo Turreta; pag. 56, Roberto Bastianoni; pag. 62, Antoine Poupel; pag. 62, Steinberger/Enguerand; pag. 62, Claudio Ambrosini; pag. 65, Jean-Louis Guigue; pag. 68, Colette Massaou/Kipa; pag. 73, Agustin Rico; pag. 85, Antonio Benedetti; pag. 85, Pescatori; pag. 86, Dino Ignani, Toni Garbasso; Pag. 98 Gamma.

In copertina: Apollo della stanza del Cardinale "Villa Medici". Foto di Patrick Faingebaun



14 GIUGNO

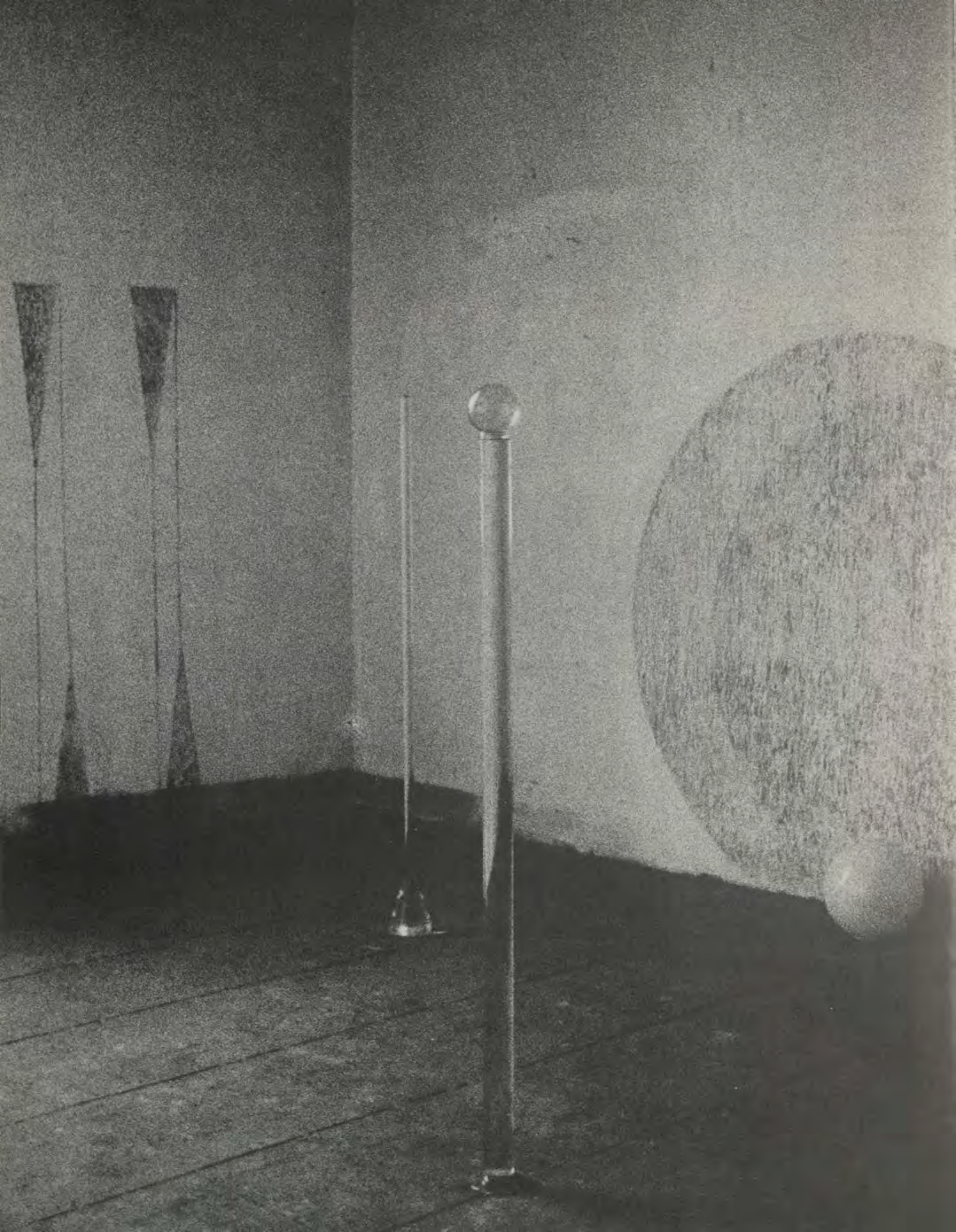
BAROCCHI



Sabato 14 giugno
ore 18.00 - Salone della Loggia
Apertura del Festival e inaugurazione della Mostra:
«VOYAGE DANS LE LABYRINTHE»

ore 19.00 - Salone della Loggia
Presentazione del libro: «LA FRANCIA IN MUSICA»
pubblicato dal CIDIM
in collaborazione con le edizioni CARTE SEGRETE

ore 21.30 - piazzale
Prima mondiale
«Le Racine» (1980)
con «Qu'un corps défiguré» (1986)
per 5 strumenti (pianobar per Fedra)
di Sylvano Bussotti
regia: Pierre Barrat
scenografia: Jean Bauer
Atelier Lyrique du Rhin
Ensemble Itineraire
direttore: Massimo de Bernart



VOYAGE DANS LE LABYRINTHE

dal 14 giugno al 16 luglio

Tutti i pomeriggi dalle 17,00 alle 19,00 e nelle mattine di Sabato e Domenica durante le visite guidate ai giardini

LABORATOIRE

Nello studio nudo sono disposte sette elementi. Tre di queste composizioni - "Vasi contrapposti", "Va e vieni", "Il bianco, la pupilla, il blu" - presentano, ciascuna di fronte a un disegno murale blu e grigio, tre moduli di vetro". Due sono in pyrex riempito d'acqua distillata, il terzo è un vetro bianco industriale. Le altre quattro opere di dimensione umana - una delle quali è orizzontale - sono autonome. Lunghi e alti moduli di pyrex soffiato poi dipinto a mano in modo trasparente, riempiti d'acqua distillata: "Le anse piene", "Le piccole sfere umide", "Le lunghe braccia".

Le opere in pyrex sono state molto accuratamente soffiate ai limiti del possibile nel laboratorio "Vetro scientifica" che si consacra alla ricerca a Roma, nel quartiere di San Lorenzo.

Laboratoire espone ciascuna di queste presenze formali in modo piano e sculturale. Presenta, nel luogo stesso in cui sono state create, le formule di un anno di invenzione e di elaborazione.

Queste opere rappresentano quindi un tempo di posa graduale e reale nel luogo che è loro proprio.

Presenze senza peso, compongono nell'immediatezza del loro luogo d'origine gli oggetti delle mie forme nel luogo e nel tempo della ricerca che qui è trascorso.

Emmanuel Saulnier
Roma, maggio 1986

Emmanuel Saulnier è nato a Parigi nel 1952. Ha realizzato una decina di esposizioni personali in Europa, di cui una al Centro Georges Pompidou. Il suo lavoro è presentato regolarmente a Parigi presso la galleria Montenay-Delsol. Collabora al C.I.R.V.A. (Centre international de recherche du Verre) di Marsiglia.

Laboratoire, interno.
Villa Medici, giugno 1986.
Photo © Marina Franci.

STANZE

Le mie sculture si fondano sempre sulla geometria; utilizzo questa scienza dal 1980 per ottenere - è il caso della maggior parte delle mie opere - un'anamorfose, cioè, una distorsione della prospettiva.

Se si guarda da un punto stabilito, l'immagine ha un senso preciso e riconoscibile, mentre se si guarda da una quantità di altri punti è l'aspetto fisico dell'illusione ottica che diviene evidente. Questo punto stabilito e preciso si situa all'altezza dell'occhio dell'osservatore: è quello il punto da cui è stata costruita l'anamorfose. Se ci si sposta l'oggetto costruito in anamorfose sembra modificarsi; la prima immagine che l'occhio aveva percepito scompare lasciando apparire progressivamente la vera materialità della scultura. La prima è una rottura, la seconda un'avventura. Le sculture vengono dapprima disegnate e progettate sulla carta, con gessetti colorati; posso cancellare e ricominciare come se lavorassi su una lavagna. Mi servo di materiali d'uso comune (gesso, mattoni) perché penso che è il disegno stesso che deve produrre l'effetto ottico e non la ricchezza del materiale.

In passato mi è capitato di scavare direttamente nel muro della galleria per poter mostrare anche ciò che si svolgeva dietro l'intonaco oppure utilizzavo il materiale e i ritagli stesi per terra. La più grande delle sculture, in mattoni, a Brétigny-sur-Orge, misurava 25 metri; la più piccola, in gesso, a Stoccolma, misurava 9 metri.

Da quando sono a Roma ho lavorato particolarmente in senso verticale con gli stessi materiali (mattoni e gesso) e secondo gli stessi principi.

Tjeerd Alkema
Roma, maggio 1986

Tjeerd Alkema è nato nel Nord dell'Olanda nel 1942. Vive e lavora nel Sud della Francia, dal 1962.

Tjeerd Alkema
Punto indeterminato
Villa Medici, giugno 1986



ore 19.00 - Salone della Loggia
Presentazione del libro: «La Francia in Musica»
pubblicato dal CIDIM
in collaborazione con le edizioni CARTE SEGRETE

LA FRANCIA IN MUSICA

Il volume «La Francia in Musica», curato da Cesare Nissirio e Monique Veaute e coordinato da Rosella Nobilia, è dedicato alla documentazione dello stato attuale e delle linee di tendenza dell'attività lirica, concertistica, di danza e della ricerca musicale in Francia.

Il volume si inserisce nella serie di pubblicazioni che il CIDIM, dalla sua nascita, va dedicando all'Europa musicale.

Il proposito da cui il CIDIM muove, in un mercato editoriale troppe volte saturo di proposte ripetitive, è quello di offrire *spaccati*, elementi conoscitivi, sull'organizzazione musicale di singoli paesi europei (sono già apparsi i volumi dedicati alla Gran Bretagna, all'Austria, alla Repubblica Federale di Germania, sta per uscire il volume dedicato al Portogallo) oppure analisi *orizzontali*, quali la condizione del compositore in Europa, la contrattazione musicale nei paesi europei, il fonogramma nella comunicazione culturale. Sono tutti argomenti di interesse rilevante per gli addetti ai lavori, ma non sono tali da attirare l'attenzione della produzione editoriale normale.

Eppure, in Francia come in Italia, e altrove, uno spettacolo d'opera, un concerto sono il risultato non solo della presenza dei *divi* (il direttore alla moda, gli interpreti di grido, i complessi celebri); sono il frutto del lavoro di tanti addetti, dell'esistenza di leggi, di rapporti di lavoro, di investimenti, di strutture. Di solito, questa parte dell'*iceberg* musica rimane nascosta. Questo volume ne svela, per la Francia, una parte consistente.

Il lettore, così, sarà in grado di conoscere il funzionamento degli apparati centrali e periferici dello Stato francese e i progetti *avveniristici* de La Villette, la situazione della ricerca musicale più avanzata e quella dei teatri lirici, l'organizzazione e i programmi di Radio-France e i comportamenti musicali dei francesi. Potrà leggere interviste a personaggi antidivistici eppure necessari come e più dei divi, quali il direttore del Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, il responsabile artistico dell'Orchestre National de France, il nuovo sovrintendente del Théâtre National de l'Opéra de Paris e potrà anche conoscere tutti i dati relativi alla spesa pubblica per la musica. E non è tutto. Certo, non riuscirà a sapere nulla sugli hobbies del celebre soprano, non potrà ammirare la villa del grande direttore. Ma in fondo non è una gran perdita. Il lettore, ne siamo sicuri, è più intelligente di quanto si creda.

Marcello RUGGIERI

ORE 21.00 Piazzale

“LE RACINE” 1980
Opéra-ballet di Sylvano Bussotti
su “Phèdre” di Jean Racine
avec ****“Qu’un corps défiguré”
pour cinq instruments (1986)

Direzione musicale	Massimo DE BERNART
Studi musicali	Dominique MY
Regia	Pierre BARRAT
Coreografia	Michel HALLET EGHAYAN
Assistente	Thierry ROISIN
Drammaturgia	Marie Noël RIO
Scenografia	Jean BAUER
Costumi	Dominique BORG, assistita da Claude MABELE e Etienne COULEON
Luci	Hervé GARY

Per i ruoli di cantanti:

La tragédienne, Phèdre	Irène JARSKY
Le Grec, Oenone	André BATTEDOU
Racine	Giancarlo LUCCARDI
Xio le Blanc, Théràmène	Jacques BONA
Armél, Fils de la tragédienne:	un solista dei Petits Chanteurs de Paris
Monsieur Fred, pianista	Jay GOTTLIEB

Per i ruoli di danzatori:

Sébastien, Hyppolite	Stéphane BOYENVAL
Julien, le chorégraphe	Jean Christophe BACCONNIER
Jo le Blond, Théràmène	Antoine RAULIN
Bob le noir, Oenone	Jocelyn CASTRY

con la partecipazione dei solisti dell’Ensemble Itinéraire

Florent HALADJIAN	Percussioni
Philippe MONNIER	Fagotto
Philippe ROY	Oboe
Patrick SABATON	Trombone
Gérard WILGOWICZ	Alto

Scene realizzate da l’Atelier BETTREMIEUX
dipinti delle scene realizzati da Marie ROSSETTI e Alphonse LAVERGNE
costumi realizzati da l’Atelier de Costumes du Théâtre des Célestins de Lyon
Regia generale Bertrand KILLY

Questa produzione dell’Atelier Lyrique du Rhin è stata realizzata con l’aiuto del Programma Musicale di France Culture, Radio France, della Direzione della Musica del Ministero della Cultura, del Sindacato intercomunale dell’Opéra du Rhin, dell’Espace Jacques Prévert à Aulnay sous Bois e della Villa Medici a Roma.

Ringraziamo particolarmente Kenzo e Marithé e François GIRBAUD per l’aiuto apportato alla realizzazione dei costumi.

La prima versione di quest’opera è stata creata alla Piccola Scala di Milano 1981, in una realizzazione del compositore.

L’opera si avvale oggi di una nuova versione che comporta degli intermedi strumentali e una nuova realizzazione

GRAZIE A KENZO

Parigi - Copenhagen - Londra - Milano - New York - Tokio

ROLAND BARTHES - SU RACINE

È la sua stessa trasparenza che fa di Racine un vero luogo comune della nostra letteratura, una specie di grado zero dell'oggetto critico, un posto vuoto, ma eternamente offerto al significato.

Scrivere, è scuotere il senso del mondo, disporvi una interrogazione *indiretta*, alla quale lo scrittore, con un'ultima sospensione si astiene dal rispondere.

La risposta è data da ciascuno di noi, apportandovi la propria storia, il proprio linguaggio, la propria libertà, ma siccome storia, linguaggio e libertà cambiano all'infinito, la risposta del mondo allo scrittore è infinita: non si smette mai di rispondere a ciò che è stato scritto fuori di ogni risposta: affermati, poi messi di fronte come rivali, poi sostituiti, i sensi passano, l'interrogazione rimane.

I LUOGHI

I grandi luoghi tragici sono terre aride, costrette fra il mare e il deserto, l'ombra e il sole portati allo stato assoluto.

Il sole fa un esterno puro, netto, spopolato; la vita è nell'ombra, la quale è al contempo riposo segreto, scambio di errore. Anche fuori di casa, non c'è vero soffio: è la boscaglia, il deserto, uno spazio non organizzato.

Anzitutto c'è la Camera: resto del mitico entro, luogo invisibile e temibile dove la potenza è accovacciata. Questo antro ha un sostituto frequente: l'esilio del re, minacciato perché non si sa mai se il re sia vivo o morto.

La Camera è contigua all'Anticamera, lo spazio eterno di tutte le suggestioni, poiché è là che *aspetta*. L'Anticamera è lo spazio del linguaggio: è là che l'uomo tragico, perduto fra la lettera e il senso delle cose, esprime le sue ragioni.

Fra la Camera e l'Anticamera, la Porta. Là si veglia, là si trema; oltrepassarla è una tentazione e una trasgressione.

L'esterno è la distesa della non-tragedia; esso contiene tre spazi: quello della morte, quello della fuga, quello dell'Avvenimento. La morte fisica non appartiene mai allo spazio tragico: è un elemento estraneo alla tragedia, una «impurità», lo spessore di una realtà scandalosa poiché essa non dipende più dall'ordine del linguaggio, che è il solo ordine tragico. Nella tragedia non si muore mai, perché si parla sempre. Di fronte a questo ordine del solo linguaggio che è la tragedia, l'atto è l'impurità stessa.

Insomma la topografia di Racine è convergente: tutto concorre verso il luogo tragico, ma tutto vi si impegna. Il luogo *stupefatto*, preso tra due paure, tra due fantasmi: quello della distesa superficie e quello della profondità.

EROS

Racine chiamava i *personaggi*, molto più giustamente, degli *attori*; si tratta in fondo di maschere, di figure che ricevono le loro differenze, non dallo stato civile, ma dal loro posto nella configurazione generale che li tiene chiusi.

L'unità tragica non è quindi l'individuo, ma la figura, o, per dire meglio, la funzione che la definisce.

In Racine, anche il sesso è sottoposto alla situazione fondamentale delle figure tragiche fra di loro, che è una relazione di forza; non ci sono *caratteri* nel teatro di Racine, ci sono soltanto delle situazioni, nel senso quasi formale del termine: tutto ricava il proprio essere dal proprio posto nella costellazione generale delle forze e delle debolezze. La divisione del mondo raciniano in forti e in deboli, in tiranni e in prigionieri, è in qualche modo estensiva alla divisione dei sessi; è la loro situazione nel rapporto di forza che versa gli uni nella virilità e gli altri nella femminilità, senza riguardo al loro sesso biologico.

IL TURBAMENTO

È l'alienazione che costituisce l'Eros Raciniano.

Il corpo è essenzialmente emozione, defezione, disordine. L'emozione più spettacolare, cioè in miglior accordo con la tragedia, è quella che coglie l'uomo raciniano nel suo centro vitale, nel suo linguaggio. Insomma, l'EROS non mette i corpi di fronte se non per distruggerli. La vista del corpo avverso turba il linguaggio e lo sconvolge, sia che essa lo esageri, sia che lo colpisca d'interdetto. La frequentazione reale è sempre una grossa delusione. Il corpo avverso è felicità soltanto quando è immagine; i momenti riusciti dell'erotica raciniana sono sempre dei ricordi.

LA SCENA EROTICA

L'amore nasce bruscamente. L'eroe vi è colto, legato come in un rapimento, e questa presa di possesso è sempre di ordine visivo: amare è vedere.

L'EROS raciniano non si esprime mai se non attraverso la narrazione. L'immaginazione è sempre retrospettiva e il ricordo ha sempre l'acuta evidenza di un'immagine.

La nascita dell'amore è ricordata come una vera «scena»: il ricordo è così bene ordinato da essere perfettamente disponibile, lo si può ricordare a piacimento, con la maggiore possibilità di efficacia.

La realtà è senza sosta delusa e l'immagine gonfiata: il ricordo riceve l'eredità del fatto: esso conquista. Il beneficio di questo disinganno, è che l'immagine erotica può essere *arrangiata*.

Il quadro raciniano è sempre una vera anamnesi: l'eros tenta senza sosta di risalire alla sorgente del proprio fallimento; ma siccome questa sorgente è il suo stesso piacere, egli si fissa nel proprio passato: EROS è in lui una forza retrospettiva: l'immagine è ripetuta, mai superata attraverso un cataclisma totale. È quindi Ippolito il personaggio esemplare di *Fedra*, egli è davvero la vittima propiziatoria, in cui il segreto e la sua rottura raggiungono in qualche modo la loro forma più gratuita; e per quel che riguarda questa funzione mitica del segreto spezzato, Fedra è lei stessa un personaggio impuro, in Fedra la parola ritrova in *extremis* una funzione positiva: essa ha il tempo di morire, c'è finalmente un accordo fra il suo linguaggio e la sua morte, l'uno e l'altra hanno la stessa misura (mentre invece l'ultima parola stessa viene rubata ad Ippolito); il tempo tragico, questo tempo spaventoso che separa l'ordine parlato dall'ordine reale, il tempo tragico è sublime, l'unità della natura è restaurata.

D'après «Sur Racine» - Ed. du Seuil. Coll. Points Littérature, 1979.

BAROCCO

La malattia mentale del secolo ventesimo, senza dubbio, è il pregiudizio. In estasi unanime al trionfo apparente della tecnologia, i cervelli più acclamati del mondo dispongono di un vitello d'oro d'eccezionale qualità, perfettamente identificato nell'illusione del progresso; e acefalo.

È ad esempio ferma la convinzione che il nuovo si contrappone all'antico e che l'antico rappresenta un valore in quanto antico mentre il nuovo si deprezza da sé in ragione della propria originalità. Così l'atteggiamento nei recuperi sempre più frequenti dal mondo barocco del quale è d'uso scimmiettare le ignote costumanze come se si trattasse di un turistico esotismo culturale, di moda e sufficientemente noioso per sembrare squisito. L'abbraccio di Phèdre - meglio sarebbe dire del verso di Racine - restituisce al barocco e alla modernità insieme il vero significato, e univoco, che poi troverebbe una definizione più corretta nel concetto di "manierismo". Un artista che scrive, oggi, usando carta, penna e calamaio fa figura di povero arretrato; tanto peggio se musicista e non ne parliamo se appassionato d'opera e ballo. Così la serie dodecafonica, un attrezzo certamente in disuso non meno del verso alessandrino. Si lasci dunque che così sia. Sopravvivere non è certo lo scopo. Nella esemplare autodistruzione del mondo che i giorni recitano cinicamente sotto i nostri occhi vi è il fallo del "da capo". Stiamone certi senza troppe pause. Dopo tutto, questo, è un genere di pessimismo graziosamente barocco.

Sylvano BUSSOTTI

SYLVANO BUSSOTTI, compositore

Sylvano Bussotti nasce a Firenze nel 1931. A quattro anni comincia lo studio del violino, fa le sue prime composizioni quando non ha ancora sei anni. Nel 1940 entra al conservatorio di Firenze dove frequenta i corsi di Maglioni (violino), Lupi (armonia e contrappunto) e Dallapiccola (pianoforte). La guerra interrompe i suoi studi. Due persone svolgono un ruolo determinante nella sua formazione: suo fratello Renzo e il suo zio materno Tono Zancanaro; più tardi ha luogo un incontro importante col poeta Aldo Braibanti. Dal 1949 al 1956 egli approfondisce, da autodidatta, lo studio della composizione: nel 1957, segue i corsi di Max Deutsch, a Parigi, dove incontra Pierre Boulez e Heinz Klaus Metzger, che lo conduce a Darmstadt, dove conosce John Cage.

Nel 1958 la sua vita pubblica comincia in Germania con l'interpretazione delle sue composizioni ad opera del pianista David Tudor, seguita dalla presentazione a Parigi di pezzi cantati da Cathy Berberian con la direzione di Pierre Boulez. Nel 1961, '63 e '65 riceve tre premi dalla Società Italiana di Musica Contemporanea; nel 1967 il premio «all'Amelia» della Biennale di Venezia; nel 1947 il premio «Toscani d'oggi» (ulivo d'oro); nel 1979 il premio «Psacaropulo» a Torino, e nel 1982 il premio della «Città di Pisa».

Su invito della Fondazione Rockefeller soggiorna nel 1964 negli Stati Uniti, e nel 1972 risiede a Berlino in qualità di ospite della DAAD per la fondazione Ford. Direttore Artistico del Teatro La Fenice di Venezia e del Festival Pucciniano di Torre del Lago; insegnante all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila e alla Scuola di Musica di Fiesole; collaboratore della rivista «Discoteca», redattore della rivista «Musica/Realtà», egli collabora anche al mensile «Piano Time» e a numerose altre pubblicazioni. Egli pubblica il suo diario e dei saggi sotto il titolo «I miei Teatri» presso la Casa Editrice Novecento di Palermo. «Idea Libri», a Milano, fa apparire una lussuosa monografia sui suoi costumi teatrali, tradotta in tedesco e in francese. Pubblica «Letterati ignoranti», prima sua raccolta di poesie, nei «Quaderni di Barbablú» a Siena.




Fin dall'infanzia, egli lavora alla composizione musicale, al disegno e alla pittura. Le sue mostre, personali e collettive, hanno luogo in diversi paesi. Cominciando dalla sua attività di concertista egli acquista rapidamente un'esperienza teatrale che lo conduce ad occuparsi anche di cinema e di televisione. Ma è nel 1956 che l'aspetto fondamentale della sua attività si concentra su spettacoli di teatro musicale. Egli realizza numerose regie di opere liriche come il *Don Pasquale* di Donizetti al Maggio musicale di Firenze con Riccardo Muti; *l'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi; *Otello* di Rossini e *il Barbiere di Siviglia*.

DEDICATO ALLE AMICHEVOLI OMBRE DI JULIEN ALVARDE ROLAND BARTHES

Viola
 Oboe
 Fagotto
 Trombone (tenore-basso)
 Percussioni: Vibrafono
 Xilomarimba
 Glockenspiel
 TomToms
 Campane (♩[♯] ♯[♯])
 Temple blocks (♩[♯])
 Hi-hat

Organizzare in assieme queste cinque parti è compito di un concertatore. Non necessariamente musicista. Il carattere dei cinque strumenti si riflette nel testo, e nel caso delle percussioni estendendosi più ampiamente alla figura dell'interprete, offrendo sequenze pensate in funzione di un particolare carattere di teatro. Con la massima libertà - ma orientando molta attenzione ad evitare inutili ripetizioni - tutte e cinque le parti possono eseguirsi assieme, simultaneamente - quintetto -, oppure raggruppate a quattro, tre, due strumenti, sempre simultanei, per volta - quartetti, trii, duetti -; in tal caso le combinazioni possono essere numerosissime. Quindi, virtualmente, si sarebbe materia per cinque "cadenze" solistiche. Il tutto nello spazio di una rappresentazione teatrale per la quale questa partitura in forma musicale d'introduzione o preludio, d'inizio, mezzo, di postludio e d'interludio. Questo non vieta la semplice interpretazione unitaria del brano. Frammenti e pause fra parentesi possono venire omessi (tagliando ad esempio, magari assieme il già udito di assoli, o sopprimere addirittura gli assoli per darli tutto nei momenti d'assoluto). E si consiglia di evitare l'esecuzione in una medesima occasione, di più d'un paio massimo tre d'assoli completi. L'esperienza grafica tradizionale dei valori di durata, ritmi, non deve venire fissata, essa è puramente allusiva, in rapporto alla sotto-lineatura, questa si, raccomandata vivamente, dai caratteri suggeriti dai movimenti composti e dalle varie indicazioni scritte. Infine un soggetto coreografico può essere in relazione a questa musica. VI È UN BALLERINO PRINCIPALISTA, FORSE UN GIOVANE ALLIEVO. E VI È UN IMPRECISATO NUMERO DI ALTRI BALLERINI, DAI QUALI QUESTO RAGAZZO SUBIRÀ TANTE E TALI VIOLENZE NEL CORSO DI UN CONCERTO DISEGNO D'ISTERIA COREOGRAFICA, DAL DARE RAGIONE, IN EXTREMIS, DEL TITOLO TRATTO DA UN VERSO D'UNA TRAGEDIA DI RACINE.

ny 16.

Corone:  piccola
 media
 grande

Si possono - e debbono - stabilire le durate di assieme e singoli brani solo di volta in volta.

Partitura del "Le Racine" di Sylvano Bussotti

MASSIMO de BERNART, direttore musicale

Massimo de Bernart è nato nel 1950 ed ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra ai Conservatori di Venezia, Firenze, Torino, all'Accademia di Vienna ed all'Accademia Chigiana di Siena con maestri quali Gino Gorini, Maria Tipo, Piero Bellugi, Hans Swarowsky e Franco Ferrara, del quale per diversi anni è stato assistente.

Nel 1967, ha conseguito il Premio Viotti di composizione; nel 1978, ha vinto la prima edizione del Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra «V. Gui», istituito dal Teatro Comunale di Firenze; nel 1979, gli è stato attribuito il Premio Internazionale «T. Schippers».

Si è dedicato attivamente alla musica contemporanea, dirigendo «prime absolute» di Bussotti, Dallapiccola, Donatoni, Sciarrino, Bucchi ed altri autori.

Negli ultimi anni, si è dedicato particolarmente alla Lirica:

nel 1976, inaugura la Stagione Lirica del «La Fenice» di Venezia e la Stagione Sinfonica del «Reggio» di Torino;

nel 1977, fonda a Siena l'Orchestra Giovanile Italiana;

nel 1979, partecipa al Maggio Musicale Fiorentino con un'opera di L. Vinci, ripresa dalla Terza Rete

TV;

nel 1980, inaugura il «Rossini» di Pesaro in occasione della sua riapertura ed inaugura la Stagione Lirica della «Piccola Scala» di Milano;
nel 1981, fonda a Firenze l'Orchestra Regionale Toscana;
nel 1984, dirige al «Reggio» di Torino *La Bohème*, che viene inserita dalla RAI nel ciclo televisivo dell'opera completa di Puccini;
nel 1985, porterà i complessi artistici dell'Opera di Roma in tournée a Budapest con il «Don Pasquale» di Donizetti già rappresentato nel teatro della capitale.
Dirige le principali orchestre italiane ed estere (Francia, Belgio, Lussemburgo, Jugoslavia).
Ha fondato ed è stato direttore stabile ed artistico dell'Orchestra Giovanile Italiana e dell'Orchestra Regionale Toscana nonché direttore artistico del Teatro Verdi di Pisa e del «Manzoni» di Pistoia.
Insegna al Conservatorio «Rossini» di Pesaro.
Ha inciso per la Bongiovanni e la Arkadia-Fonit Cetra opere di Vivaldi, Cimarosa, Rossini.

PIERRE BARRAT, regista

Comincia come attore a Parigi, con Jean-Marie Serreau, Marcel Lupovici, poi alla Comédie de l'Ouest-Centre Dramatique National. Nel 1959, prime regie teatrali (Shakespeare, Lesage, Ionesco, etc...). Dal 1965 al 1968, è regista e responsabile delle attività liriche alla Casa della Cultura di Caen. Realizzazioni di teatro musicale (Weill, Britten...).

Nel 1968, è direttore della Casa di Cultura di Angers, fonda il Teatro Musicale di Angers. Creazioni di composizioni di Prey, Ligeti, Henze, Reibel... ai festivals di Avignone, di Grenoble, di Angers, al teatro dell'Odéon (Parigi), al Teatro Nazionale di Strasburgo... Dal 1972 al 1974, direttore dell'Opera del Reno. Regie: «Le Freischütz» di Weber, «Les liaisons dangereuses» di Prey (Festival di Avignone 1974 e Festival d'Aix-en-Provence 1980), «La visite de la vieille dame» di Dürrenmatt e von Einem, «Les fiançailles au convent» di Prokofiev (creazione in Francia), «Seul contre tous» di Hugo e Malec (Festival di Avignone 1971). «Hippolyte et Aricie» di Rameau.

Dal 1974, direttore dell'Atelier lyrique du Rhin, che conduce una politica sistematica di ordinazioni e di creazioni (Aperghis, Pousseur, Essyad, Mâche, Ohana), ma realizza anche opere del repertorio (Chostakovitch, Purcell, Monteverdi, Charpentier, Rameau, Bartok...).

Queste produzioni sono presentate ai Festivals di Avignone, di La Rochelle, di Liegi, di Glyndebourne, al Maggio di Bordeaux, all'Opéra du Nord, del Reno, di Tolosa, di Montpellier, etc... Dal 1985, Pierre Barrat è incaricato della programmazione del Centre Dramatique Musical di Alsazia che, senza modificare le specificità dell'Atelier nel quadro dell'Opera del Reno, vi aggiungerà delle missioni di creazione drammatica e di diffusione musicale e teatrale in Alsazia.

MICHEL HALLET-EGHAYAN, coreografo

Studia la danza in Francia e negli Stati Uniti. Realizza le sue prime coreografie alla Dance Gallery di New-York e alla Sainte-Beaume.

Nel 1977, fonda a Lione la Compagnia di danza Hallet-Eghayan centro di formazione e di produzione coreografiche.

Fuori dagli spazi lionesi, realizza coreografie in Portogallo, in Italia, ai Festival di Angers, d'Aix-en-Provence, di Avignone, di Montpellier.

Si interessa di musica contemporanea, ed ha lavorato specialmente con François Bayle.

MARIE-NOËL RIO, drammaturga

Studi letterari, poi si dedica al montaggio nel cinema (Chris Marker, Susumu Hani, Jacques Barattier...). Dal 1971, collaboratrice di Pierre Barrat, con cui lavora in quanto drammaturga all'Opera del Reno e allo Studio lirico del Reno. Autrice di parecchi libretti, particolarmente per Georges Aperghis e Ahmed Essyad, e di due pubblicazioni sul teatro musicale e l'opera, con Michel Rostain.

Dal 1982 al 1985, responsabile con Monique Veaute della sezione suono alla Biennale di Venezia.

JEAN BAUER, scenografo

Ha lavorato nel campo del teatro con Gilberte Tsai (Strasburgo, Grenoble, Théâtre de l'Est Parisien); Charles Tordjman (Teatro popolare di Lorena); Jean-Louis Hourdin; Jean-Paul Wenzel (Casa della Cultura della Senna, Saint-Denis); André Steiger (Losanna); Claudine Eger (Ginevra); Françoise Petit, Jacques Weber (Lione); Georges Aperghis e Marcel Bozonet (Museo d'Arte Moderna, Parigi); Jean-Louis Martinelli (Le Havre); Gabriel Garrand (Aubervilliers); Patrick Guinan (Odéon); Jean-Marie Senia (Bourgogne)...

Nel campo del cinema con Jean-Louis Comolli (*L'ombre rouge*), Kevadian (*Sans retour possible*), Jean-Luc Godard (*Passion*), Léos Carrax (*Boy meets girl*), Agnès Varda (*Sans toit ni loi*).

17 GIUGNO

L'EUROPA

Martedì 17 giugno
ore 18.00 Salone della Loggia
L'Istituzione Universitaria dei Concerti presenta il
Premio Europa

ore 19.00 giardinetto
Prima mondiale
Gruppo strumentale Musica D'Oggi
direttore : Fabio Maestri
opere di:
Sandro Gorli, Ruggero Laganà, Alessandro Sbordonì,
Rosario Mirigliano, Paolo Arcà, Claudio Cojaniz
Trasmesso «in differita» da RAI 3

ore 21.30
Prima mondiale
Quintetto Romano:
Monica Berni, flauto, Carlo Romano, oboe, Franco Ferranti,
clarinetto, Luciano Giuliani, corno, Sergio Romani, fagotto,
e
Stefano Cardi, chitarra, Roberto Fabbriciani, flauto,
Augusto Vismara, viola, Alessandra Bianchi, arpa
opere di:
Matteo d'Amico, Fabrizio Fanticini, Gianni Possio,
Mauro Cardi, Luca Mosca

ore 18.00
Salone della Loggia
l'Istituzione Universitaria dei
Concerti presenta il Premio Europa

L'EUROPA

La presenza italiana nel *Festival di Musica* di Villa Medici è stata quest'anno coordinata dalla Istituzione Universitaria dei Concerti su Proposta del *CIDIM* - Comitato Nazionale Italiano Musica.

La collaborazione tra l'Istituzione romana e l'Accademia di Francia costituisce un momento di grande rilievo al fine di favorire sempre più proficui rapporti di incontro e di scambio, creando l'occasione di un utile confronto tra due culture musicali in fase di vivace sviluppo

I due concerti di martedì 17 giugno presentano le musiche di alcuni dei più interessanti giovani compositori italiani, tutti con un curriculum artistico di notevole rilevanza internazionale. Alcuni di loro si sono affermati al Premio Europa 1985 organizzato dall'Istituzione Universitaria dei Concerti in occasione dell'*Anno Europeo della Musica*, altri sono vincitori di importanti concorsi in Francia, Italia, Olanda, Spagna.

Né poteva mancare un contributo particolare per la *Festa della Musica* del 3 luglio: un coro di 130 giovanissimi impegnati nell'esecuzione, in prima assoluta, di una composizione di Egisto Macchi per coro e fuochi d'artificio, insieme a un concerto dei Solisti di Nuova Consonanza con musiche di Goffredo Petrassi e ad un concerto del gruppo Recitarcantando interamente dedicato a Monteverdi, nella cornice di Villa Medici che aggiungerà a questa festa il fascino magico e incantato della sua bellezza.

Lina BUCCI FORTUNA
Istituzione Universitaria dei Concerti

Villa Medici



ore 19.00 Giardinetto
Gruppo Strumentale Musica D'Oggi

Direttore FABIO MAESTRI

Programma

- SANDRO GORLI — *Quintettino* (1986) per flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte (Prima esecuzione a Roma)
Monica Berni, flauto - Franco Ferranti, clarinetto - Mario Buffa, violino - Luigi Lanzillotta, violoncello - Velia De Vita, pianoforte
- RUGGERO LAGANÀ — *Elfi* (1986) per oboe e cinque strumenti (Prima esecuzione a Roma)
Pietro Borgonovo, oboe
- ALESSANDRO SBORDONI — *Eros-Libra* (1986) per violoncello e sei strumenti (Prima esecuzione a Roma)
Luigi Lanzillotta, violoncello
- ROSARIO MIRIGLIANO — *Ancora* (1980) per nove strumenti
- PAOLO ARCA — *Flos* (1986) per viola e nove strumenti (Prima esecuzione a Roma)
Augusto Vismara, viola
- CLAUDIO COJANIZ — *Apeiron* (1985) per vibrafono e quattordici esecutori
Opera segnalata al Premio Europa 1985 (Prima esecuzione assoluta)
Maurizio Ben Omar, vibrafono

IL GRUPPO STRUMENTALE MUSICA D'OGGI si è costituito nell'ambiente musicale romano nel 1979 allo scopo di assicurare alla città una formazione stabile specializzata nel repertorio contemporaneo.

È presente nelle stagioni delle maggiori Società Concertistiche e Festivals italiani (Teatro alla Scala, Comunale di Bologna, Accademia Filarmonica Romana, Istituzione Universitaria dei Concerti, RAI, Festival di Nuova Consonanza, Festival Pontino etc.).

Nel gennaio 1983 ha eseguito in prima mondiale, alla Piccola Scala di Milano il LOHENGRIN di Salvatore Sciarrino. Ha inoltre partecipato ai Festivals di Avignone e Berlino.

FABIO MAESTRI, nato a Terni nel 1956, dopo essersi diplomato in pianoforte all'Istituto Musicale della sua città, ha partecipato ai corsi di perfezionamento di Franco Donatoni presso l'Accademia Nazionale di S. Cecilia ed è stato allievo di Franco Ferrara all'Accademia Chigiana di Siena.

Attivo sia come pianista che come direttore d'orchestra, ha più volte partecipato come direttore ai corsi internazionali di Chianciano, al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto e recentemente alla Sagra Musicale Umbra e al Maggio Musicale Fiorentino.

Fabio Maestri, che insegna musica da camera all'Istituto Musicale G. Briccialdi di Terni, è assistente al corso di composizione di Franco Donatoni presso l'Accademia Chigiana di Siena.

SANDRO GORLI, nato a Como nel 1948, ha iniziato gli studi musicali nella sua città natale diplomandosi in pianoforte nel 1968.

Terminati gli studi liceali si è trasferito a Milano per continuare lo studio della composizione, iscrivendosi contemporaneamente alla facoltà di Architettura presso il Politecnico.

Allievo di Franco Donatoni ai corsi estivi di Siena, ha continuato gli studi al Conservatorio di Milano e ha ottenuto il diploma di merito a Siena nel 1971.

Sue opere principali sono:

Derivazioni per quartetto d'archi (1971)

Viveka per tre gruppi strumentali (Festival di Venezia 1972)

Me-Ti, per orchestra presentato da Bruno Maderna nel 1973 e in seguito eseguito al Festival SIMC di Parigi del 1975

Konzert-Gollum per 13 esecutori (1974)

Serenata per 9 archi e cembalo (richiesta all'autore dai Solisti Veneti)

Chimera la luce per orchestra, pianoforte, sestetto vocale e coro del 1975/76 su commissione della fondazione Gulbenkian

Flottaison blême (1978)

On a delphic reed (per oboe e 17 esecutori) selezionata nel 1980 per il Festival SIMC a Tel Aviv.

The silent stream, per violoncello e orchestra, su commissione della Radio italiana (Roma RAI 1982)

Il bambino perduto per grande orchestra (Radio France 1981)
Oltre il segno per nove esecutori (1983), *Secondo Quartetto d'archi*, (1985), *L'ultimo ricordo di luce* per voce femminile e pf (1983), *Novellette* per pianoforte (1984), *Le due sorgenti* per orchestra da camera (1984).

Ha vinto il Premio Europa 1985 per la sezione teatro musicale con l'opera «Solo», su soggetto tratto da Strindberg.

Dalla fondazione collabora come direttore artistico e direttore d'orchestra al «Divertimento Ensemble» svolgendo un'intensa attività concertistica nel campo della musica contemporanea.

Insegna composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano.

RUGGERO LAGANÀ, nato a Milano nel 1956, si è diplomato al Conservatorio G. Verdi di Milano in composizione, pianoforte e clavicembalo. Svolge intensa attività concertistica come pianista e clavicembalista ed è autore già noto tra le nuove leve della musica contemporanea. Vincitore di numerosi premi («Città di Varese» 1979, «V. Bucchi» 1979, «Rai-Infim» 1981, «Guggenheim» 1982), ha conseguito nel 1985 il primo premio nel concorso internazionale «D. Scarlatti» indetto dalla Rai. Suoi lavori sono stati scelti per essere eseguiti nelle rassegne Musica del nostro tempo, Venezia Opera Prima, Aterforum, ETWAI-Bologna e Piccolo Teatro di Milano.

Ha anche partecipato ai festival Pontino (Latina 1980 e '82), Musica antica e contemporanea (Torino 1981), Radiofrance (Lille 1981), Nuova Consonanza (Roma 1980), Festival d'Orléans 1980, di Avignone 1982, Biennale di Venezia 1981.

ALESSANDRO SBORDONI è nato a Roma nel 1948. Compiuti gli studi di composizione sotto la guida di Domenico Guaccero, ha poi maturato la sua formazione compositiva accanto a compositori quali Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Giacomo Manzoni.

Molti dei suoi lavori (pubblicati da Ricordi e Edipan) sono entrati nel repertorio di solisti e complessi di prestigio internazionale, come l'Ensemble Alternance di Parigi, il Quartetto Gaudeamus, Pierre-Yves Artaud, Alexandre Ouzounoff, Mariolina De Robertis, Fernando Grillo, Ciro Scarponi, Giuseppe Scotese, Luigi Lanzillotta.

Eseguito in Festivals e rassegne in Italia e all'estero, la Edipan gli ha dedicato un disco monografico. È presidente dell'Associazione Nuova Consonanza di Roma.

ROSARIO MIRIGLIANO, nato a Borgia (Catanzaro) nel 1950, ha compiuto gli studi di composizione al Conservatorio di Roma sotto la guida di Irma Ravinale e successivamente all'Accademia di S. Cecilia, dove ha conseguito il diploma di perfezionamento in composizione con Goffredo Petrassi e Franco Donatoni. Segnalatosi in vari concorsi (Prima Rassegna internazionale di musica da camera della Filarmonica Umbra, Concorso internazionale «G. Marinuzzi», «Venezia Opera Prima»), ha ricevuto commissioni della Terza Rete Radiofonica della Rai, dal Festival Pontino, dal Cantiere internazionale di Montepulciano e dai Pomeriggi Musicali di Milano. Sue composizioni sono state eseguite in diverse manifestazioni di musica contemporanea e radiotrasmesse in Italia e all'estero.

PAOLO ARCÀ, è nato a Roma nel 1953. Diplomatosi in composizione al Conservatorio di Roma sotto la guida di Irma Ravinale, si è poi perfezionato all'Accademia di S. Cecilia di Roma e all'Accademia Chigiana di Siena con Franco Donatoni. Nel 1982 ha vinto il concorso internazionale «Musique Contemporaine 2» di Avignone con *Blau* per oboe e pianoforte; l'opera premiata è stata eseguita durante il Festival di Avignone 1983 e registrata da Radio France. Suoi lavori sono stati eseguiti in numerosi concerti e nei principali festival italiani di musica contemporanea; all'estero è stato eseguito in Francia, Polonia e Brasile.

Ha partecipato all'edizione 1985 dell'Aterforum di Ferrara con l'opera in un atto *Angelica e la Luna*, su libretto di Giovanni Carli Ballola, trasmessa dalla radio e dalla televisione italiana. Nel dicembre 1985 *A Splendid Tear*, per soprano e orchestra su testo di Tennyson, è stato eseguito dall'orchestra «A. Scarlatti» della Rai di Napoli. I suoi lavori sono pubblicati dalle Edizioni Suvini Zerboni di Milano, dalle Edizioni RCA e Edipan di Roma.

CLAUDIO COJANIZ, nato nel 1952, si è diplomato in pianoforte nel 1980, e dal 1982 studia composizione.

Svolge un'intensa attività artistica come pianista, sia come solista che in duo col pianista americano Kim Wright, con il quale ha eseguito concerti di musica contemporanea nel 1984. Come solista ha suonato ai Concerti di Musica Contemporanea per i Concerti della Gioventù Musicale negli anni 1981-82-83 (esecuzione di opere di Berio, Stockhausen, tutta l'opera pianistica di Schoenberg). Collabora con la RAI TV.

Ha pubblicato «5 variazioni per pianoforte» (1983).

Segnalato per le composizioni «Alla Luna» per pianoforte, clarinetto e oboe, al Premio Friuli 1985 (1° e 2° Premio non assegnati).

È stato segnalato al «Premio Europa 1985» per la composizione «Apeiron» per vibrafono e 14 esecutori.

ore 21.00 Giardinetto
Quintetto Romano

MONICA BERNI, flauto - CARLO ROMANO, oboe - FRANCO FERRANTI,
clarinetto - LUCIANO GIULIANI, corno - SERGIO ROMANI, fagotto

STEFANO CARDI, chitarra
ROBERTO FABBRICIANI, flauto
AUGUSTO VISMARA, viola
ALESSANDRA BIANCHI, arpa

Programma

- MATTEO D'AMICO — *Divertimento* (1986) per quintetto di fiati (Prima esecuzione a Roma)
Quintetto Romano
- FABRIZIO FANTICINI — *Verso l'utopia* (1985) per flauto, viola e arpa
Opera segnalata al Premio Europa 1985 (Prima esecuzione assoluta)
Roberto Fabbriciani, flauto - Augusto Vismara, viola - Alessandra Bianchi, arpa
- GIANNI POSSIO — *I sogni della memoria* (1986) per quintetto di fiati (Prima esecuzione assoluta)
Quintetto Romano
- MAURO CARDI — *Les Masques* (1983); quattro capricci per flauto, viola e chitarra (Prima esecuzione in Italia)
Monica Berni, flauto - Augusto Vismara, viola - Stefano Cardì, chitarra
- LUCA MOSCA — *Otto miniature* op. 10 (1982) per quintetto di fiati (Prima esecuzione a Roma)
Quintetto Romano

Il QUINTETTO ROMANO è nato nel 1970 per iniziativa di cinque solisti dell'orchestra sinfonica della RAI di Roma. Esso differisce da altre simili iniziative per il particolare repertorio che lo colloca in una posizione forse unica nel mondo musicale italiano.

Oltre ai brani classici e di più comune ascolto nella letteratura per strumenti a fiato esso vanta brani meno conosciuti e di autori contemporanei quali Schoenberg, Stockhausen, Ligeti, Petrassi, Clementi, Berio etc.

Questa predilezione per un eccezionale repertorio gli ha valso l'invito da parte di festivals e organizzazioni accademiche in varie città quali Spoleto, Brescia, Firenze, Venezia, oltre a richieste di molte società concertistiche italiane, e un lusinghiero riconoscimento di tutto l'ambiente musicale contemporaneo.

STEFANO CARDI, nato a Roma nel 1959, si è diplomato al Conservatorio di S. Cecilia sotto la guida di Mario Gangi. Ha frequentato i corsi di Alirio Diaz, Manuel Barrueco e John Williams.

Vincitore dei Concorsi Internazionali «Città di Alessandria» (1981), «Mauro Giuliani» (1981) e «Maria Canals» di Barcellona è stato anche premiato al Concorso Internazionale dell'Havana (Cuba).

Svolge intensa attività concertistica come solista e in formazioni cameristiche. Sensibile ai problemi della musica contemporanea ha interpretato brani di autori italiani contemporanei in prima esecuzione.

È docente di chitarra presso il Conservatorio «S. Pietro a Maiella» di Napoli.

ROBERTO FABBRICIANI, più volte ospite dei principali teatri, istituzioni musicali ed enti televisivi di tutto il mondo, caratterizza la propria attività con repertori di grande interesse culturale, che spaziano dalle opere della letteratura barocca alle più recenti composizioni dei maggiori autori contemporanei. Fra questi gli hanno dedicato opere per flauto Bussotti, Castiglioni, Clementi, Donatoni, Ferenyough, Huber, Kelemen, Krenek, Nono, Petrassi, Rjhm, Sciarrino, Stockhausen, Togni, Xenakis.

Ha suonato con le più prestigiose orchestre ed è da anni invitato ai più importanti festivals europei.

Di particolare rilievo è la sua collaborazione con Luigi Nono e Sylvano Bussotti.

Roberto Fabbriciani è consigliere artistico della Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma.

AUGUSTO VISMARA ha studiato viola con Piero Farulli a Firenze. Vincitore di concorsi di prima viola nelle Orchestre del Teatro Comunale di Firenze, La Fenice di Venezia e della RAI di Torino e Milano, nonché del Teatro alla Scala di Milano. Ha fatto parte in qualità di prima viola dell'Orchestra da Camera di Zurigo, dell'Orchestra del Teatro dell'Opera di Montecarlo e dell'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia. Fa parte di varie formazioni cameristiche. Insegna al Conservatorio di Venezia.

ALESSANDRA BIANCHI, arpa, nata a Rimini da una famiglia di musicisti, ha studiato al Conservatorio di S. Cecilia di Roma sotto la guida di Alberta Suriani Germani.

Diplomatasi brillantemente nel 1969, ha rappresentato il Conservatorio di S. Cecilia alla Rassegna dei migliori diplomati nei Conservatori Italiani, svoltasi al Teatro Rossini di Pesaro.

Svolge un'intensa attività concertistica e ha suonato fra l'altro al Maggio Musicale Fiorentino, all'Istituzione Universitaria dei Concerti, all'Associazione A. Scarlatti di Napoli, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, ecc.

Fa parte del Complesso Teatro Musica col quale ha eseguito numerosi concerti di musica contemporanea.

Nel novembre 1974 ha vinto il concorso per 1^a Arpa presso l'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma.

Insegna presso il Conservatorio dell'Aquila.

MATTEO D'AMICO nato a Roma nel 1955 ha compiuto gli studi di composizione presso il Conservatorio S. Cecilia con Guido Turchi e Irma Ravinale; si è poi perfezionato con Franco Donatoni presso l'Accademia di Santa Cecilia e l'Accademia Chigiana. Ha vinto i premi internazionali «M. Codax» 1985 (Vigo, Spagna), «V. Bucchi» 1985 (Roma) e «Musique Contemporaine 2 - Radio France» 1985 (Avignone). Sue composizioni sono state eseguite dalle orchestre della Radio Italiana e Olandese e dall'Orchestra dell'Angelicum di Milano. Ha partecipato a molte rassegne di musica contemporanea, tra le quali «Opera Prima» (1982), Festival Pontino (1983, 1986), International Gaudeamus Musik Week (1984, 1986), Nuova Consonanza (1984). Otto suoi lavori sono stati registrati e trasmessi dalla RAI-Radiotelevisione Italiana. È insegnante di composizione presso il Conservatorio Rossini di Pesaro.

FABRIZIO FANTICINI, nato a Reggio Emilia, ha compiuto gli studi musicali presso il locale Istituto Musicale «A. Peri». Si è diplomato in Musica corale e direzione di coro presso il Conservatorio di Parma e successivamente in composizione presso l'Istituto Musica di Reggio Emilia.

Ha frequentato i corsi di perfezionamento di composizione tenuti da Franco Donatoni all'Accademia Nazionale di S. Cecilia diplomandosi nel 1983.

Dal 1975 sue composizioni sono state eseguite pubblicamente in importanti manifestazioni quali: Musica/Realtà, Autunno Musicale di Como, Sguardo sulla Nuova Generazione, Riminiaterforum, Estate Ragazzi di Torino, Musica del nostro secolo, Nuovi interpreti della musica, Nuovi Incontri musicali.

Il suo «Lied... brusii, da Quasimodo» è stato segnalato al concorso di composizione «Pugliatti» di Messina.

La sua composizione «Verso l'utopia» per flauto in sol, viola e arpa è stato segnalato nella categoria della Musica da Camera al Premio Europa Concorso Internazionale di Composizione in occasione dell'anno Europeo della Musica.

GIANNI POSSIO, nato a Torino nel 1953, ha iniziato gli studi musicali nel Conservatorio della sua città per poi trasferirsi al Conservatorio di Milano diplomandosi in composizione sotto la guida di Giacomo Manzoni. Sue opere sono state premiate in diversi concorsi ed eseguite nelle più importanti sedi concertistiche, registrate e trasmesse da diversi Enti radiofonici europei. Insegna composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano.

MAURO CARDI, nato a Roma nel 1955, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio S. Cecilia di Roma, sotto la guida di Irma Ravinale e Gino Marinuzzi.

Ha poi proseguito gli studi con Franco Donatoni presso l'Accademia Chigiana di Siena e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dove ha conseguito il diploma di perfezionamento in composizione.

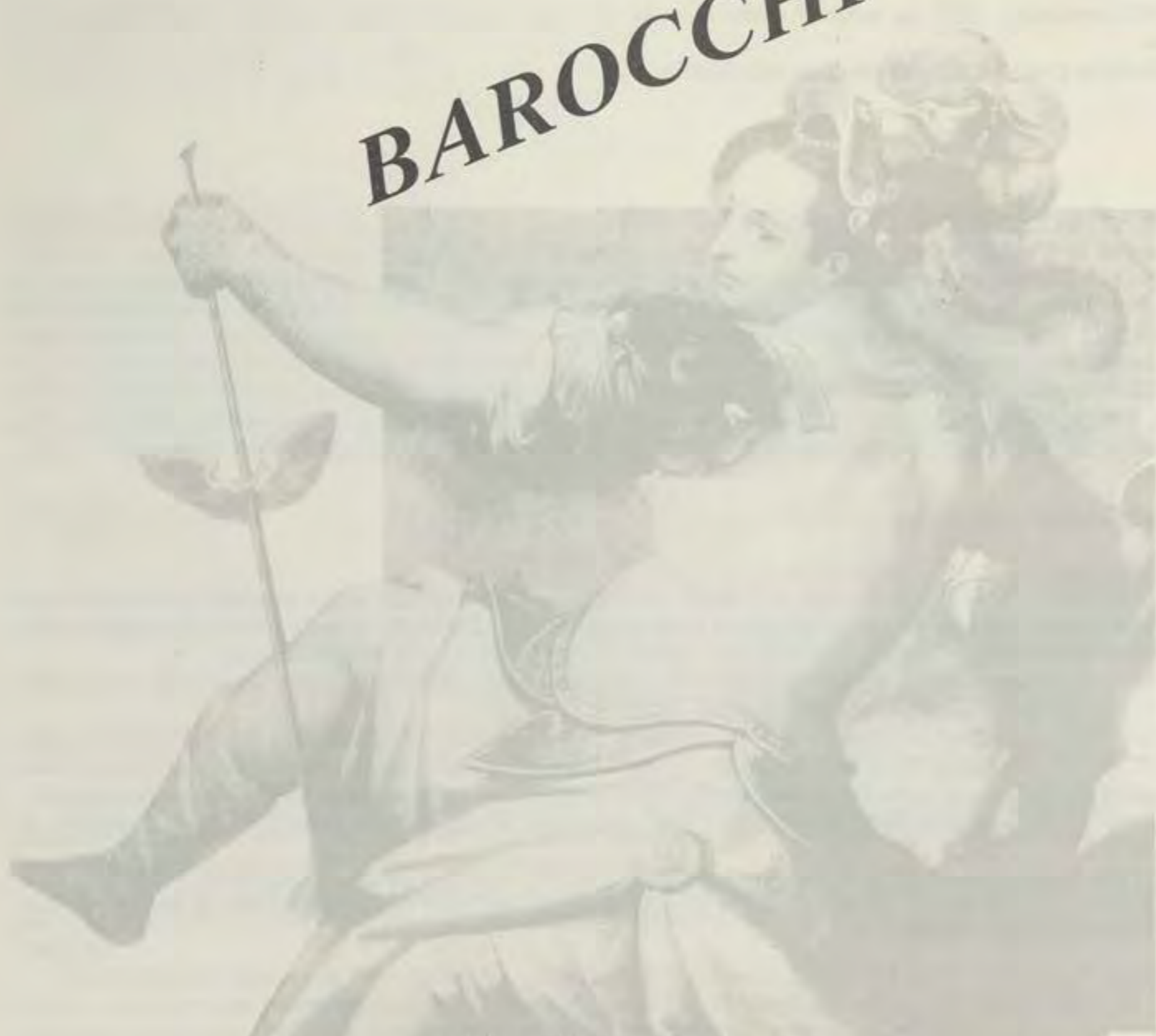
Nel 1982 ha vinto il primo premio al concorso internazionale «Valentino Bucchi» con *Melos* per soprano e orchestra. Nel 1984 con *Les Masques*, eseguito nell'ambito dell'International Gaudeamus Musik Week, ha vinto il premio Gaudeamus.

È stato invitato a partecipare con suoi lavori a molte altre rassegne di musica contemporanea: Holland Festival, Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, Dias de Musica Contemporanea di Vigo, Rassegna di Nuova Consonanza di Roma, Nuovi Incontri Musicali di Milano, Festival Pontino. Sue opere sono state radiotrasmesse in Italia e all'estero e incise su dischi Edipan e pubblicate da Ricordi, Edipan e RCA.

LUCA MOSCA è nato a Milano nel 1957. Ha studiato nel Conservatorio della sua città dove si è diplomato in pianoforte, clavicembalo e composizione. Sue composizioni sono state eseguite in importanti manifestazioni italiane e straniere (Musica del nostro tempo, Biennale di Venezia, Festival di Lione, Festival di Avignone, Beaubourg di Parigi, WDR di Colonia, Festival di Varsavia, Festival di Zurigo). La sua opera *Il sogno di Titania* è stata rappresentata nel 1982 alla Piccola Scala di Milano.

19 GIUGNO

BAROCCHI



Giovedì 19 giugno
ore 18.00
Salone della Loggia
Incontro con Roberto de Simone

ore 19.00 Piazzale
Ex Novo Ensemble
direttore: Claudio Ambrosini
opere di:

Monteverdi Gabrieli Maderna Sciarrino Murail Kurtag Clementi Dusapin
Trasmessa «in diretta» da RAI 3 Radio

ore 21.30 Piazzale
Anacréon di Jean-Philippe Rameau
e
Actéon di Marc-Antoine Charpentier
orchestra e coro: Les Arts Florissants
direttore: William Christie

ore 19.00 Giardino
Ex Novo Ensemble

Direttore CLAUDIO AMBROSINI

Ouvres de

- * CLAUDIO MONTEVERDI — *Toccata a 5* (d'«Orfée», 1607)
- * GIOVANNI GABRIELLI — *Canzon prima*, a 5
Canzon seconda, a 6
(Da *Canzoni et sonate... per sonar con ogni sorta de instrumenti*, con il basso per l'organo. Venezia 1615)
- * BRUNO MADERNA — *Serenata per un satellite* pour flûte, hautbois, clarinette, violon et marimba (1909)
- SALVATORE SCIARRINO — *Lo spazio inverso* (1985)
- TRISTAN MURAIL — *Treize couleurs du soleil couchant* pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et électronique
- GYÖRG KURIAC — *Hommage à Varese*
Hommage à Christian Wolff (dans le demi sommeil)
Hommage à Kabalewskij
Hommage à Mussorgski
Hommage à Zenone (Achille et la tortue ou: une main dépasse l'autre)
- Hommage à Domenico Scarlatti*
Hommage à J.S.B.
Hommage à Paganini (la nouvelle clochette)
Hommage à Schubert
Hommage à Stockausen
Hommage à Bartok
Hommage à Marta Kurtag
Hommage à Ferenc Farkas (Evocation de Petruschka)
Hommage à Tschaikowski
- ALDO CLEMENTI — *Scherzo* (1985)
- PASCAL DUSAPIN — *Fist* pour corne anglaise, clarinette, (autres basses), basson, corne, trombone, viole, violoncelle, contrebasse (1982)

Ex Novo Ensemble de Venise

Direttore CLAUDIO AMBROSINI

Solisti ALDO ORVIETO, piano; ALVISE VIDOLIN, régie sonore et live electronics

DANIELLE RUGGIERI	Flûte
PIERLUIGI FABRETTI	Hautbois
DAVIDE TEODORE	Clarinette
FRANCO POLONI	Corne
FRANCO PERFETTI	Basson
MORENO MILANETTO	Trombone
CARLO LAZARI	Violon et Viole
MARIO PALADIN	Viole
CARLO TEODORO	Violoncelle
EMILIO MOTTA	Contrebasse
ANNUNCIATA PELLISANTI	Percussions

Organisation: Enrico Orviero

* Transcription version de Claudio Ambrosini

Nato nel 1979 dalla riunione di valenti giovani musicisti dell'area veneziana, l'EX NOVO ENSEMBLE si è venuto progressivamente affermando come uno dei migliori gruppi italiani di musica contemporanea, raccogliendo consensi sempre molto positivi, anche nel resto dell'Europa.

Il gruppo ha svolto fin dall'inizio un particolare lavoro di ricerca, condotto da Claudio Ambrosini, che ha portato ad individuare nuove tecniche esecutive e a commissionare in campo internazionale una serie di lavori che spesso associano agli strumenti tradizionali parti su nastro, live electronics, computer ecc. Tra gli autori che hanno scritto per l'EX NOVO ENSEMBLE: P. Nelson, A. Lucier, H. Radulescu, A. Clementi, F. Grillo, S. Sciarrino.

Presente nei principali festival di nuova musica, come la Biennale di Venezia; «Musica nel nostro tempo», Milano; Fond. Gaudeamus, Amsterdam; Fond. Mirò, Barcellona; Akademie der Künste, Berlino; Mozarteum, Salisburgo ecc., l'EX NOVO ENSEMBLE ha inoltre effettuato registrazioni per la RAI, France Culture, WDR e la radio olandese.

Claudio AMBROSINI

Veneziano, ha studiato presso il locale Conservatorio (musica elettronica e strumenti antichi), perfezionandosi poi in Belgio con René Clemencic. Ha scritto lavori vocali, strumentali ed elettronici, caratterizzati sia da un interesse linguistico-percettivo sia dagli esiti di una ricerca strumentale e stilistica del tutto personali. Per questi lavori ha ricevuto vari premi e ha partecipato a rassegne internazionali come il Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, di La Rochelle, Zagabria, Vancouver, dell'IRCAM di Parigi; a «Perspectives du XX siècle», al Maggio Fiorentino, a «Musica nel nostro tempo» ed ha ricevuto commissioni dalla Biennale, la RAI, la WDR, l'Ass. Scarlatti di Napoli, il Ministère des Affaires Culturelles françaises. Dal 1976 si occupa attivamente di computer music presso il Centro di Sonologia Computazionale di Padova. Dal 1979 dirige l'Ex Novo Ensemble, che ha fondato, assieme al CIRS (1983) Centro Internazionale per la Ricerca Strumentale.

Dal 1985 è il primo pensionnaire italiano a Villa Medici.

Claudio MONTEVERDI

Toccata

Giovanni GABRIELI

Canzon Prima

Canzon Seconda

Ciò che caratterizza la musica della Scuola Veneziana nel '500 è una vera e propria invenzione; l'uso dei cori spezzati o battenti o, come la chiameremo noi oggi, della stereofonia. Ciò che «batte» o viene «spezzato» tra le sorgenti (tutto nacque dal fatto che nella chiesa di S. Marco c'erano non uno, ma due organi) è il timbro strumentale, il colore del suono: l'organo in cornu epistolae «contro» quello in cornu evangelii; e poi fiati «contro» archi, voci «contro» strumenti, voci femminili «contro» voci maschili e così via in una dialettica orgiastica dei colori sonori (Vivaldi, alla Pietà, arriva ad avere una cantoria pensile per ciascuna parete: la quadrifonia, insomma) che i Veneziani ebbero la fortuna di poter ascoltare con qualche secolo di anticipo sulla «Klangfarbenmelodie» di Schoenberg.

Contro la staticità della polifonia religiosa (e della società) romana, la repubblica illuminata dalla Serenissima non teme le novità, accoglie la «mobilità» e fa della ricerca artistica e intellettuale una delle sue bandiere.

Nella Toccata di apertura dell'Orfeo e nelle due Canzoni in programma (entrambe tratte dalla raccolta, postuma delle *Canzoni et Sonate... per sonar con ogni sorta de instrumenti*, del 1615, una delle più belle antologie dell'epoca) si è cercato di rendere, sia pure con gli strumenti d'oggi, questo umore, questo cangiare delle tinte, veloce e inafferrabile quanto la *gibigiana*, il riflesso luminoso, nelle case e nei palazzi, del tremolio dell'acqua inquieta dei canali di Venezia.

Claudio Ambrosini

Bruno MADERNA

Bruno Maderna nacque a Venezia il 21 aprile 1920.

Il nonno paterno lo prese con sé, a quattro anni, e tosto ne riconobbe le doti musicali. Lo mise a scuola di violino a Chioggia, dodici ore al giorno d'esercizi, con un chiodo piantato nell'impugnatura dello strumento, per obbligare la mano stanca a mantenere la buona posizione.

Una principessa e mecenate francese (madame de Polignac) si avvide delle possibilità di Maderna e gli rese possibili i primi studi seri. Tra l'altro affittò per lui l'orchestra della Scala: a sette anni Bruno fece la sua prima apparizione in pubblico nel Concerto per violino di Max Bruch; a otto anni diresse alla Scala e all'Arena di Verona. Cominciò così una vera e propria carriera di enfant prodige, festeggiato in Italia e all'estero come «Brunetto».

Morì il 13 novembre 1973, all'ospedale di Darmstadt.

In uno degli innumerevoli discorsi commemorativi fu detto: «Maderna morì certamente troppo presto. Ma dobbiamo considerare che la sua vita ha contato per tre vite».

Bruno MADERNA
Serenata per un satellite

Il problema di che cosa voglia dire *interpretare* si fa particolarmente affascinante con la musica degli anni '60 e '70, con quelle opere «aperte» in cui è previsto, appunto, un grande apporto creativo da parte dell'esecutore. Se non che anche il concetto di interpretazione, esso stesso soggetto ad «apertura», muta sottilmente connotazione e peso specifico quanto più cambiano le condizioni del momento dell'esecuzione da quelle di concezione dell'opera, con l'aggiunta che oggi i mutamenti di prospettiva avvengono ad una velocità altissima: non sono trascorsi più di 15 o 20 anni, eppure hanno — da un punto di vista esecutivo — forse quasi lo stesso peso dei quattro secoli che ci separano da Gabrieli.

In effetti interpretare davvero un lavoro come la *Serenata* significa (anzi *deve* significare) per noi oggi qualcosa di diverso da chi lo faceva cinque o dieci anni fa o persino proprio quella sera del 1969 in cui il pubblico ha potuto ascoltarla per la prima volta.

Per gli esecutori di allora si trattava di mettere in atto un modo nuovo di essere, di reagire alla provocazione creativa sprigionata dall'impaginazione del lavoro (non era per altro la prima opera del genere), si trattava di trovare un percorso tra i meandri di questa sorta di labirinto visto-in-pinata o soltanto perdersi e ritrovarsi di continuo, inaspettatamente diversi.

Ma questo oggi non basta. «Interpretare» si carica ormai di altri coefficienti: vuol dire rendere abilmente l'aura, il suono, il *tipo* di esecuzione (e di reazione) di quegli anni (la filosofia deve ben esistere, *anche* per la musica contemporanea!) o si deve piuttosto far sentire il peso del tempo intercorso e aggiornare tutto, in primis la tecnica strumentale, arricchendola di tutti gli apporti (come per esempio i suoni multifonici dei fiati) recati a far musica negli ultimi vent'anni?

Si deve cercare di mantenere lo «stupore» di *quegli* anni o immettere tutta la capacità professionale di *questi*, dato che per noi, interpreti di adesso, è possibile operare in prospettiva, storicizzare il singolo frammento?

Come coniugare la «maraviglia» dell'estemporaneità o della coevità e l'affettuoso distacco dello specialista? Per loro era musica nuova, per noi è («classica») Nuova Musica.

E poi ancora, come cercare di far venir fuori l'autore, *, di tra le righe, il personaggio, la sua sensibilità, il suo gusto per il «gioco» musicale (*jouer, to play*), l'arguzia, l'impegno più serio coniugato con il piacere di superare la più grande difficoltà tecnica con una strizzatina d'occhio?

Certo gli strati da elencare, i livelli, i piani di lettura sarebbero molti altri ancora (sulla partitura coesistono le note «classiche» e certi misteriosi disegni; i pentagrammi si incrociano, divergono, esplodono come attratti o respinti da sotterranee forze magnetiche, ecc. ecc...), ma non era Michelangelo che diceva «più per via di cavar, che di mettere»? Mettere, cavare, celare, celiare... Beh, ci piacerebbe davvero che in questa versione della *Serenata* ci fosse un po' di tutto questo, nell'ipotesi assurda di poter magari riuscire a «sorprendere» Bruno e far sì che, se fosse qui, stesse ad ascoltarci con un sorriso.

(Claudio Ambrosini)

Salvatore SCIARRINO, siciliano, è nato a Palermo nel 1947.

Fin dalla prima infanzia esercitò le arti figurative, dopo gradatamente abbandonate per viva passione e attitudine alla musica. Precocissimo, e autodidatta, cominciò a comporre appena dodicenne, avendo come guida Antonio Titone; successivamente ha studiato con Turi Belfiore.

La prima esecuzione pubblica di un'opera di Sciarrino risale al 1962, nel corso della *IV Settimana Internazionale Nuova Musica* di Palermo, ma l'autore considera frutto di pura formazione quelle opere che si collocano tra il '59 e il '66.

Compiuti gli studi classici, poi trasferitosi a Roma nel '69, Sciarrino si è presto affermato nel panorama musicale internazionale.

Ha vinto i seguenti premi: S.I.M.C. 1971, Taormina 1971, Guido Monaco 1972, Cassadò 1974, S.I.M.C. e Dallapiccola 1974, Anno Discografico 1979.

A trent'anni Sciarrino è stato nominato direttore artistico al Teatro Comunale di Bologna, carica che ha mantenuto per 3 anni. Abita a Milano, presso il cui Conservatorio insegna armonia e contrappunto dal '74.

TRISTAN MURAIL

Nato nel 1947 a Le Havre.

Studi universitari (laurea in scienze economiche, diploma in arabo classico a l'École Nationale des langues orientales, diploma dell'Institut d'Études Politiques).

1° premio di composizione del Conservatoire National de Musique di Parigi (1971), dove ha studiato con O. Messiaen (1967-1971).

Pensionnaire dell'Accademia di Francia a Roma (1971-1973).

È uno dei fondatori e direttori dell'Ensemble di musica contemporanea "L'ITINÉRAIRE" (creato nel 1973).

Suona sintetizzatori, onde Martenot e altre tastiere elettroniche.

Ricerche in informatica musicale all'IRCAM (1980-1982).

Conduce attualmente una ricerca personale sui sistemi micro-informatici di composizione coll'aiuto del computer.

Tristan MURAIL
Tredici colori del sole al tramonto
per flauto, clarinetto, violino, violoncello e piano
(Ordinazione del Goethe Institut di Parigi)

L'incanto che esercita un tramonto di sole nasce meno dai colori stessi che dal modo con cui questi colori cambiano, evoliscono, si trasformano, rapidamente ma impercettibilmente, l'uno nell'altro. La luce svolge lo stesso gioco. I raggi del sole passano di strato in strato di colore, gettando, allo stesso tempo brutalmente e insidiosamente riflessi di sfumature diverse.

La partitura dei «Tredici colori...» trae dall'esempio naturale il procedimento di trasformazioni insensibili che conducono a colori tagliati.

Tecnicamente, il pezzo è composto da 13 sezioni, ciascuna delle quali è basata su due suoni che formano intervalli differenti. Questi intervalli si generano a vicenda per «deriva armonica». Gli strumenti hanno un ruolo strutturale definito: flauto e clarinetto suonano essenzialmente gli intervalli generatori del pezzo, violino e violoncello li fanno derivare (facendo sentire gli armonici dei suoni di base, o la loro intermodulazione — addizionali e differenziali —, o anche slittando per micro-intervalli). Il pianoforte avvolge il tutto di echi e di premonizioni.

Partendo da una chiarezza media (di note medie), il pezzo sale verso un massimo di luce, per scendere di nuovo verso il grave, l'oscuro. Il tredicesimo e ultimo intervallo, ripreso come eco dal pianoforte fa nascere una specie di rintocco funebre.

Il trattamento elettro-acustico (facoltativo) raddoppia i procedimenti di scrittura: la modulazione ad anello tra flauto e clarinetto produce fra gli altri, i suoni risultanti già suonati dalle corde, il pianoforte passa attraverso una stanza di risonanza che sminuisce e spazializza gli echi del testo musicale, la riverberazione serve ad allontanare, a ravvicinare, schiarire o rendere oscuri i colori del timbro e dell'armonia.

(T. Murail)

György KURTÁG

Nato a Lugos (Lugoj), Romania il 19 febbraio 1926, György Kurtág ha iniziato nel 1940 a Timisoara gli studi di pianoforte sotto la guida di Magda Kardos e di composizione con Max Eisikovits. Nel 1946 si è trasferito a Budapest e si è iscritto all'Accademia di Musica per seguire i corsi di composizione (Sándor Veress e Ferenc Farkas), di pianoforte (Pál Kadosa) e di musica da camera (Leó Weiner). Nel periodo 1957-58, ha proseguito i suoi studi a Parigi sotto la guida di Marianne Stein frequentando anche i corsi di Messiaen e di Milhaud. A seguito di questa esperienza, la sua concezione della composizione subisce un profondo mutamento tanto che al Quartetto per Archi, composto subito dopo il suo rientro a Budapest, attribuisce la denominazione Opus 1.

Attualmente, György Kurtág è Professore di Musica da Camera presso l'Accademia di Musica di Budapest.

Aldo CLEMENTI

Nato a Catania nel 1925. Allievo di Sangiorgi e Petrassi, ha seguito i corsi di Darmstadt dal 1955 al '62 e ha incontrato nel 1956 Maderna, lavorando allo Studio di fonologia della RAI di Milano. In Episodi (1958) per orchestra, negli Ideogrammi n. 2 (1959) e in Triplum (1960) si riconoscono alcuni degli esiti più significativi degli anni in cui A.C. fece proprie le esperienze strutturaliste; subito dopo, con i 3 Informels (1961-63), egli approdava alle prime definizioni della propria poetica «informale». Questa poetica si è arricchita via via di diverse formulazioni, in una ricerca di estrema coerenza e rigore, che recentemente è approdata anche al teatro musicale con Es (1978-80). Alcuni lavori: Variante A e B (1964); Concerto per piano e 7 strumenti (1970); Concerto per piano, 24 strumenti e carillons (1975); Sphinx (1978) per trio d'archi; L'orologio di Arcevia (1979).

Pascal DUSAPIN

Paris 10.07.86.

.....
Lille "son" pour ce retard
dont j'espère qu'il n'est pas trop tard.
Pour la biographie je suis désolé (aussi)
mais j'oublie ma vie au fur et à
mesure, c'est affreux!
Amélie
Paris + uspin

ore 21.30 Piazzale

Anacréon di Jean-Philippe Rameau

e

Actéon di Marc-Antoine Charpentier

orchestra e coro: Les Arts Florissants

direttore: William Christie

ORCHESTRE

CORO

Violons	RICHARD WALZ WALTER REITER ROCHERT BROWN GUYA MARTININI LISA LYONS MICHÈLE SANVE FRÉDÉRIC MARTIN	ANNE CRABBE VIRGINIE HERMANT CLAREN MC FADDEN FRANÇOISE SEMELLAZ ARLETTE STEYER MARIE-CLAUDE VALLIN MONIQUE ZANETTI	Soprano
Alti	CHRISTINE ANGOT JACQUES MAILLARD	EDOUARD DENOYELLE GILLES RAGON DIDIER REBUILLER	Hautes-contre
Celli	ELIZABETH MATIFFA	JOËL SUHUBIETTE	Tenors
Bass de viole	ANNE-MARIE LASIA	MICHEL LAPLENIE	
Contrebasse	JONATHAN CABLE	DIDIER CHEVALIER FRANÇOIS FAUCHE	Basses
Flutes	ROBERT CLAIRE PHILIPPE SUZANNE	JEAN-FRANÇOIS GARDEIL ANTOINE SICOT	
Hautbois	FRANK DE BRUINE CLAIRE MICHELE	WILLIAM CHRISTIE	Direction
Basson	DAVID MINGS		
Theorbe	ERIC BELLOCQ		
Clavecin	YVON REPERANT		

WILLIAM CHRISTIE E «LES ARTS FLORISSANTS»

Nato nel 1944 negli Stati Uniti, William Christie iniziò gli studi musicali con la madre, poi studiò pianoforte, organo e clavicembalo. Nel 1966, consegue all'Università di Harvard un diploma di Storia dell'Arte. Dal 1966 al 1970, all'Università di Yale, prosegue i suoi studi di clavicembalo (con Ralph Kirkpatrick), di musicologia e d'organo. Viene poi nominato direttore del Collegium Musicum del Dartmouth College (New Hampshire).

A partire dal 1971 si stabilisce in Europa. Nel 1972, registra il suo primo disco per l'O.R.T.F., diviene stretto collaboratore di Geneviève Thibault de Chambure (Société de Musique d'Autrefois di Parigi) e perfeziona lo studio del clavicembalo con Kenneth Gilbert e David Fuller. Dà concerti nei principali festival europei. Diviene membro del complesso «Concerto Vocale» e registra per l'Harmonia Mundi, Arion e Decca.

Nel 1978, fonda «Les Arts Florissants», complesso vocale e strumentale considerato oggi come uno dei migliori per la musica barocca. Dal 1978 al 1983 insegna nella Sommer Akademie für Alte Musik di Innsbruck. Nel 1982, è il primo americano nominato professore al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Parigi. Nel 1984, svolge attività didattica presso il Centro Studi Polifonici e Corali di Parigi.

Nei loro concerti e nelle loro registrazioni, LES ARTS FLORISSANTS eseguono gran parte della produzione di compositori celebri come MONTEVERDI, CHARPENTIER, RAMEAU.

Ma hanno anche contribuito a far conoscere altri maestri meno noti, come ROSSI, LANDI, LAMBERT e MOULINIE, e il loro repertorio è composto nella maggior parte da opere inedite, attinte soprattutto nelle collezioni della Biblioteca Nazionale.

LES ARTS FLORISSANTS facendo assiduamente lavorare dei giovani solisti in questi ultimi anni, hanno svolto il ruolo di autentico vivaio di nuovi talenti di rara qualità.

«ANACREONTE: poeta dell'antica Grecia che cantò l'amore e i piaceri della tavola. Fece il suo ingresso nella letteratura francese con gli scrittori della Pléiade che si affidavano alla sua sensibilità. Molto alla moda nel XVIII secolo, poiché le sue opere, e quelle che gli venivano attribuite, sembrano giustificare tutte le indulgenze di una società in cui le questioni del piacere sono divenute affari di stato». Così potrebbe essere la voce di un qualsiasi dizionario di belle lettere. Se si aggiunge che, secondo la leggenda, Anacreonte visse fino a tarda età e che, anche negli ultimi anni, conservò la capacità di piacere alle belle donne, si comprende quale pregevole soggetto per un'opera galante potesse offrire ai compositori questo poeta, del quale in realtà non si sa quasi nulla.

È in un certo senso simbolico che la prima opera con cui Cherubini festeggerà nel 1803 il ritorno della pace civile in Francia e, di conseguenza, il diffondersi di una certa libertà di costumi, sia un Anacreonte. Per Jean Philippe Rameau, il caso è completamente diverso. Non è affatto un problema del suo tempo recuperare una libertà che nessuno sembra minacciare. Se il tema di Anacreonte fa al caso suo è perché favorisce contrasti di stati d'animo fra l'elegiaco e il vigoroso, fra Bacco ed Eros. Quindi il nostro musicista borgognone non scriverà uno, ma due *Anacréon*. Il primo, che reca la data del 1754, composto su un testo di Cahusac, verrà accolto favorevolmente a Fontainebleau. Il secondo, che ci interessa, è del 1757. La sua storia è un po' più complicata.

Nel 1748 veniva rappresentata presso il Teatro dei Petits Appartements di Versailles, una *comédie-ballet* di Rameau, le *Surprises de l'Amour*. Il lavoro si componeva di tre parti, completamente indipendenti le une dalle altre. Due atti, *Adonis* e la *Lyre Enchantée*, erano preceduti da un prologo che celebrava la gloria del re e la pace d'Aix-la-Chapelle, il *Retour d'Astrée*. L'opera ebbe alcune rappresentazioni poi cadde nell'oblio, fino a quando l'Accademia Reale di Musica ne decise la ripresa nel 1757. A quell'epoca, la pace di Aix-la-Chapelle non interessava più nessuno; il prologo che ne cantava i vantaggi era dunque condannato. Lo spettacolo, amputato di un terzo, diveniva troppo breve; bisognava dargli una maggiore consistenza. Quindi Rameau dovette scrivere una piccola *comédie-ballet* di durata approssimativamente uguale. Si ricordò della storia di Anacreonte che aveva trattato tre anni prima e chiese un libretto al poeta Gentil-Bernard, autore di quello del *Castor et Pollux*, che considerava, a ragione, la sua opera più riuscita.

L'atto di *Anacréon* doveva anche avere una vita autonoma ed essere rappresentato nuovamente qualche anno dopo la morte del musicista, nel 1769 e nel 1771.

Non bisogna aspettarsi di trovare in queste brevi *comédies-ballets* intercambiabili, che costituiscono una parte importante dell'attività di Rameau, l'interesse drammatico e la potenza strutturale dei suoi grandi drammi lirici. Sono soltanto *divertissements* destinati a servire da cornice alla danza e spesso alle meraviglie delle «machines». Per il resto, bastava che il librettista fosse abbastanza ingegnoso da creare un filo conduttore press'a poco logico a qualche aria per permettere al musicista di far brillare un artista alla moda.

Ciò che qui stupisce è l'alta qualità del lavoro compiuto in un tale contesto. L'*Anacréon* del 1757 è un'opera affascinante. Gentil-Bernard ha costruito il suo libretto su una sorta di simmetria. All'elogio congiunto di Amore e di Bacco che il poeta celebra nel primo quadro corrisponde un elogio della stessa natura posto al termine dell'opera. La prima scena viene però interrotta dalla violenza delle Menadi, sacerdotesse di Bacco, che non tollerano questa duplicità, mentre l'ultima scena sarà preceduta da una dichiarazione dei principi dell'Amore, più generoso nella sua vittoria, che permette agli esseri umani di sacrificare alle due divinità, rivali soltanto in apparenza.

«L'Amore ci permette di bere; Bacco non proibisce di amare».

Questa è la morale — facile e piacevole — che si può trarre dalla favola.

Su questo esile canovaccio, Rameau ha ricamato la musica più squisita. Ciò che colpisce, è la varietà di questa piccola opera in un atto. Varietà dei quadri che sfilano sotto i nostri occhi con rapidi effetti di contrasto senza che il musicista si sforzi di insistere su una melodia o su una danza particolarmente ben riuscita. Rameau è asciutto; non canta che l'essenziale, non si compiace mai; è sempre teso verso una nuova avventura musicale. Da questo cambiamento permanente, risulta un effetto d'irridescenza, che mette in luce la varietà del procedimento; abbiamo qui uno strumento di destabilizzazione che non ci concede un istante d'ascolto passivo.

L'irregolarità dei valori di base della frase permette al musicista di modellare il suo discorso musicale con una continua precisione sulla più piccola inflessione del testo. Inoltre, essa alleggerisce l'eventuale monotonia dell'andamento regolare del verso francese. L'arte della declamazione teatrale, portata al suo massimo livello nella Francia «classica», trova in questa declamazione musicale la sua perfezione, dove il compositore accelera, rallenta, mantiene un gioco di atmosfere sempre variate. Il recitativo di Rameau è così vicino al suo canto che non si avverte mai in lui la frattura, la caduta di tensione che segna quasi sempre nel XVIII secolo la fine di un'aria.

Il movimento è continuo e per Rameau è fonte dell'espressione. Lo spiega lui stesso: «Il triste e il lugubre sono naturali nei movimenti lenti; il tenero e il grazioso nei movimenti lenti e allegri; il furioso nei movimenti molto veloci...». Tutto nella musica, e non soltanto la melodia, deve servire all'espressione. D'altronde è degno di rilievo il fatto che il musicista colto non usi quasi mai nelle sue partiture il vocabolario tradizionale italiano. Preferisce il francese più semplice: *fort, gai, doux, un peu gai, lent, vif, modéré* o *gracieux*. Sembra così tradurre più direttamente nel linguaggio della scena per la quale scrive, le sfumature della musica, che però appartengono anche al teatro. Al punto che, nella scena del temporale, i musicisti possono trovare qualche misura che reca come unica indicazione di movimento la parola *Pluie* (pioggia).

Se esaminiamo la partitura d'*Anacréon*, possiamo constatare che le parole più frequenti sono *Modéré, Doux, Fort, Vite e Gai*. Quale migliore, e così breve, descrizione si può dare di un'opera dedicata alla riconciliazione dei piaceri?

In alcuni anni Marc-Antoine Charpentier è divenuto il musicista francese del Grand Siècle più registrato. Paradossalmente egli rimane un personaggio abbastanza sconosciuto e questo «musicista francese dimenticato», come lo definiva Claude Crussard nel 1945, esce appena dal campo delle «ombre liriche». È vero che questa resurrezione di Charpentier non smette di stupirci. La sua opera, che tocca numerosi ambienti, ci è pervenuta quasi completa, a quanto sembra, nei manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Ma rimane da stabilire la storia di queste opere; in effetti, messi da parte alcuni rari momenti come *Médée* o *David et Jonathas*, è difficile collocare sia nel tempo che nello spazio queste opere che vengono sottratte all'ombra.

Tre luoghi principali hanno occupato la carriera di Charpentier: dal 1679 al 1680, egli si occupa della musica religiosa del Delfino ed è maestro di musica della Principessa di Guise. Nel 1684 entra al servizio dei Gesuiti della rue St. Antoine. Dove situare la composizione di *Actéon*? Il soggetto lo esclude dalla musica del Delfino. È noto che alcune opere di questo tipo vennero composte per il divertimento della Principessa di Guise, come l'Idillio in Musica, *Les Arts Florissants*, che rispetta l'organico strumentale mantenuto da questa nobile (un clavicembalo, un violoncello e due violini).

Esaminando la partitura d'*Actéon*, nulla vieta a prima vista, di immaginare che questo lavoro fu scritto per la Principessa. Tuttavia alcune indicazioni ci suggeriscono altre deduzioni; così il *Lamento* nella quarta scena menziona «point de flûtes»... ma non si possono immaginare anche due flauti supplementari presso la Principessa?

L'interpretazione che ne danno «Les Arts Florissants» si indirizza ad un pubblico più vasto, come quello del collegio dei Gesuiti.

Tuttavia, l'insieme evita nettamente ogni contatto con i grandi mezzi. Perfino i cori vengono presentati come l'insieme dei solisti. Tutte le parti strumentali si limitano ad una scrittura a trio. Si può anche supporre un rifiuto categorico di ogni fasto pomposo; l'ouverture con le sue diverse sezioni è proprio l'inverso del modello tradizionale.

ATTEONE

È certo che esiste una volontà di caratterizzare ogni scena di questa *Pastorale* con un suo colore. La differenza fra le due prime scene è nettamente accentuata dall'uso delle tonalità di Re maggiore e La maggiore. In questo piccolo trattato redatto per il futuro Reggente, il Duca d'Orléans, Charpentier attribuisce qualità alle tonalità: il Re maggiore è «gioioso e guerriero», il La maggiore «gioioso e campestre». Questa ricerca del colore è costante in ogni scena, così la quarta è curiosamente costruita su un recitativo di Actéon (che viene trasformato in cervo) e da un lungo lamento in do minore («oscuro e triste»). L'ascoltatore sarà ugualmente colpito dalla varietà dei modi in cui il testo viene musicato. In effetti ci sono pochissimi veri recitativi. Di contro, è bene notare la frequenza dei passaggi melodici, l'interessante struttura degli insiemi, come l'aria di Arthébuze alternata col coro, il grande monologo di Actéon (scena 3) o il coro finale con le sue diverse sfaccettature espressive.

Actéon si presenta come un'opera che utilizza gli artifici più classici della «tragedia in musica» come l'ha instaurata Lully. Ma qui tutto si pone ad un livello di miniaturizzazione: l'argomento, l'organico vocale e musicale, la durata; delicato, ma possente abbozzo, testimonia del mestiere di un musicista che prepara capolavori assoluti come *Médée*...

L'azione è divisa in sei scene.

1. Actéon e i cacciatori sono sulle tracce d'una preda importante. L'insieme della scena si articola attorno a un coro di cacciatori usato sotto forma di *refrain*. Questa scena termina con un'«aria» strumentale.

2. Cambio di scenografia. Una sorgente dove fanno il bagno Diana e le sue sorelle. Un movimento di danza modifica assai velocemente il recitativo di Diana. Segue un Minuetto alternato tra le voci e gli strumenti, e infine l'aria (con coro) di Arthébuze, modellata su un'aria di Gavotta.

3. Actéon stanco lascia i compagni e si riposa in un luogo tranquillo e piacevole (tradizione del «sonno» della tragedia in musica). Canta un lungo monologo. Scorgendo Diana e le sue sorelle, cerca di nascondersi, ma viene scoperto. Segue un dialogo fra Actéon e Diana che non vuol intendere nulla di fronte alle spiegazioni di Actéon: «Solo il caso e la mia sventura fanno tutta la mia colpa». Diana e il suo seguito, per evitare che Actéon si vanti dello spettacolo che ha visto, decidono la sua sorte.

4. In questo recitativo Actéon viene trasformato in cervo. Un lungo lamento strumentale evoca il suo smarrimento.

5. Sopraggiungono i cacciatori con i cani che inseguono un cervo. Cercano Actéon per invitarlo alla caccia: «Venite ad ammirare la furia dei vostri cani aizzati contro questo cervo agli estremi».

6. Giunone annuncia ai cacciatori la fine di Actéon, tramutato in cervo e ucciso dai cani. La pastorale si conclude con un coro dei cacciatori che esprimono con differenti sfumature sia il dolore che l'ira.

JEROME LEJEUNE

LE ASTUZIE DI UNA PAROLA

Se rifacessimo la storia dei termini che usiamo? In genere gli storici dell'arte non conoscono lo spagnolo. Spesso poi i letterati non conoscono la filosofia. I musicisti inoltre quasi sempre ignorano e l'arte e la letteratura e la filosofia. Succede così che il termine *Barocco* viene usato generalmente a sproposito. Nella scolastica *barocco* indica un modo della seconda figura di sillogismi, quella cioè in cui il termine medio è predicato tanto nella premessa maggiore che in quella minore.

È uno dei 19 modi validi di sillogismo (quelli possibili invece sono 256). Nel 1531, in Spagna, con *baroque*, aggettivo, viene indicata la perla di forma irregolare, quella che in italiano si chiama *scaramazza* (parola derivata da *scara*(faggio) e il veneziano *stramazzo*, giaciglio di strame, e significa quindi *giaciglio di scarafaggi*). L'uso metaforico del termine nasce dal disprezzo degli umanisti per la scolastica, e perciò per il letterato spagnolo del rinascimento *baroque* significa *artificioso*, non ancora *bizzarro*. In questa fusione, di sillogismo e di perla, entra anche il portoghese *barrôco* che produce il castigliano *berrueco*, o meglio, entrambi i termini derivano da una parola comune, e significano *dirupo*. L'origine non si sa, forse è celtica. Nel significato di perla irregolare compare in Francia registrato dal dizionario dell'*Académie* (1964). Col significato di bizzarro, arzigogolato, il termine *baroque* compare solo un secolo più tardi, nel *Dictionnaire de Trévoux* (1771). Il Milizia, in Italia, è il primo a usarlo nella forma di sostantivo. Francesco Milizia è un po' il nume tutelare del neoclassicismo, e proprio nella sua opera il termine finisce con il connotare, e negativamente, tutta l'arte che non ubbidisca ai canoni classici.

Fino quasi alle soglie di questo secolo il termine *barocco* ha conservato questa connotazione negativa. E si è esteso, dalla pittura e dall'architettura, alla letteratura come sinonimo di marinismo, concettismo, gongorismo, secentismo, preziosismo, e così via, a denotare tutto un modo di fare arte, e il secolo in cui quel modo ha prevalso. Fu perciò facile, in questa accezione, ormai non più negativa, ma solo connotativa, trasferirlo anche allo studio della storia della musica. E si chiamò, si continua a chiamare barocca tutta la musica che va, più o meno, da Monteverdi a Bach. Fa una certa impressione, però, sentire chiamare *barocco* Bach, contemporaneo della fioritura più rigogliosa del classicismo arcadico. La *Cantata del caffè* è un frutto di questo classicismo. Ma in musica tutto sembra permesso, anche chiamare "classico" tutto ciò che non è "leggero": mentre, se mai, classica è solo la musica di Haydn, Mozart e Beethoven. Ma anche per loro il termine è improprio. La verità è che, probabilmente, tutta la periodizzazione della musica europea va profondamente rivista, riscritta. *Classico* non è un termine usato meglio di *barocco*. In letteratura e nelle arti figurative ha un senso, anche storico: definisce un tipo di linguaggio che si pone a modello dei linguaggi di epoche successive, che perciò vengono chiamate classicistiche: *Classicità* è il linguaggio che si prende a modello, *classicismo* i linguaggi che lo imitano. In tal senso, davvero Petrarca e Brunelleschi sono classicisti, in quanto prendono a modello la poesia e l'architettura antiche della Grecia e soprattutto di Roma. Il barocco nasce per sviluppo e insieme per reazione al classicismo rinascimentale. In pittura ha le sue radici in Michelangelo, in poesia nel Tasso. Michelangelo e Tasso diventano così i modelli di tanta arte europea tra '500 e '600. Ma in musica non sono possibili né lo sviluppo né la reazione. La musica del rinascimento è la continuazione, senza traumi né rotture, di quella medievale dell'*Ars Antiqua* (impropriamente così chiamata) e dell'*Ars Nova*, coi fiamminghi siamo già in pieno umanesimo. Da Machaut a Josquin a Willaert a Monteverdi c'è continuità, non c'è rottura. Nessuno quindi può dirsi classico, perché nessuno è modello al successivo. Potrebbe essere inteso come un tentativo di classicismo musicale l'esperimento della camerata fiorentina da cui si fa nascere il melodramma. Ma fu un equivoco, e il melodramma in realtà prese le mosse, nel senso moderno, a Venezia, ed era cosa assai diversa da quello fiorentino. Come già un'altra cosa è, nel 1607, *l'Orfeo* di Monteverdi. Comunque il melodramma come fatto musicale più che drammatico ha il suo battesimo al teatro di San Cassan nel 1637, il primo teatro al mondo che abbia aperto le sue porte a un pubblico pagante. Non è questo lo spazio per discutere il melodramma, di classicismo o di barocco. Volevo solo porre il problema di un uso scorretto e improprio dei termini *classico* e *barocco*, che ancora appare generalmente diffuso. Possiamo parlare di musica "barocca" solo in senso metaforico e molto lato, come musica cioè del periodo che chiamiamo "barocco", e perciò non andrei oltre le soglie del 1690, anno in cui venne fondata l'Accademia dell'Arcadia. Questo, almeno per l'Italia. In Austria, in Inghilterra, in Germania, infatti, il barocco s'inoltra nel settecento. Ma è probabile che usare anche per quei paesi altri termini sarebbe più giusto.

Il barocco nasce a Roma. Ed è indicativo che un'arte che nega i principi classici nasca nella città che fu presa a modello di classicità. Ma la grande rivoluzione di Bernini, e soprattutto di Borromini, sta proprio nell'aver costruito per la prima volta *contro* i principi classici proprio a Roma. Roma diventa allora un nuovo modello urbanistico, barocco, non classico, ed è questo modello, non quello classico, che poi Vienna, Londra e perfino Parigi, cercano di imitare. Tanta scenografia teatrale del seicento e del settecento, e non solo melodrammatica, propone come quadri "classici" costruzioni tipicamente barocche. Non ultimo, tra i tanti paradossi di questa città, è quello che illude il visitatore disattento: la monumentalità di Roma è barocca, non classica. Di classico esistono i ruderi: ma il piacere dei ruderi è settecentesco e poi romantico. I romani non hanno nessun rapporto con quelle pietre: le hanno usate per secoli come stalle, magazzini, cave. Ma Borgo, il colonnato, il Campo de' Fiori, piazza Navona, Trinità de' Monti, questi sono luoghi romani. E non è un caso che il più famoso edificio antico di Roma, il Pantheon, sia sopravvissuto quasi intatto, perché trasformato in chiesa rinascimentale e barocca, e ribattezzato *Ritonna*, Rotonda. In questa città, in questa memoria cancellata del passato (il romano non ha passato, i millenni che lo precedono li vive tutti vomitati nel presente, accumulati gli uni sugli altri), non è avvenuto soltanto il miracolo della nascita dell'architettura moderna, ma anche quello della musica strumentale moderna, e giusto al declinare del secolo barocco: Arcangelo Corelli. Sul cominciare del secolo ad Ara Coeli, invece, Girolamo Frescobaldi fondava le basi della musica per strumenti a tastiera. Ma furono solo inizi. A Roma tutto può avere inizio, nulla una continuazione. Nulla, tranne l'oblio.

ATTUALITÀ DELLA MUSICA BAROCCA

L'accostamento nello stesso concerto o nello stesso festival di brani di musica contemporanea a musiche seicentesche o primoseicentesche (*i.e.* musiche barocche, terminologia da impiegarsi solo nel senso di una delimitazione cronologica) non va considerato peregrino o casuale né scontato o provocatorio. Tre secoli di distanza se erigono un insuperabile baluardo cronologico non impediscono di verificare fondamentali affinità (di processi creativi, di utilizzazioni pratiche, di commercializzazione, di prassi esecutive, di modalità di fruizione ecc.) fra le due esperienze artistiche, tali da rendere proficuo, plausibile e illuminante tale accostamento. Musica barocca e musica contemporanea a ben guardare occupano sia nei favori e nei modi d'approccio del pubblico sia nelle strategie degli organizzatori e dei programmatori delle posizioni assai simili; musiche entrambe per ascolti meditati, impegnati, sorretti più da un interesse intellettuale e critico o dalla curiosità che dal semplice e pigro diletto. Riproporre la vocalità di Caccini o Monteverdi, l'operismo di Cavalli, Sartorio o Landi, lo strumentalismo di Frescobaldi, M. Rossi, Merula, G.B. Vitali, Stradella od altri significa invitare il pubblico ad un ascolto assai concentrato, attesa la rarità, novità e varietà di queste musiche, non dissimile da quello necessario per la fruizione delle esperienze musicali postbelliche o per i più recenti esiti delle avanguardie. Musica d'*élite*, dunque, la musica barocca, e musica preziosa, colta, diversa, gran parte del suo successo odierno dipende forse proprio da questi tratti aristocratici con i quali oggi la si percepisce o la si vuole *tout court* connotare, tratti posticci peraltro e del tutto ingiustificati storicamente in quanto ne falsano la natura per modalità di produzione e consumo quotidiano, effimera e commerciale (e quanta musica d'oggi, triviale e qualunque, viene spacciata per un elevato prodotto artistico col celarne la pochezza ideale ed il modesto artigianato sotto una spessa coltre ideologica e programmatica...).

Ma tant'è: il fascino della riscoperta, dell'inedito, dell'inusuale che emana dalla musica seicentesca accompagna e sollecita il processo di allargamento del repertorio di ascolti in un pubblico sempre più competente ed avido di nuove conoscenze. Del resto è certo che raramente un'epoca musicale del passato ha messo a disposizione dell'ascoltatore e dell'esegeta di oggi tanta varietà di generi, di atteggiamenti stilistici, di esiti formali, di sperimentazioni e di itinerari soggettivi quanto quella barocca: rispetto alla produzione sostanzialmente uniforme, nello stile e nelle destinazioni, dei secoli precedenti, un gran tronco massiccio e nodoso, la musica del periodo barocco è tutta ramificazioni, eccezioni, deviazioni, trovate, sorprese, novità. Netta è la tendenza dei singoli musicisti a distinguersi stilisticamente gli uni dagli altri, a sbalordire il pubblico vuoi con virtuosismi esecutivi (si pensi al bel canto operistico o cameristico) vuoi con capricciose sperimentazioni (ad esempio il repertorio organistico di Frescobaldi o il primitivo violinismo di S. Rossi, Marini, Fontana, Farina, Castello ecc.); convinto l'impegno a sostituire alla concezione collettiva e collaborativa del far musica cinquecentesco una concezione individualistica e solistica che proietta al rango di protagonisti singoli strumenti (e nuovi come il violino, la tromba, il flauto traverso) e singole voci, che esalta la monodia e declassa la polifonia, che concentra sulla polarità concertante fra acuti e gravi, soprani e bassi, il nocciolo del pensiero compositivo. Tutto ciò determina una multicolore gamma di esiti artistici per i quali è norma esplicitarsi sotto forma di contrasti, mutevolezze, varietà.

C'è un termine che rende efficacemente e complessivamente in una parola l'insieme di questi atteggiamenti e caratteri della musica barocca: «concerto», termine che fin troppo ottusamente ci si ostina a considerare ancora solo relativamente a certi aspetti dello strumentalismo seicentesco e che invece ha, relativamente alla musica del periodo barocco, una valenza concettuale amplissima. «Concerto» significa conflitto e collaborazione, composizione di divergenze in un armonico assieme, alternanza fra momenti contrastanti, risalto e sbalzo ottenuti mediante brusche giustapposizioni di elementi diversi; il «concerto» vive di disomogeneità, di sorprese, di deviazioni inattese: tutto ciò a livello timbrico, melodico, armonico, ritmico, dinamico ed agogico. Al «concerto» si richiamano la summenzionata polarità acuto/grave dello stile compositivo barocco, lo stupefacente virtuosismo dei brani solistici (vocali e strumentali); ad esso vanno ricondotte le strategie compositive a contrasto quali recitativo-aria o soli-tutti, le sequenze di tempi e metri differenti nelle composizioni strumentali da camera o per orchestra, il costante impiego di piani sonori nettamente divaricati, di cambi di tempo e ritmo dall'effetto sorprendente.

Moltiplicando fra loro questi elementi ed altri più sottili ancora si ottiene un'infinita varietà di combinazioni immaginando la quale si può avere un'idea, ancora pallida, della caleidoscopica natura della musica barocca. Tutto ciò senza dubbio rappresenta il modo tecnicamente specifico e personale con cui gli artigiani seicenteschi del suono hanno espresso o riflesso lo spirito del proprio tempo ma è anche, se non soprattutto, conseguenza di una elementare legge di mercato: per la prima volta nel '600 si fa della musica pienamente e consapevolmente commercio, in maniera aperta, pubblica e concorrenziale con conseguente stimolo per iniziative personali, trovate originali, novità, stranezze, grandiosità e via dicendo. La musica è quanto mai prima una professione: si compone su commissione, si presta la propria competenza specialistica a complessi organismi produttivi come lo spettacolo operistico, si vive di ingaggi saltuarii, di stipendi fissi erogati da istituzioni ecclesiastiche o da corti o da facoltosi mecenati, di lezioni private di canto, suono e ballo, si supplisce alla vita effimera del manufatto musicale con una produzione inarrestabile, ripetitiva e pur sempre alla ricerca del nuovo e del diverso (dicono qualcosa in proposito le oltre settecento cantate profane di A. Scarlatti).

Questa in estrema sintesi è la natura della musica barocca, questi i suoi tratti caratterizzanti dei quali il lettore attento avrà già notato quanti possono essere riscontrati anche nell'esperienza musicale del nostro tempo senza che sia necessario enumerarli qui. Ne consegue con piena evidenza l'attualità della musica barocca e la sua intima analogia con quella contemporanea: nell'accostamento dell'una all'altra l'utile gioco di rimandi e rispecchiamenti non può che illuminarle entrambe di una luce inusitata e talvolta inaspettatamente chiarificatrice.

Franco PIPERNO



Hymen di Maguy Marin

POTRESTE CHIAMARLO BAROCCO

Ci fu un tempo, nel XVIII secolo, in cui gente di spirito, di lettere e di cultura si cambiarono frasi aspre, crude, amare e anche diffamatorie, nel nostro dolce Regno di Francia. La vertenza era di ordine estetico: i suddetti personaggi si compiacevano a mettere in parallelo le musiche liriche francese e italiana, accordando all'una o all'altra qualità e difetti che non avevano nessuna delle due. Equivoco, giudizio falso, polemica ambigua che aumentava rapidamente dopo Lecerf de La Vieville e Ragueneau. Non si paragona un genere comico a un genere serio! Questo gigantesco malinteso, battezzato nel suo periodo frenetico "Guerre des Bouffons" (Guerra dei Buffoni) risultava, una volta di più, dalle discussioni sprovviste emerse dal vasto campo melmoso della incultura nel quale sguazzava in totale ignoranza la nostra gente aristocratica e borghese. I Francesi conoscevano dell'Italia soltanto i prodotti importati, cioè *l'opera buffa*, e della Francia i prodotti che essi consumavano e anche quelli imposti da Lulli, cioè *la tragédie lyrique*.

E, di conseguenza, essi attribuivano ai divertimenti italiani l'incanto delle situazioni della vita quotidiana, la leggerezza del linguaggio musicale, la facilità di ricordare le piccole arie e soprattutto, il vantaggio dalla loro brevità.

E, di conseguenza, essi attribuivano alle *tragédies lyriques*, certo la qualità di essere francesi, quindi logiche, ragionate, pensate, costruite, strutturate, equilibrate, articolate, elaborate, ordinate (queste di cui parlo sono le qualità del Grande Secolo), ma l'inconveniente di aver bisogno di una grande attenzione per captare l'estrema complessità della musica, per non svenire prima della fine del quinto atto, e, in conclusione, per comprendere le strane peregrinazioni dei personaggi sorti da una mitologia estenuata e antiquata.

Questa pesantezza della *tragédie lyrique* francese, instaurata da un italiano emigrato, Lulli, benché sublimata da Rameau, subì verso il 1752 gli assalti dei critici italo-fili, che agivano senza dubbio in modo irriflessivo di fronte al processo di degradazione che rischiavano di provocare in seno al comportamento socio-storico-estetico-franco-culturale dell'*incoscienza collettiva* delle masse improduttive (o se si preferisce della degradazione possibile del gusto del pubblico).

Messer "Compromesso" fu chiamato in aiuto. Con l'*Europe Galante* nel 1697, Campra ebbe il genio di concepire un'opera lirica di grande mole, che i direttori di teatro potevano tagliare a proprio agio con la benedizione del compositore; questa composizione miracolo ebbe il nome di opéra-ballet. La Barre, Mouret, de Blamont, Montéclair, Destouches e infine Rameau seguirono il suo esempio. Essi beneficiavano della libertà di cui non poté godere Charpentier, prima vittima dell'ostracismo che Lulli gli inflisse fino alla sua morte nel 1687.

Actéon (Atteone), composto verso il 1683, appartiene alla tradizione delle cantate profane. Quest'opera richiama una rappresentazione in concerto, relativamente confidenziale a causa della sua astinenza da ogni fasto pomposo, da virtuosismi, e da effetti drammatici. La miniaturizzazione sostiene l'insieme, compresa l'*ouverture* che non è all'italiana, né alla francese, ma si presenta come una breve successione di composizioni strumentali. In compenso, *Anacréon* (Anacreonte) grida il suo bisogno di rappresentazione scenica, la sua esigenza di movimento, di agitazione e di turbini.

L'invasione dell'*opera buffa* italiana fu una specie di palo di salvataggio, che spaccò, parzialmente, ahimé (tre volte) l'accesso cartesiano che doveva tuffare, e per lungo tempo, i creatori francesi in una auto-censura della propria sensualità naturale. Allusioni solleticanti riguardo alle convenienze, vengono trattate in queste due opere, ma con scopo e in termini molto differenti.

Per aver osato concedersi un minimo di voyeurismo nei riguardi di Diana e delle sue sorelline, che gioivano nude (probabilmente) dei piaceri del bagno, Atteone viene condannato a morte. Trasformato in cervo, egli passa dalla condizione di cacciatore a quella di inseguito, e muore sbranato dai *cave canem*. È vero che benché egli rivendichi la sua innocenza difendendosi di fronte alla dea offesa, la sua innocenza resta da essere provata. Per convincersi di ciò, basta ascoltare con attenzione la partitura del testo di Atteone che, scoprendo - estasiato - le bagnanti, sussurra:

"Accostiamoci in silenzio, questa strada ignota
M'offrirà un posto propizio ad ascoltarle".

Le note che il fagotto esprime confermano il lato ambiguo della situazione. Qualunque cosa ne risulti, se tutti i giovani (o peggio ancora i meno giovani) colpevoli di *voyeurisme* (guardonismo) dovessero mutarsi in cervi, la caccia a cavallo sarebbe oggi riconosciuta come opera d'igiene pubblica. La "sventura" dell'eroe, rivelata ai cacciatori da Giunone, offre l'occasione a Charpentier di sviluppare il magnifico lamento del coro dei cacciatori, che avrebbe incantato Racine tanto la reiterazione della deliziosa e tutta francese interiezione "hélas" (ahimé) si adegua alla circostanza. Si era al tempo in cui la "happy end" non regnava ancora.

Fin dall'inizio di *Anacréon* (Anacreonte), l'orecchio percepisce l'ambiente volubile dell'argomento. Rameau, nell'atto di balletto aggiunto nel 1757 alla seconda versione della *Surprises de l'Amour* (Sorprese dell'Amore), mescola tutte le prerogative della *tragédie lyrique*, cioè i recitativi, le arie, i cori, le danze e gli effetti drammatici di cui il pubblico andava matto; per esempio, il "sonno" e la tempesta della scena 3. Certe cattive lingue (l'arrogante Charles Collé, poiché bisogna parlare chiaro), parlavano sulla cosiddetta stanchezza del genio del compositore. Tuttavia, a 74 anni compiuti, Rameau affronta il tema logoro del "sonno" non stracchiandolo nel tempo come di abitudine (cf. quello di *Actéon*, scena 3), ma utilizzando il procedimento del figuralismo. Al ritmo di un respiro che si calma, la lucidità di Anacreonte si allontana nelle delizie silenziose del sonno, come la trama armonica che affonda con modulazioni cromatiche nel calore dei suoni gravi. Le fresche goccioline dell'inizio della tempesta, suonate in pizzicato sulle corde, traggono senza violenza l'eroe dalla sua dolce incoscienza. Durante la tempesta che segue, Rameau eccelle col suo talento di orchestratore, unanimamente apprezzato dai suoi contemporanei. Così Rameau giunge a condensare le qualità della *tragédie lyrique* evitando i suoi inconvenienti (almeno ciò che il pubblico del XVIII secolo considerava come tali), cioè: la lunghezza e il serio legati al genere. Di serio in *Anacréon* non vi è traccia.

"Nessuna tristezza, senza sosta beviamo,
I nostri giorni passiamo, in amore ed ebbrezza".

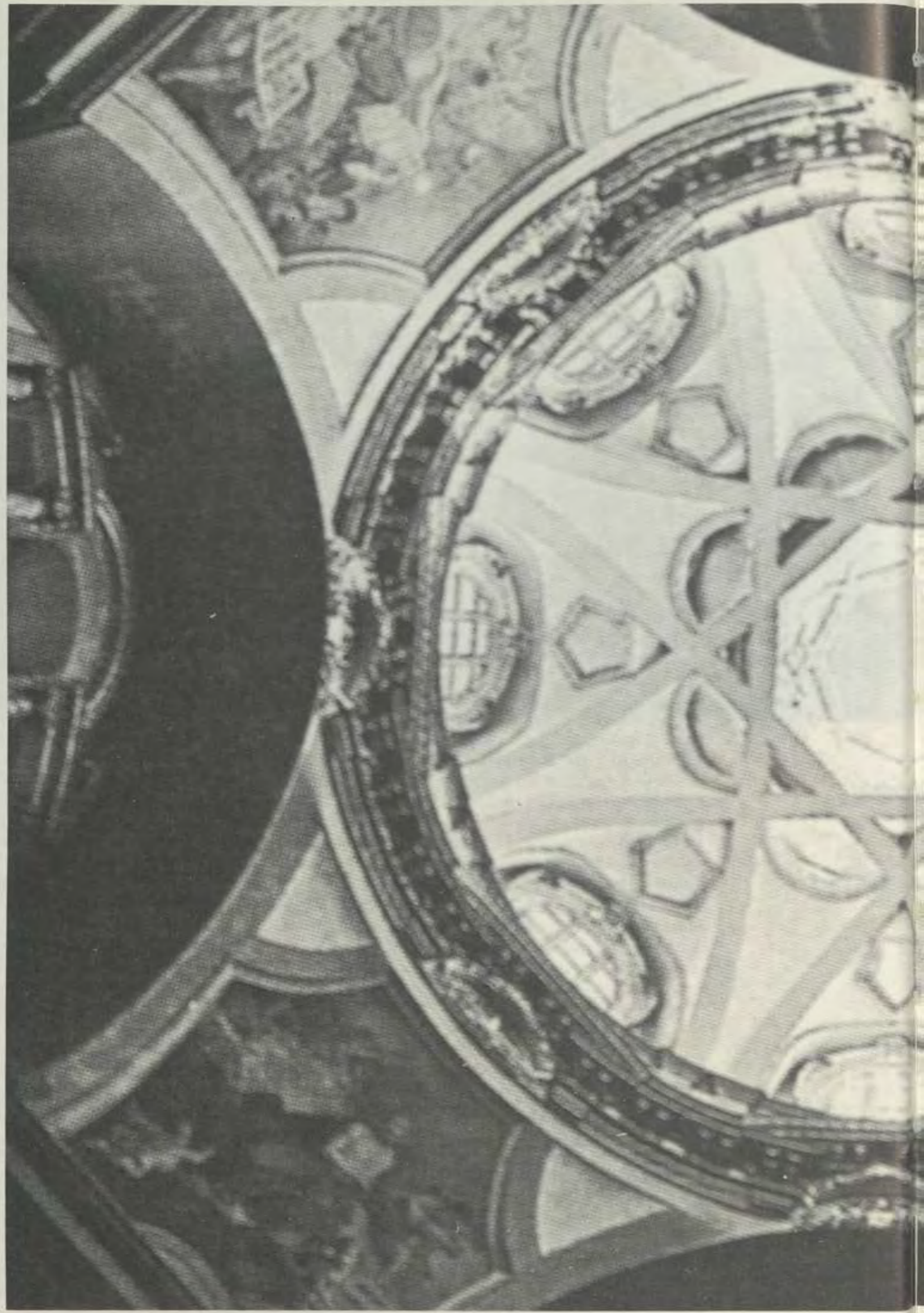
Dopo uno stato di attesa mantenuto al centro dell'opera quanto alla sorte dei protagonisti, la morale del libretto si erige senza moralità:

"L'Amore ci permette di bere,
Bacco non proibisce più di amare".

Si può, senza incongruità, affermare che l'Italia aiutò al rilassarsi della Tradizione francese malata congenita delle regole di buona creanza che imponeva a se stessa. In altri termini, la "Querelle des Bouffons", mentre coltivava un falso problema, ebbe ripercussioni positive sulla nostra estetica poiché essa incitò i compositori a rinnovarsi, per soddisfare i bisogni psicologici del pubblico iniziato alle seduzioni della frivolezza culturale. Rémond de Saint Mard, a proposito delle redini della buona condotta abbandonate sul collo dell'opéra-ballet, notava, già nel 1741: "Vi troverete ancora la pittura dei nostri costumi; in verità essi sono piuttosto villani, ma sono i nostri ed ecco quindi (sufficientemente) di che interessarci". (*Réflexions sur l'Opéra*, 1741, pag. 96)

Boileau avrebbe gridato allo scandalo il pubblico post-cartesiano esaltò la liberazione e lodò la vittoria della vivacità scherzosa punteggiata d'indecenza, tanto e così bene che l'opera confermò l'edonismo ufficialmente approvato che tenne il manifesto fino al 1771.

Syloie BOUYSSOU



L'Assitalia non solo assicura le più prestigiose manifestazioni artistiche e culturali che vengono organizzate in Italia, ma spesso le promuove e le affianca contribuendo alla loro realizzazione.

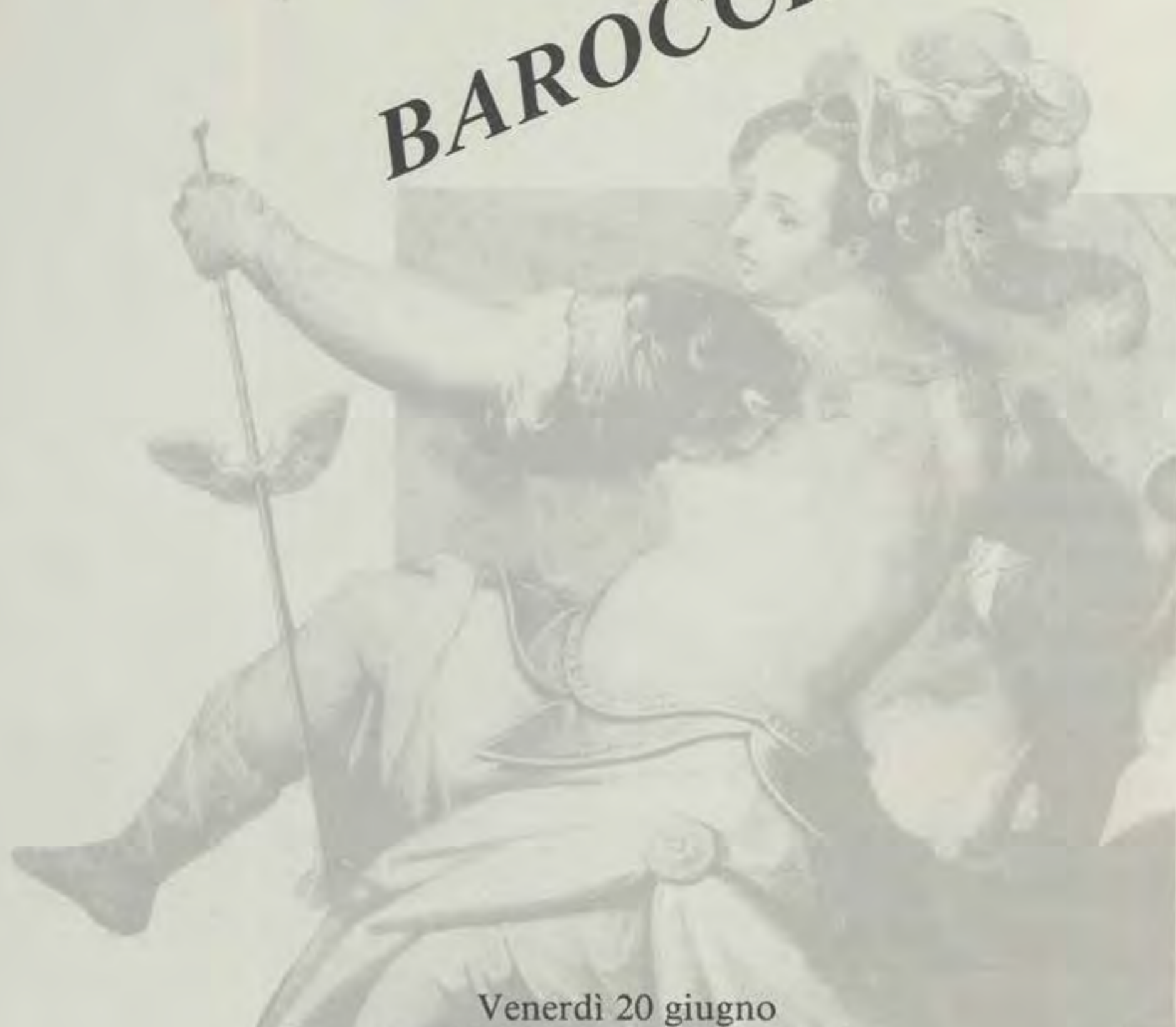
Ora l'Assitalia lega il suo nome, in qualità di sponsor ufficiale, al Festival di Villa Medici promosso, a Roma, dall'Accademia di Francia.

Assitalia  gruppo
Arte 

**sponsor ufficiale
Festival di Villa Medici**

20 GIUGNO

BAROCCHI



Venerdì 20 giugno
ore 18.00 Salone della Loggia

Incontro con Olivier Messiaen e Claude Samuel
ore 19.00 Giardinetto

Les Arts Florissants

direttore: William Christie

Alvin Curran (1968-1983)

Marc-Antoine Charpentier (1680-1690)

Michel Lambert (1689)

Carlo Gesualdo Girolamo Arrigo Claudio Monteverdi

Trasmessa «in diretta» da RAI 3 Radio

ore 21.30 Piazzale

Orchestra Sinfonica di Santa Cecilia

direttore: Kent Nagano

«Turangalila-Sinfonia» di O. Messiaen
solisti

Yvonne Loriod Jeanne Loriod

Lunedì 23 giugno
ore 18.00 Salone della Loggia
Incontro con Dominique Fernandez

ore 18.00 Salone della Loggia

Incontro con Olivier Messiaen e Claude Samuel

IL BAROCCO FUORI-TEMPO

«*Baroque*» (Barocco) è una parola nuova — in ogni caso nella lingua corrente del melomane francese. Per molto tempo, il barocco fu il territorio dei musicologi, sul quale, bisogna confessarlo, gli specialisti avevano un po' confusamente alzato le loro barriere. Ciascuno di loro sembrava sapesse ciò di cui parlava, senza giungere tuttavia a fornire descrizioni precise e intangibili. Situazione, per lo meno, inquietante. La diffusione del vocabolo non ha disgraziatamente chiarito il suo significato. Come se le opere musicali inevitabilmente circondate da parole, interpretassero male la terminologia.

Il barocco è un tempo, uno spazio, una tecnica, una sensibilità. Ma la sensibilità divora lo spazio e oltrepassa il tempo. Certo, la musica è fatta di una successione di correnti contraddittorie dove si passa, con rotture più o meno brutali, dal troppo al troppo poco. Basta che una generazione moltiplichi i suoi ornamenti perché la successiva si sforzi di modernarne gli effetti. Poiché un movimento, qualunque sia, secerne il suo proprio accademismo, cioè la propria perdita. In altri termini, ogni periodo della nostra civiltà ha conosciuto, sotto differenti forme, il flusso e il riflusso del suo barocco. E se questi flussi differenti non sono sempre identificabili, al primo impatto con l'udito, è, senza dubbio, perché ogni epoca creatrice detiene la propria tecnica particolare, di cui bisogna decifrare i codici per coglierne lo spirito. Giungeremo fino a dire che l'epoca detta barocca possedeva strumenti meglio adatti che altri per tradurre lo spirito barocco? O che noi siamo responsabili di una confusione, avendo allegramente sovrapposto una attitudine, uno stile e una maniera di utilizzare la scrittura musicale? L'immagine della società rinforza qui particolarmente nelle sue rappresentazioni sceniche, la caratterizzazione di un'estetica. E tutto converge verso questa via, se non, talvolta, il temperamento ribelle d'un uomo che i canoni della sua epoca trascinano senza convincerlo.

Nel XX secolo, il barocco fa parte del repertorio. E corrisponde a un ritorno alle origini che, spesso ingenuamente, anima cercatori, interpreti, melomani. Oggetto di studi e di divertimento, se non di attualità. Ma con le sue ricchezze, i suoi giochi dell'illusione e dell'apparenza mascherata, il barocco sorge là dove non lo si aspettava più: nell'opera d'un autore contemporaneo, di uno di quelli che, al di là del tempo, ritrovano una attitudine, senza dubbio non una tecnica, ma un richiamo sensibile. Berio, barocco? L'idea è abbastanza forte per essere stata già accettata. Boulez, barocco? La tessitura misteriosa di *Réponse*, le sue sottigliezze acustiche, le sue curve elaborate e l'oggettività del suo linguaggio pullulante lo provavano di più — dei secchi scatti delle *Structures* del passato, le cui parentesi, tuttavia, erano già, senza dirlo, molto decorative.

Ma quel barocco si identifica e comunque, nessun melomane classico accetterebbe di includerlo nel suo universo. Quindi, quel barocco non esiste, se non nei nostri fantasmi, se non tra le righe d'un vocabolario troppo presente per essere esplicito.

CLAUDE SAMUEL

TURANGALĪLA - SINFONIA

1946-1948

per piano, onde Martenot e orchestra

La «Turangalīla - Sinfonia» mi è stata commissionata da Serge Koussevitzky per la Boston Symphony Orchestra, e da me scritta e orchestrata dal 17 Luglio 1946 al 29 Novembre 1948. La prima audizione mondiale ha avuto luogo il 2 Dicembre 1949 a Boston (Stati Uniti), Symphony Hall, realizzata dalla Boston Symphony Orchestra, diretta da Léonard Bernstein. Gli «a solo» di piano erano eseguiti da Yvonne Loriot e da allora è stata sempre lei a suonarla ad ogni esecuzione dell'opera, qualsiasi direttore, paese, città fossero.

Turangalīla, pronunciare Turangalī-lā (con accento e prolungamento del suono sulle due ultime sillabe). Turangalīla è una parola sánscrita. Come tutti i vocaboli appartenenti alle lingue orientali antiche, è molto ricco di significati. Līla significa letteralmente il gioco: ma il gioco nel senso dell'azione divina sul cosmo, il gioco della creazione, il gioco della distruzione, della ricostruzione, il gioco della vita e della morte. Līla è anche l'Amore. Turanga è il tempo che corre, come il cavallo al galoppo, è il tempo che scorre come la sabbia nella clessidra. Turanga è il movimento e il ritmo, Turanga quindi vuol dire tutto allo stesso tempo: canto d'amore, inno alla gioia, tempo, movimento, ritmo, vita e morte.

La Turangalīla-Sinfonia è un canto d'amore. Turangalīla-Sinfonia è un inno alla gioia. La gioia come può concepirla colui che l'ha intravista stando in mezzo alle disgrazie, cioè una gioia sovrumana, straripante, accecante, e smisurata. L'amore fatale, irresistibile, che trascende tutto, che sopprime tutto ciò che è al di fuori di lui, uguale a quello simbolizzato dal filtro di Tristano e Isotta.

La Turangalīla-Sinfonia è un canto d'amore, un inno alla gioia. È anche un vasto contrappunto di ritmi. Essa fa uso particolarmente di due procedimenti ritmici che furono delle innovazioni all'epoca della sua prima esecuzione: «i ritmi non-retrogradabili» - «i personaggi ritmici». Oltre a numerosi temi attinenti a ciascuno dei suoi dieci movimenti, la «Turangalīla-Sinfonia» comporta quattro temi ciclici che si ritrovano un po' dappertutto nel corso dell'esecuzione. Il primo tema ciclico, in terze pesanti, quasi sempre suonato *fortissimo* da tromboni, possiede la greve brutalità terrificante degli antichi monumenti messicani. Esso ha sempre evocato per me qualche statua terribile e fatale. Lo chiamo «tema-statua».

Il secondo tema ciclico, affidato agli accarezzanti clarinetti, sfumatura in pianissimo, è a due voci, come due occhi che si ripetono. L'immagine del fiore è qui la più giusta. Si pensa alla tenera orchidea, alla decorativa fucsia, al gladiolo rosso, alla campánula troppo fragile... Il terzo tema ciclico è di tutti il più importante. È il «tema d'amore».

Il quarto tema ciclico è una semplice successione di accordi. Più che un tema è un pretesto a dei fondi sonori diversi. La composizione orchestrale di «Turangalīla» è monumentale, essa è anche fra le più varie. Oltre ai Legni e alle Corde tradizionali, bisogna menzionare gli ottoni, le tastiere e gli strumenti a percussione. Gli ottoni sono numerosi e suonano molto. I temi sono spesso affidati ai tromboni, ai corni, alle trombe — gli acuti della piccola tromba in re danno brillantezza all'orchestrazione e aggiungono uno slancio in più al fortissimo. Le tastiere: glockenspiel, celesta, vibràfono, uniti al pianoforte solo e alle percussioni metalliche, formano una piccola orchestra in seno alla grande orchestra la cui sonorità e il ruolo ricordano il gamelang di Bali. Gli strumenti a percussione (quattordici) escono dal loro ruolo di accompagnamento: eseguono contrappunti di durata e veri temi ritmici. Infine, due strumenti solisti si sovrappongono a tutto il resto: il Piano solo, l'Onda Martenot. La parte del piano solo è di tale importanza, la sua esecuzione richiede un virtuosismo così straordinario che si può dire che la «Turangalīla-Sinfonia» è quasi un concerto per piano e orchestra. Lunghe e brillanti «cadenze» s'inseriscono nei differenti movimenti, legando insieme gli elementi di sviluppo e facendo parte della forma.

Anche l'Onda Martenot svolge un gran ruolo. Tutti lo notano nei momenti di parossismo quando essa domina il fortissimo con la sua voce espressiva e ultracuta. Ma ad essa si ricorre anche nei momenti gravi e nella dolcezza. Ho fatto uso qui di tre diffusori speciali: lo Spazio (che dà la lontananza), la Palma (vibrazioni per simpatia), il Metallico (ad ogni suono corrisponde la risonanza metallica di un gong collocato nel diffusore). La Turangalīla-Sinfonia si divide in dieci movimenti:

- I INTRODUZIONE
- II CANTO D'AMORE 1
- III TURANGALĪLA 1
- IV CANTO D'AMORE 2
- V GIOIA DEL SANGUE DELLE STELLE
- VI GIARDINO DEL SONNO D'AMORE
- VII TURANGALĪLA 2
- VIII SVILUPPO DELL'AMORE
- IX TURANGALĪLA 3
- X FINALE

Olivier Messiaen

OLIVIER MESSIAEN

Olivier Messiaen è nato ad Avignone (Francia) il 10 dicembre 1908. Sua madre, la poetessa Cécile SAUVAGE, scrisse per la sua nascita un libro di versi intitolato «L'anima in germoglio».

Olivier Messiaen ha passato la sua prima infanzia a Grenoble, e le montagne del Delfinato (Nantes-Alpes) sono la sua vera patria. In questa regione egli ha scritto quasi tutte le sue opere, durante i mesi estivi.

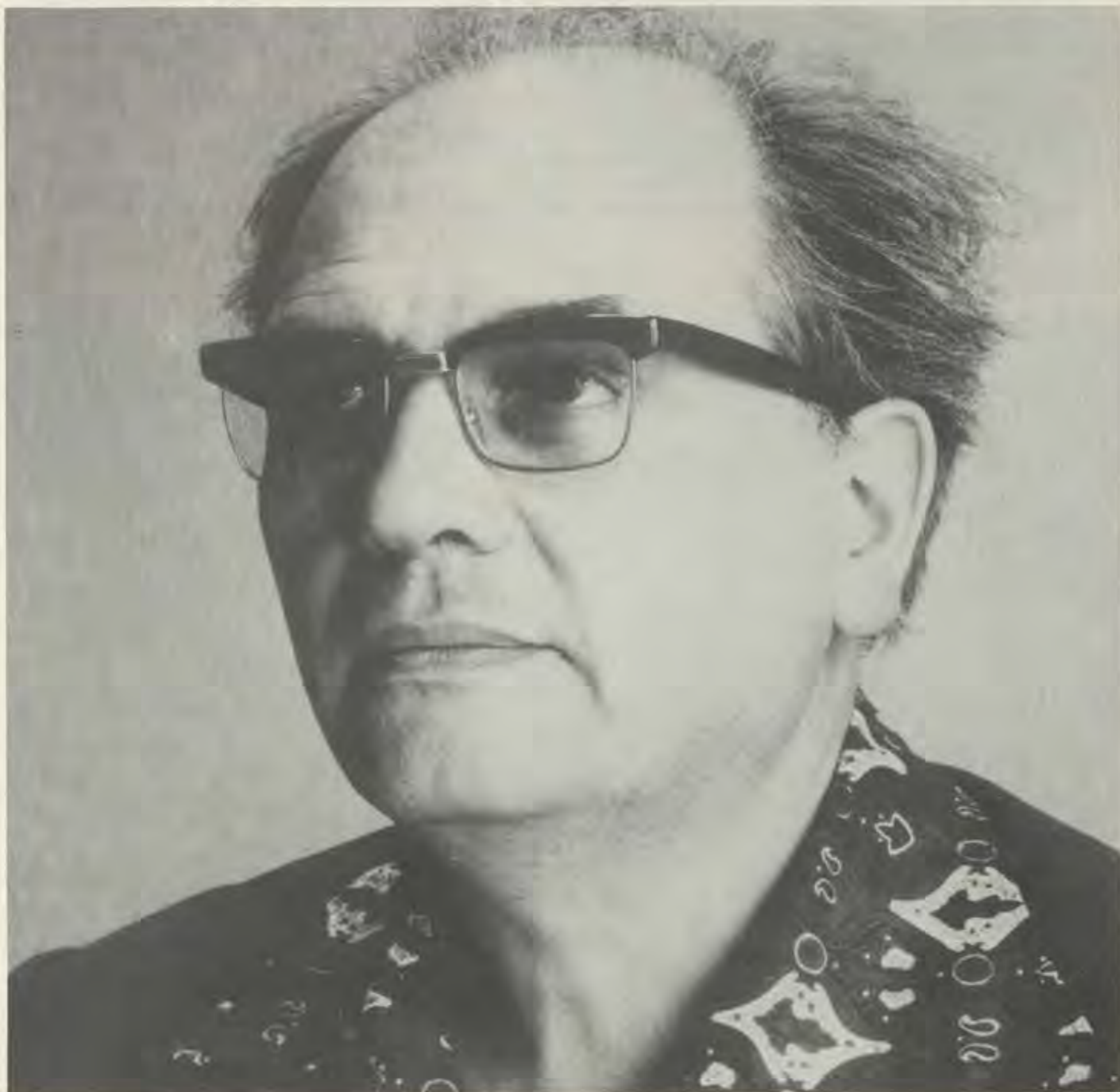
Dal 1911 al 1930, fa i suoi studi musicali tradizionali al Conservatorio di Parigi. Egli ne esce munito dei Primi Premi di accompagnamento al piano, di organo e d'improvvisazione, di contrappunto e fuga, di composizione musicale.

Egli prosegue, da solo, i suoi studi di musica in altri campi. Lavora intorno alla ritmica indù, specialmente ai *deci-Talas*, o ritmi provinciali dell'antica India. Lavora sulla metrica greca, sul canto-fermo, sulla teologia, si occupa di folclore esotico, studia la filosofia del Tempo e della Durata. Diventa l'apostolo del suono-colore, cercando attivamente le multiple colorazioni di tutti i complessi di suoni possibili. Si occupa di ornitologia e inizia un elenco musicale di tutti i canti di uccelli della Francia, classificati per *habitat* e per regioni: uccelli di campi, uccelli dei limiti delle foreste, uccelli d'alta montagna, uccelli delle coste marine, uccelli dei canneti, degli stagni e delle paludi: un lavoro immenso e senza fine.

Nel maggio 1941, Olivier Messiaen è nominato Professore di armonia al Conservatorio di Parigi. Nel 1947, è nominato Professore di analisi musicale e ritmica al Conservatorio di Parigi, poi nel 1966, Professore di composizione allo stesso Conservatorio. Egli ha, inoltre, tenuto dei corsi di composizione a Budapest, Darmstadt, Sarrebrück, Tanglewood (Stati Uniti), Buenos Aires. Nell'anno 1978 (in cui compie settant'anni), sono stati dati, in tre mesi, più di un centinaio di concerti delle sue opere: dapprima in Giappone, poi in Polonia, in Canada, in Germania, in Svizzera, in Belgio, in Inghilterra, in Svezia e in molti altri Paesi, più cinquanta concerti nelle principali città degli Stati Uniti d'America, e quaranta concerti a Parigi e nella provincia francese.

L'Opéra di Parigi ha dato la prima esecuzione mondiale del suo «San Francesco d'Assisi» il 28 Novembre 1983.

Olivier Messiaen



OLIVIER MESSIAEN... E GLI ALTRI

Così, durante un mese, l'ambiente musicale francese unanime celebra una delle sue figure più significative. E siccome Olivier Messiaen non è un uomo solo, gli organizzatori di questo ciclo hanno ottenuto delle collaborazioni multiple, ferventi; essi hanno evitato così l'eccesso di solennità che minacciava una celebrazione così monumentale. A differenti titoli, questo avvenimento è assolutamente eccezionale.

Io constaterò per esempio che, per la prima volta, un omaggio retrospettivo e tuttavia aperto è reso a un grande compositore vivo; la Francia non ha forse l'abitudine di onorare piuttosto gli scomparsi... Mi felicito pure che si tratti di un omaggio davvero nazionale e non soltanto parigino. La Capitale perde la sua supremazia, perché le nostre migliori orchestre regionali sono — a casa loro — chiamate a collaborare. Mai un compositore francese è stato presente a una simile festa... La presenza infine di interpreti giovani e riconosciuti, francesi e stranieri, quella di direttori d'orchestra di notorietà mondiale, testimoniano dell'universalità del nostro musicista, della diffusione della sua opera presso il grande pubblico, di tutte le generazioni.

Aggiungerò tuttavia che la situazione d'insieme della musica francese non è conforme a queste immagini fastose e quasi troppo belle...

Per un Messiaen, quanti compositori importanti (poiché non è solo una questione di talento) la diffusione delle cui opere resta confidenziale, parigina, affidata a un pugno di interpreti eroici.

A similitudine del Maestro di oggi, un altro compositore francese sarà senza dubbio festeggiato fra venti o trent'anni, se prima non sarà morto di fame... a meno che noi riuscissimo a invertire il corso delle cose, a scompigliare l'inerzia delle istituzioni e degli uomini con l'unione delle volontà e delle immaginazioni.

JEAN-LOUP TOURNIER
Direttore Generale della SACEM

KENT NAGANO

Americano di origine giapponese, Kent Nagano è nato nel 1951.

La sua educazione musicale, cominciata all'età di 4 anni, comprende, a pari valore, la musica tradizionale giapponese e la musica occidentale. Studia all'Università di Oxford (Inghilterra). Dal 1977 al 1979, esercita le funzioni di Direttore artistico associato presso Sarah CALDWEL all'Opera Company di Boston.

Attualmente è Direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica di Berkeley, dell'Orchestra Sinfonica della radio di San Francisco ed è capo aggiunto dell'Orchestra Sinfonica di Oakland.

Kent Nagano ha diretto di recente l'Orchestra di Boston, quella di Los Angeles e l'Orchestra dell'Opera di Parigi per *Wozzeck*.

Egli è il principale direttore d'orchestra ospite dell'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN.

Kent C. Nagano



ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA

Presidente onorario: Leonard Bernstein
Direttore principale: Giuseppe Sinopoli

VIOLINI PRIMI

- * Giuseppe Prencipe (1)
- * Angelo Stefanato (1)
- * Maryse Regard
- Adriano Canetta
- Gilberto Losi
- Maurizio Lottini
- Antonio Del Vecchio
- Antonio Bolognese
- Nereo Zampieri
- Renato De Francesco
- Fauno Paioncini
- Giulio Di Amico
- Francesco Squarcia
- Krystyna Pawlowska
- Margherita Ceccarelli
- Roberto Saluzzi
- Carlo Rizzari

VIOLINI SECONDI

- * Guido Casarano (1)
- * Antonio Marchetti (1)
- Santi Interdonato
- Luciano Capicchioni
- Alessandro Lugli
- Anna Calleri
- Marina Turilli
- Bozena Mozdzonek
- Carlo Ancis
- Augusto Nieddu
- Riccardo Piccirilli
- Pierluigi Capicchioni
- Michelangelo Pietroniro
- Carmela Staffieri

VIOLE

- * Alfonso Ghedin
- * Augusto Vismara
- Orazio Grossi
- Giuseppe Capodieci
- Umberto Vassallo
- Carlo Falliva
- Valentino Greci
- Ferruccio Catanese
- Maria Burugieva
- Giovanni Leonetti
- Gina Zagni
- Andrea Casarano
- Mauro Abenante

VIOLONCELLI

- * Luigi Bossoni (1)
- * Alfredo Stengel (1)
- * Nicolae Sarpe
- Luigi Chiapperino
- Antonio Loporchio
- Giovanni Costamagna
- Jo Lane Bevers
- Francesco Storino
- Carlo Onori
- Toshiaki Hayashi

CONTRABBASSI

- * Giuseppe Viri
- * Corrado Penta
- Giorgio Pani
- Federico Rossi
- Giampaolo Simoncini
- Giovanni Ducci
- Paolo Marzo
- Francesco Fraioli
- Pierfrancesco Cardarelli

FLAUTI

- * Angelo Persichilli
- * Carlo Tamponi
- Pietro Deflorian
- Maria Teresa Palermo

OTTAVINO

- Maria Teresa Palermo

OBOI

- * Augusto Loppi
- * Pietro Gaburro
- Antonio Floriani
- Mary Cotton Savini

CORNO INGLESE

- Mary Cotton Savini

CLARINETTI

- * Vincenzo Mariozzi
- * Michele Incenzo
- Claudio Taddei
- Vincenzo Buonomo

CLARINETTO PICCOLO e SAXOFONO ALTO

- Claudio Taddei

CLARINETTO BASSO

- Vincenzo Buonomo

FAGOTTI

- * Rino Vernizzi
- * Francesco Bossne
- Filiberto Tentoni
- Domenico Burioni

CONTROFAGOTTO

- Domenico Burioni

CORNI

- * Franco Traverso
- * Salvatore Accardi
- Agostino Vacchiano
- Arcangelo Losavio
- Giulio Giannelli
- Biagio Frascella

TROMBE

- * Vincenzo Camaglia
- * Antonio Ruggeri
- Bruno Gonizzi
- Biagio Bartiloro

TROMBONI

- * Luciano Leonardi
- * Basilio Sanfilippo
- Agostino Spera
- Giuseppe Consiglio

TUBA

- Gregorio Mazzaese

ARPE

- * Cinzia Maurizio
- M. Luisa Torchio

TIMPANI

- Adolf Neumeier
- Diego Petrerà

XILOFONO e VIBRAFONO

- Marco Bugarini

PERCUSSIONE

- Diego Petrerà
- Giorgio Angelini
- Fabio Marconcini
- Marco Bugarini

- * Prime parti soliste
(1) In ordine alfabetico

L'ACCADEMIA NAZIONALE DI S. CECILIA E LA SUA ORCHESTRA

Tra le istituzioni musicali italiane di maggiore prestigio spicca l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma, la più antica tra le esistenti, che, nello spirito di edificazione morale predicato da Filippo Neri e nel rispetto di tradizioni corporative affermatesi a Roma dal Medioevo, fondò la sua attività, sin dalle origini, sull'apostolato laico e l'assistenza ai musicisti ad essa appartenenti.

L'Accademia, che lo scorso anno ha celebrato il quarto centenario dalla fondazione, fu originariamente concepita da Gregorio XIII, tra il 1580 e il 1585, come congregazione con finalità quindi non solo artistiche ma umanitarie, sul modello di altre analoghe istituzioni quali la «Compagnia dei Virtuosi del Pantheon», attiva dal 1548, e la «Venerabile Compagnia di S. Luca et Nobil Accademia delli Pittori di Roma», dal 1577.

La «Confraternita dei Musici di Roma sotto l'invocazione della Visitazione della Beata Vergine, di S. Gregorio e di S. Cecilia» infatti aveva il compito di «assistere agli uffici divini che si celebreranno nella chiesa della confraternita... dotare le fanciulle povere, procurare loro adeguato matrimonio, o aiutarle in ciò... dare ospitalità agli indigenti... Visitare gl'infermi e i carcerati e soccorrerli con elemosine... comporre pace, o farle comporre o procurar di comporre coi nemici propri e altrui... accompagnare alla sepoltura i confratelli defunti... istruire i fanciulli nella musica e nella grammatica, insegnar loro a leggere e a scrivere "gratis et amore Dei"».

Dopo la morte di Gregorio XIII, il nuovo papa Sisto V, riconoscendo i meriti della Congregazione attiva già dagli anni sessanta, firmò, tra i primi atti ufficiali del pontificato, il suo decreto di costituzione perché aveva pienamente compreso l'importanza di un'istituzione di liberi musicisti che, a Roma, completasse l'opera dei cantori della Sistina la cui attività era necessariamente circoscritta a S. Pietro. Mancavano infatti nella città professionisti che, non vincolati dallo stato civile, come i sistini — cappellani soprannumerari —, e dalle disposizioni di legge cui doveva attenersi la cappella pontificia, potessero far musica non solo per le privilegiate gerarchie ecclesiastiche ma soprattutto per il popolo, in armonia con le disposizioni del Concilio di Trento per le quali l'esercizio dell'arte doveva essere accompagnato da una costante azione di elevazione spirituale.

Sisto V così, con la Bolla «Rationi congruit» del 1585, costituì ufficialmente il sodalizio assegnandogli come sede la chiesa di S. Maria della Rotonda, ossia il Pantheon, alla quale varie altre compagnie, prima fra tutte quella dei «Virtuosi del Pantheon», costituita da pittori, scultori e architetti, facevano anche capo.

Nel 1624 Urbano VIII Barberini emanò un Breve di conferma della Congregazione dei musicisti di Roma alla quale concesse, come privilegio di particolare rilevanza, il controllo di tutto quanto avveniva a Roma in fatto di musica, dalla pubblicazione dei libri all'attività delle scuole presenti e future. La reazione dei sistini però fu tale che due anni dopo, nel 1626, con un nuovo Breve — fatto piuttosto raro nella storia degli atti apostolici — dovette abrogare tale concessione.

Intanto dal 1622 i cecilianici avevano lasciato il Pantheon per porre la loro sede in S. Paolino alla Colonna, a piazza Colonna, nel convento-chiesa dei potenti Padri Barnabiti che, con il loro prestigio, accrebbero senza dubbio quello della Congregazione già ben nota ed apprezzata per la diffusione della cultura musicale a Roma e l'affermazione della libera professione del musicista.

Verso la metà del XVII secolo vennero definendosi le cariche ufficiali della Confraternita così distribuite: cardinale protettore, in un certo senso presidente onorario dell'istituzione; prelado primicerio, presidente effettivo o, se si vuole, vice presidente; un guardiano per categoria — ne erano previsti quattro: dei maestri di cappella, degli organisti, degli strumentisti, dei cantori —; camerlengo o tesoriere.

È evidente che alla carica di guardiani, presidenti di sezione, venivano chiamati i nomi più illustri della musicalità romana; nella categoria più prestigiosa, quella dei maestri di cappella, troviamo per esempio, tra il 1650 e il 1700: Stefano Fabri, Orazio Benevoli, Silvestro Durante, Ercole Bernabei, Ottavio Pitoni; nella categoria degli organisti, nello stesso periodo, Bernardo Pasquini, il più illustre tastierista del momento, eletto guardiano per ben quattro volte; tra gli strumentisti Michele Todini, Arcangelo Corelli, Francesco Valentini; tra i cantori i più ricercati e meglio retribuiti: Antonio Tobia, Francesco Ghiringhelli, Vincenzo Leoni, Giuseppe Fedè.

Lasciata la chiesa di S. Paolino a piazza Colonna, nel 1651, i musicisti di Roma furono accolti a S. Cecilia in Trastevere dove rimasero fino al 1661; dopo essere rimasti per un breve periodo prima a S. Nicolò ai Cesarini, vicino l'Argentina, poi nella chiesa della Maddalena, nel 1685 si trasferirono nella grande chiesa di S. Carlo ai Catinari dove rimasero per oltre un secolo e mezzo in un rapporto di reciproca solidarietà con l'ordine dei Barnabiti.

Dopo un terzo Breve di conferma di Innocenzo XI, nel 1684, Clemente XI, sollecitato dal cardinale protettore del momento Pietro Ottoboni, promulgò, nel 1716, un altro Breve che restituiva alla Confraternita quell'autorità assoluta su ogni attività musicale romana che Urbano VIII le aveva prima concesso poi tolto; il documento clementino conteneva infatti una norma di particolare rilevanza che obbligava tutti coloro che esercitavano nelle cappelle cittadine, maestri di cappella, musicisti strumentisti o organisti, ad ottenere l'autorizzazione dell'istituzione cecilianica che provvedeva ad iscriverli come soci.

Sempre fedele ai principi ispiratori, quali il muto soccorso e l'assistenza, la Congregazione crebbe e si consolidò nel suo prestigio artistico nel corso del XVIII secolo anche grazie all'acquisizione di altri illustri musicisti quali Galuppi, Jommelli, Clementi, Zipoli, Anfossi, Fioravanti, Zingarelli. Non deve stupire l'assenza di nomi di grande rilievo internazionale come Vivaldi e Händel per esempio, dovuta alla rigidità delle norme che obbligavano i musicisti a prendere parte ai servizi liturgici e quindi a risiedere a Roma.

Dopo un'interruzione dell'attività dal 1798 al 1802 e dal 1809 al '22, causata da vicende politiche nelle quali fu coinvolta la Chiesa, la Congregazione chiese al pontefice un altro Breve che fissasse norme sul nuovo tipo di assistenza, sui modi di procurarsi i mezzi per praticarla e sullo svolgimento della professione musicale a Roma dove, per le turbolente vicende politiche dei primi due decenni del secolo, musicisti di dubbio valore, non appartenenti al sodalizio, avevano abusivamente esercitato l'attività musicale nelle chiese. Tali problemi furono affrontati nel Breve di Pio VIII, pubblicato nel 1830, che faceva anche cadere le preclusioni per l'ammissione al sodalizio di grandi personaggi del mondo della musica non residenti a Roma con il conseguente notevole rilancio dell'istituzione.

Con l'avvento, nel 1830, di Luigi Rossi che, eliminate le cariche di guardiano e tollerato quelle di protettore e di primicerio, si autoproclamò segretario perpetuo con compiti diremmo oggi manageriali, la Congregazione subì un notevole cambiamento superando la connotazione locale per acquistare respiro e rilievo internazionali.

Con lo scopo di contribuire al prestigio dell'istituzione e alla diffusione dei suoi principi morali ed artistici, fu istituita così la sezione dei soci onorari tra cui spicca il nome di Gaspare Spontini — allora residente a Berlino alla corte di Federico Guglielmo IV — al quale, giunto a Roma nel 1839, fu affidato il compito di redigere il *Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa* in risposta all'*Editto contro l'abuso delle musiche teatrali introdotto nelle Chiese*.

Fu lo stesso Spontini a segnalare al Rossi, nel 1839, i nomi dei musicisti che, anche se lontani da Roma, dovevano essere accolti nella Congregazione: Cherubini, Morlacchi, Donizetti, Mercadante, Spohr, Auber, Adam, Liszt, Thalberg, Czerny. Ma Rossi non si limitò ad essi chiamando subito dopo Verdi, Rossini, Paër, Paganini, Mendelssohn, Mayr; le cantanti Grisi, Pasta, Catalani, Ungher; l'artista drammatica Adelaide Ristori; le celebri danzatrici Taglioni e Cerrito; esponenti della storiografia musicale come Francesco Florimo, Francesco Caffi, Pietro Lichtenthal, Fétis, Orloff, Lafage; sovrani come la regina Vittoria, il re di Prussia, Leopoldo I del Belgio, Ferdinando II re delle Due Sicilie, Maria Teresa d'Austria.

Oltre alla politica di ampliamento dei soci, Rossi si impegnò a fondo per costruire un istituto didattico interamente gestito dalla Congregazione, che non poté però vedere realizzato. Tale privilegio toccò invece a Giovanni Sgambati e ad Ettore Pinelli che, nel 1870, riuscirono a dare concretezza al tanto auspicato Liceo musicale istituendo inizialmente soltanto l'insegnamento del pianoforte e del violino al quale si aggiunse presto quello del violoncello, degli ottoni e del canto. Nel 1877 nacque così il Liceo musicale divenuto nel 1919 Conservatorio di stato autonomo.

La Congregazione, diventata Accademia Regia quando il governo dei papi fu sostituito da quello dei re sabaudi, nel 1877, da Via Ripetta si trasferì nell'ex monastero delle Orsoline tra Via Vittoria e Via dei Greci, dove ancora ha sede. Essa, che nel corso dei secoli aveva subito aggiustamenti e modificazioni adeguandosi alle diverse realtà storiche, ed aveva sempre più privilegiato la promozione e lo sviluppo dell'arte musicale, sentiva, sul finire del secolo, l'esigenza di avere uno spazio dal quale irradiare il proprio messaggio estetico ad integrazione della lezione teorica impartita nelle aule del Liceo.

Fu così costruita in Via Vittoria una Sala Accademica destinata ai concerti, inaugurata nel febbraio del 1895, alla quale, dopo non molti anni, si aggiunse, sempre per le esecuzioni musicali, un altro luogo tra i più prestigiosi e suggestivi che siano mai stati dedicati alla musica: l'Augusteo, aperto nel febbraio del 1908.

Entrambe le realizzazioni furono dovute all'intraprendenza e alla costanza del conte Enrico di San Martino, presidente dell'Accademia quasi ininterrottamente dal 1895 al 1947. A lui si dovette anche l'istituzione del Liceo musicale e della Biblioteca nella quale ottenne che venissero raccolti tutti i fondi musicali delle altre biblioteche romane.

L'impulso all'attività concertistica dato dalla costruzione della Sala Accademica, nel 1895, portò alla costituzione di un'orchestra formata inizialmente da dilettanti — numerosi erano gli allievi anche diplomati — e da professionisti. Nel 1908, con l'inaugurazione dell'Augusteo, fu fondata invece l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, la prima e ancora oggi l'unica orchestra italiana che si dedichi esclusivamente al repertorio sinfonico di tutti i tempi.

Accolta prima nel grande teatro edificato sulle rovine del mausoleo di Augusto (1908-1935), successivamente al Teatro Adriano (1936-'45) e al Teatro Argentina (1946-'57), l'orchestra dal 1958 tiene i suoi concerti all'Auditorium di Via della Conciliazione mentre per i concerti estivi utilizza, dopo aver dovuto abbandonare la basilica di Massenzio in Via dei Fori Imperiali, la splendida piazza michelangiolesca del Campidoglio.

L'orchestra, composta di circa cento elementi, dall'anno della sua fondazione ha tenuto oltre diecimila concerti sotto la guida dei più prestigiosi direttori italiani e stranieri ed ha ospitato i solisti più apprezzati del secolo. Suoi direttori stabili sono stati Bernardino Molinari, Fernando Previtali, Igor Markevitch e Thomas Schippers. Dal 1983 Giuseppe Sinopoli è il direttore principale e Leonard Bernstein il Presidente onorario.

Dopo le tournées effettuate negli anni passati in Europa, negli Stati Uniti e in URSS, l'orchestra è stata invitata per il 1986 in Germania e per l'88 negli Stati Uniti.

L'Accademia, illustrata anche nel nostro secolo da grandi musicisti quali Casella, Respighi, Ghedini, Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrossi, è impegnata, nella sua importante azione culturale, a tenere alto il prestigio che le viene da lontano, da Palestrina, che ebbe un ruolo preponderante nella costituzione del sodalizio, a Monteverdi, da Frescobaldi a Corelli a Cherubini a Rossini a Verdi, per ricordare solo alcuni nomi.

Connessa con la Gestione Autonoma dei Concerti, l'Accademia, che pur nelle modificazioni subite nel corso dei secoli, ha conservato il carattere di associazione, è costituita oggi da settanta Accademici effettivi (italiani) e trenta onorari (non italiani) ed è retta da un Consiglio Accademico il cui Presidente — attualmente il M^o Francesco Siciliani — coincide con quello del Consiglio di Amministrazione e della Gestione Autonoma dei Concerti.

Franco Carlo Ricci

22-25-27 GIUGNO

TENDENZE



Domenica 22 giugno
ore 21.30

Apertura dell'installazione video
di Studio Azzurro e di Giorgio Barberio Corsetti
"CORREVA COME UN LUNGO SEGNO BIANCO"

Mercoledì 25 giugno
ore 21,30

Falso Movimento presenta
apertura dell'installazione video di
Mario Martone

"MISSIONE DA COMPIERE"

Venerdì 27 giugno
ore 23,00

I Magazzini presentano
apertura dell'installazione video
di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Ida Panicelli
"RITRATTI DI FINE MILLENNIO"
Parte prima: Mosaici Elettronici Byzantyny della pittura"

TENDENZE, VIDEO, GIARDINI DI VILLA MEDICI

Bisognerebbe cominciare con la storia del video in teatro. O almeno con quella ricchezza di riferimenti al video che costella e in parte determina da noi gli anni della post-avanguardia, quando il Nuovo Teatro flirta con le arti visive, svuota o degrada il luogo scenico, pone l'accento sulla concettualizzazione analizzando le modalità del far teatro, nella riscoperta degli elementi specifici, ripartendo da zero. Dopo la sagomatura delle luci, che presto si computerizzano, dopo l'utilizzazione delle diapositive di citazione autobiografica o pittorico-storica come sfondo all'azione, il video vive sulla ribalta la breve e intensa stagione in cui il teatro sogna la tecnologia, cui presto si perverrà da altre strade, come con l'applicazione dell'elettronica al succedersi automatico delle diverse scenografie in *Cuori strappati* della Gaia Scienza.

Bruciando alla fiamma di una fantascienza quotidiana, i Magazzini Criminali sono il gruppo che, a cavallo degli anni ottanta, meglio rispecchia nella sua febbre di rincorsa in avanti anche l'avventura dell'immissione tv dentro lo spettacolo, nelle sue varie valenze: in *Punto di rottura* il nastro elettronico fa sfilare labbra, mani, gambe, pezzi di corpi con una coloratissima messa a fuoco alla Schifano, da alternare con le riprese in diretta dal vivo di primi piani dell'azione in svolgimento; nelle due edizioni di *Ebdome-ro* il corredo dei monitor, accumulati frontalmente o sospesi sulla pista scenica, che figura nel quadro vista dall'alto o di lato già costituisce un elemento di decorazione, o coi suoi occhi riflettenti funge da sostitutivo delle stesse luci; in *Crollo nervoso* finalmente il video diventa personaggio, identificandosi col calcolatore impazzito che dialoga con la protagonista, sulla scia di *2001 Odissea nello spazio*, oltre a assumere all'occorrenza una connotazione funzionale, col trasmettere i titoli delle diverse sezioni o comunicare immagini di repertorio, per esempio la discesa del primo uomo sulla Luna.

Ci si è soffermati su questo lavoro anche per evidenziare la gamma di diverse possibilità assunte dalla presenza elettronica nell'evolversi del tritico, ribadita dalla graduazione dei verbi usati nella schematica descrizione. Come spesso accade nella ricerca, la sperimentazione di un modo espressivo equivale alla conoscenza e all'appropriazione dello stesso, svuotato quindi d'interesse e escluso per esaurimento da successive fruizioni. Descritta la suddetta parabola, per i Magazzini il video esce così di scena. Altri gruppi, come Falso Movimento, non se n'erano mai serviti: la Gaia Scienza vi s'era affidata per dei trompe-l'oeil spaziali, dei primi segnali che ne avrebbero sortito un diverso sfruttamento. I gruppi più avanzati e rigorosi infatti superano ben presto la contaminazione dei linguaggi sulla scena e assumono il video in modo più evoluto e totalizzante in apposite performance, mostre, installazioni. Un gruppo, quello di Simone Carella al Beat 72, rinuncia addirittura a far teatro, per trasformarsi per qualche tempo in canale televisivo. Per converso, chi continuerà a credere all'incontro del luogo dell'espressione immediata e delle nuove tecnologie, come Krypton in Italia o Hans Peter Cloos in Francia, darà luogo a un teatro-clip, a uno spettacolo espanso in cui l'immagine elettronica si fa protagonista.

A determinare questo chiarimento è intervenuto lo sviluppo sempre più autorevole della video-art e lo sfruttamento per se stesso, anche a livello di mercato, del mezzo, che rivela e impone l'autosufficienza del suo specifico, sempre più allergico alle strumentalizzazioni da parte di altri mezzi espressivi. Così il teatro stesso è passibile di trasformazioni in video dopo e al di fuori della rappresentazione, dando luogo a nastri che non sono però solo documenti ma fissano edizioni girate e montate appositamente, come è ormai normale da Wilson in poi, citando oltre alle elaborazioni dei Magazzini quelle in particolare di Falso Movimento.

Ecco ora quindi l'idea intelligente di chiedere a tre gruppi-guida del Nuovo Teatro di misurarsi col video d'artista e di riversare la sensibilità di una esperienza in uno spazio aperto, dove agire simultaneamente, prescindendo dalle connessioni col loro lavoro scenico. Ma ciò non implica l'ignoranza della loro storia, arrivata ormai a un punto di maturità che sottende la reciproca divaricazione, e tale da condurre ciascuno di loro a un'esercitazione stilisticamente differenziata, sempre comunque nel campo della fiction.

In principio dunque era il racconto, in tutti e tre i casi manieristico per il tipico omaggio artistico e il riporto ad altre discipline, letterarie, cinematografiche, pittoriche: un ritorno di Orfeo dagli Inferi, mutuato per Giorgio Barberio Corsetti dall'opera di Monteverdi e dalla poesia di Rilke, ma anche o forse soprattutto dal film di Cocteau, nello spirito degli spettacoli da lui montati nel dopo-Gaia Scienza, edificando fantastiche città dove una nuova arcadia si coniuga con lo studio delle avanguardie storiche; l'avvicinamento a un pianeta alieno per Falso Movimento, perché la nuova Alphaville di Mario Martone implica una conquista di linguaggio, trattandosi di una cittadella meta-fantascientifica, da ritrovare con dei cambi di segni nel cinema di Godard, con un prosecuzione di quel citazionismo cinematografico già evidente in *Desiderio preso per la coda* e in *Coltelli nel cuore*: una serie di ritratti di pittori veri chiamati a rappresentarsi davanti al video per i Magazzini, che inaugurano una galleria di biografie visive dal vero di personaggi di diversi campi artistici, ma proseguono al tempo stesso la galleria di "vite immaginarie" da loro già sviluppate nell'ultima trilogia teatrale, affidandone però il plot al personaggio, ripreso con modalità rubate al Bronzino o al Pontormo, piuttosto che a Piero o a Boccioni.

Se qui il richiamo all'opera scenica di Federico Tiezzi scatta attraverso la serialità dei soggetti, negli altri due casi la funzionalità è più diretta: Falso Movimento anticipa infatti in qualche modo con *Missione da compiere* la scena introduttiva del suo prossimo *Ritorno a Alphaville*, mentre Barberio Corsetti applica la tecnica già utilizzata nel prologo a *Diario segreto, contraffatto*, sempre in quell'intima collaborazione creativa con Studio Azzurro, che è già stato all'origine di altri video sperimentali di estremo interesse. La base di tutti questi lavori è nello scambio tra l'immediatezza della presenza fisica, la presenza stessa riprodotta in diretta - e magari spezzata dall'inscatolamento in diversi televisori - e la trasmissione di un nastro preesistente, per lo più portatore di tracce inanimate che falsano la natura circostante con elementi estranei. L'ambientazione contribuirà quindi a esaltare il contrasto espressivo mimetizzando i monitor con funzioni sceniche, mentre i monitor in movimento doppierranno gli attori in carne e ossa, alimentando il gioco di verità e illusione.



Installazione di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti

Questa duplicità di rapporti ritorna, anche se non proprio in modo omologo, nell'installazione di Falso Movimento, dove il dialogo vede due personaggi, l'agente segreto che sostituisce Lemmy Caution e il capo del sistema autoritario che lo condiziona, in impari confronto, l'uno in natura, l'altro in riproduzione meccanica, come accade agli astronauti di *2001* o di *Alien*; ma nelle repliche la sostituzione di un registrato alla persona viva, innesterà un dialogo tra due monitor divenuti personaggi, uno visto a camera fissa l'altro con nervosismo di montaggio, trasferendo però l'alternanza di campi e controcampi e un'integrazione di tecniche espanse dall'interno del mezzo alla dualità della composizione. Anche nel piano dei Magazzini i singoli ritratti, proiettati contemporaneamente, sono destinati a dialogare, incarnandosi ciascuno col suo video, con la messa in opera di un montaggio fattuale sottratto alle regole della moviola.

È chiaro quindi che ci troviamo davanti a tre installazioni-rappresentazioni di diversa natura, assimilabili se proprio si vuol categorizzare, l'una piuttosto alla performance, la seconda al dialogo teatrale, l'altra al video vero e proprio, col precedente illustre di Joan Logue o - nel 16 mm - di Gregory Markopoulos. Questo diverso uso è esaltato dalla diversa destinazione dell'interno della stanza dove Falso Movimento ha disposto i suoi ordigni-personaggi, lasciando gli spettatori a spiare dalle finestre, possiamo all'esterno del giardino di Villa Medici: al tappeto verde tra le erme come nel *Torquato Tasso* goethiano diretto da Stein, erme colorate dalla luce di video tra le quali si drizzano statuari altri monitor, monumenti a pittori elevati dai Magazzini; al canneto dove Barberio Corsetti e lo Studio Azzurro hanno voluto che si perdesse la strada elettronica di Orfeo, un lungo segno bianco dentro una selva oscura.

E se ognuna delle tre installazioni è autosufficiente, allo stesso tempo si inserisce in un prima e in un dopo ben precisati all'interno del discorso dei loro creatori; e tutt'e tre si collegano tra loro nella simultaneità composita di un'unica opera animata dalla dialettica dei contrasti. Visto che s'è parlato d'una "selva oscura", il trittico potrà attingere a un'unità dantesca, che decolla dalla discesa agl'Inferi d'Orfeo, per guadagnare il Purgatorio delle attese e dell'addestramento necessario a entrare a Alphaville, prima dell'ingresso al Paradiso dell'empireo pittorico, dove i personaggi dell'arte dialogano tra loro inconsapevoli e senza comunicare, inglobati in questa umana commedia elettronica.

Franco Quadri

ore 21,30 - GIARDINI
dal 22 giugno al 2 luglio

VIDEOINSTALLAZIONI

CORREVA COME UN LUNGO SEGNO BIANCO

Storie per corse

Compagnia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti.

un progetto di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti con Annapaola Bacalov, Sando Bittuleri, Philippe Barbut, Benedetto Fanna, Irene Grazioli, Giovanna Nazzaro.

Installazione video di Paolo Rosa, Fabio Cirifino, Leonardo Sangiorgi per Studio Azzurro.

Musiche originali di Piero Milesi.

Realizzazione a cura di Tape Connection.

Organizzazione di Maia Borelli.

Durata 40' (Ripetizione ciclica)

NOVITÀ ASSOLUTA.

Questa storia, raccontata attraverso una performance ed una videoambientazione, è l'occasione per continuare una collaborazione, ormai lunga, tra Studio Azzurro e la Compagnia di Giorgio Barberio Corsetti, che si pone come ideale prolungamento dell'esperienza di "Prologo", l'opera video rappresentata nello scorso dicembre a Roma. Questo lavoro richiama inoltre un altro progetto, quello di "Storie per corse", che attraverso occasioni di collaborazione multidisciplinare con i dispositivi dei nuovi mezzi tecnologici, esplora la possibilità di fissare e dare un senso alle rapide percezioni, ai veloci accenimenti carpi- ti nell'instabilità di una simbolica corsa.

La vicenda si dissolve in uno scenario fitto di bambù che, in modo meraviglioso e inquietante, cerca di imprigionare le immagini senza mai rendercele nella loro integrità. Questo spazio all'aperto è attraversato da un segno luminoso: un lungo percorso di schermi orizzontali su cui scivolano differenti tracciati. Su di esso gravita la storia di Orfeo, del suo canto che aveva domato animali selvatici, dei, uomini, cose.

All'inizio l'inseguimento del centauro, la caduta, la morte di Euridice, il pianto di Orfeo. Poi la discesa agli inferi, ed infine sulla lunga strada bianca attraverso il buio, la figura di Orfeo che cammina e dietro di lui, incerti, Euridice ed Hermes. Lo sguardo all'indietro fa svanire l'immagine.

I riferimenti a Rilke, a Monteverdi, Cocteau, sono filtrati attraverso lo sguardo delle telecamere, l'occhio dei televisori, le azioni degli attori e dei cantanti dal vivo che nel loro vagare tra dimensione reale e simulata forniscono rapide successini di memorie remote che possono essere rievocate e lette anche come una storia che ci attraversa più da vicino: una corsa fatta per cercare un orientamento nel labirinto di una condizione contemporanea, dove spesso occorre cercare tra il movimento ciò che lo produce.

BIOGRAFIE - VIDEOGRAFIE - TECNOGRAFIE STUDIO AZZURRO

Struttura attiva a Milano nel settore audiovisivo che si identifica soprattutto come entità di ricerca nell'ambito della fotografia, del cinema e della televisione.

Hanno realizzato negli ultimi quattro anni alcune tra le maggiori installazioni video italiane, oltre a film e programmi video.

Ecco i titoli delle installazioni video:

Luci di inganni (1982); Clessidre; Quattro immagini con interferenze video (1983); Due piramidi; Tempo di inganni; Il nuotatore (1984); Sipario elettronico; Anelli di luce; Storie per corse; Vedute (1985).

Giorgio Barberio Corsetti = Regista

Nato a Roma, dove vive, ha studiato storia del teatro all'università, in seguito si è diplomato come regista all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Qui l'incontro con Ronconi e Pressburger. La conoscenza della nuova danza e della performance. Nel '75 fonda il gruppo teatrale LA GAIA SCIENZA con Alessandra Vanzì e Marco Solari. Dopo quasi un decennio di crescenti successi La Gaia Scienza si scioglie e Giorgio Barberio Corsetti fonda una nuova Compagnia che porta il suo nome.

Spettacoli realizzati con La Gaia Scienza:

La rivolta degli oggetti (1976) - Luci sulla città (1976) - Cronache marziane (1977) - Una notte sui tetti (1977) - Blu oltremare (1978) - Sogni proibiti (1978) - L'uomo che sapeva troppo (1978) - La macchina del tempo - Il ladro di Bagdad (1979) - Ensemble - Chamber Music Ensemble - Variations III (1980) - Così va il mondo - Turchese - Scintille (1981) - Gli insetti preferiscono le ortiche - Stimmung (1982) - Cuori strappati (1983).

Spettacoli realizzati da Giorgio Barberio Corsetti:

Animali sorpresi distratti (1983) - Il ladro di anime (1984) - Prologo (1985) - Diario segreto contraffatto (1986). Ha inoltre firmato regia e scenografia dell'opera lirica "Mare Nostrum" con musiche di Lorenzo Ferreo (1985).

Ha realizzato due video dagli spettacoli "Animali sorpresi distratti" e "Il ladro di anime".

ore 21,30
mercoledì 25 giugno

FALSO MOVIMENTO PRESENTA

MISSIONE DA COMPIERE

Progetto e regia di Mario Martone
Interpreti: Tomàs Arana e Vittorio Mezzogiorno
Musiche: Peter Gordon e Max Roach
Interventi pittorici alla tavola grafica: Lino Fiorito
Realizzazione: Tape Connection
Durata: 30' (ripetizione ciclica)

NOVITÀ ASSOLUTA

L'azione scenica di "Missione da compiere" e gli interventi di Lino Fiorito alla tavola grafica sono sezioni dello spettacolo "Ritorno ad Alphaville" di Mario Martone (una produzione Falso Movimento - Mickey di Amsterdam - Festival Città Teatro di Benevento - sponsorizzata dal Banco di Napoli) il cui debutto è previsto per settembre.

Nello spettacolo verrà narrata l'avventura che spinge l'agente segreto Dolmen Seybu nella città Alphaville, immaginata da Jean Luc Godard nel suo film omonimo del 1965.

Le motivazioni, i raccordi ed il senso (narrativo e teorico) di questo "ritorno" vengono espressi nella sezione introduttiva, in cui Dolmen Seybu viene istruito sulla missione da un capo che gli appare e gli parla attraverso il televisore di casa.

In particolare, nell'allestimento progettato per Villa Medici, è prevista la registrazione di entrambi i personaggi, un vero e proprio dialogo tra due differenti monitor, integrata da un'animazione pittorica alla tavola grafica di Lino Fiorito.

"Missione da compiere" si propone quindi, oltre che come preambolo spettacolare del progetto più impegnativo di Falso Movimento, soprattutto come riflessione sul mezzo video, sulla sua possibilità (e necessità) di moltiplicarsi e diffondersi al di là dello schermo unicentrico che la televisione ruba al cinema. Un ringraziamento particolare a Giancarlo Muselli.

Mario MARTONE ha fondato nel 1977 la compagnia teatrale Falso Movimento.

Spettacoli realizzati:

Dallas 1983 (1978); Rosso texaco (1979); Controllo totale (1980); Tango glaciale (1981 - Premio Associazione Italiana della critica teatrale - Premio Mondello); Otello (1982 - Obie Award); Sangue e arena (1983); Il desiderio preso per la coda (1984); Coltelli nel cuore (1985).

Ha inoltre realizzato i seguenti programmi video:

Foresta nera (1980); Tango glaciale (1982 - una produzione RAI 3 con la quale ha vinto il premio televisivo Vallombrosa); Nessundove (1984 - Premio Panasonic Filmmaker 1985); Perfidi Incanti (1984 - una produzione RAI-Ricerca e Sperimentazione Programmi con la quale ha vinto il Primo Premio al IV° Rio de Janeiro Cine/Video Festival ed è stato selezionato al festival Input 86 di Montreal e al Los Angeles International Video Festival).

Missione da compiere - Videoinstallazione Falso Movimento



«Ritratti di fine millennio»

Parte prima: mosaici elettronici byzantini della pittura»
di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Ida Panicelli
con Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Marion d'Amburgo
Un progetto di Federico Tiezzi e Maruzio Montagni
Realizzazione a cura di Tape Connection

1. È un progetto di video-teatro articolato in varie sezioni e che comprende per ognuna di esse una serie di ritratti realizzati attraverso il video ad altrettanti personaggi particolarmente rappresentativi rispetto al loro campo specifico.

Il lavoro si articola, secondo un procedimento da «Comedie humanie», in varie sezioni o «Scene»: *Ritratti dell'Architettura, Ritratti della Vita Politica, Ritratti Filosofici e Morali, Ritratti del Teatro* e così via con la Letteratura, la Musica, la Pittura, la Danza, la Religione, la Moda, il Cinema, etc.

Con essi si tende a mettere in atto delle altrimenti impossibili conversazioni, dei dialoghi straordinari tra i personaggi della fine di questo millennio da un lato (i quali parlano e agiscono, tramite video, con la propria voce e il proprio corpo) e dall'altro personaggi del passato «incarnati» più che «recitati» da attori.

Il progetto si sviluppa così per fasi successive; di cui qui si propone la prima (Ritratti della Pittura): per poi darsi, alla fine del percorso produttivo, nella sua totalità in una ultima grande Scena, dalla quale, crediamo, sarà possibile ricostruire o profetizzare il destino delle Arti e, dunque, il destino dell'Uomo.

ore 23,00

dal 27 giugno al 3 luglio

VIDEOINSTALLAZIONI

I magazzini presentano

RITRATTI DI FINE MILLENNIO

PARTE PRIMA: MOSAICI EETTRONICI, BYZANTYNY DELLA PITTURA

Progetto di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Ida Panicelli.

Installazione video dei I Magazzini e Maurizio Montagni.

Interpreti della serata inaugurale:

Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi.

Realizzazione a cura di Tape Connection.

Organizzazione di Maia Borelli.

Durata 40' (Ripetizione ciclica)

NOVITÀ ASSOLUTA.

1. È un progetto di video-teatro articolato in varie sezioni e comprende per ognuna di esse una serie di ritratti realizzati attraverso il video ad altrettanti personaggi particolarmente rappresentativi rispetto al loro campo specifico.

Il lavoro si articola secondo un procedimento da «Comedie Humaine», in varie sezioni o «Scene»: *Ritratti dell'Architettura, Ritratti della Vita Politica, Ritratti Filosofici e Morali, Ritratti del Teatro* e così via con la letteratura, la Musica, la Pittura, la Danza, la Religione, la Moda, il Cinema, etc.

Con essi si tende a mettere in atto delle altrimenti impossibili conversazioni, dei dialoghi straordinari tra i personaggi della fine di questo millennio da un lato (i quali parlano e agiscono, tramite video, con la propria voce e il proprio corpo) e dall'altro personaggi del passato «incarnati» più che «recitati» da attori.

Il progetto si sviluppa così per fasi successive; di cui qui si propone la prima (Ritratti della Pittura): per poi darsi, alla fine del percorso produttivo, nella sua totalità in una ultima grande Scena, dalla quale, crediamo, sarà possibile ricostruire o profetizzare il destino delle Arti e, dunque, il destino dell'uomo.

2. RITRATTI DELLA PITTURA

La pittura è l'argomento della prima sezione del progetto. Questa prevede un certo numero di video — uno per ciascun pittore prescelto — che siano ritratti di esponenti particolarmente interessanti della pittura italiana: dagli esponenti degli anni '50, ai protagonisti dei '60, all'arte povera, alla transavanguardia, all'anacronismo fino alle esperienze emergenti.

Con questo personalissimo «de Pictura» *I Magazzini* ritraggono attraverso i suoi protagonisti, il tempo contemporaneo.

Il lavoro si innesta anche sull'esperienza narrativa iniziata in campo strettamente teatrale con le «vite immaginarie» di Jean Genet (in «Genet a Tangeri»), di Marion e Sandro (in «Ritratto dell'attore da giovane»), di Paolo Uccello (in «Vita immaginaria di Paolo Uccello», presentato all'ultima Biennale Teatro).

Si avranno così, da un lato un gruppo di video in cui gli autori (Federico Tiezzi e Sandro Lombardi) «dipingono», usando come pennello l'elettronica, una serie di ritratti viventi, costruiti secondo i procedimenti del cinema, ma senza dimenticare, per ognuno di essi, un preciso modello storico: da Pontormo a Bronzino, da Piero della Francesca a Caravaggio, da Canova a Boccioni, a Picasso etc.

Dall'altro lato si avranno tre ritratti «immaginari» di altrettanti personaggi del passato e che verranno interpretati da tre attori (Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion d'Amburgo, risepittivamente nel ruolo di Caravaggio, Paolo Uccello e Depero) che ne ridaranno le «voci».

3. Il mondo procede al suo sviluppo: si dice che l'Arte ne segua la tecnica combinatoria: non è vero, l'arte segue il respiro dell'Universo che è quello della Libertà e degli Dei; e ne progetta, ne trascrive ogni volta il ritmo, la dolce metrica, la segreta sapienza e l'ampio mistero.

Si dice che il «personale» e il «privato» siano i temi portanti della nostra generazione non è vero: e questi *Ritratti* non sono qui a parlarvi del *singolare*. Essi vi parlano, invece, dell'*Universale*: e dei destini incrociati dell'Arte e dell'Uomo.

Questi video sono stati concepiti a beneficio dell'umanità intera; e per contenere in sé una *Visione* che unisca, in un abbraccio di miele, l'Arte e il Mondo.

I nostri occhi hanno bisogno di uno sguardo nuovo, più puro, più attento, più vigile, più severo.

Questi *Ritratti* vogliono essere, anche, i vostri occhi.

Federico Tiezzi



Marion D'Amburgo - Sandro Lombardi - Federico Tiezzi - Magazzini

Esponenti di punta della produzione sperimentale, attivi da una quindicina d'anni.

Spettacoli realizzati:

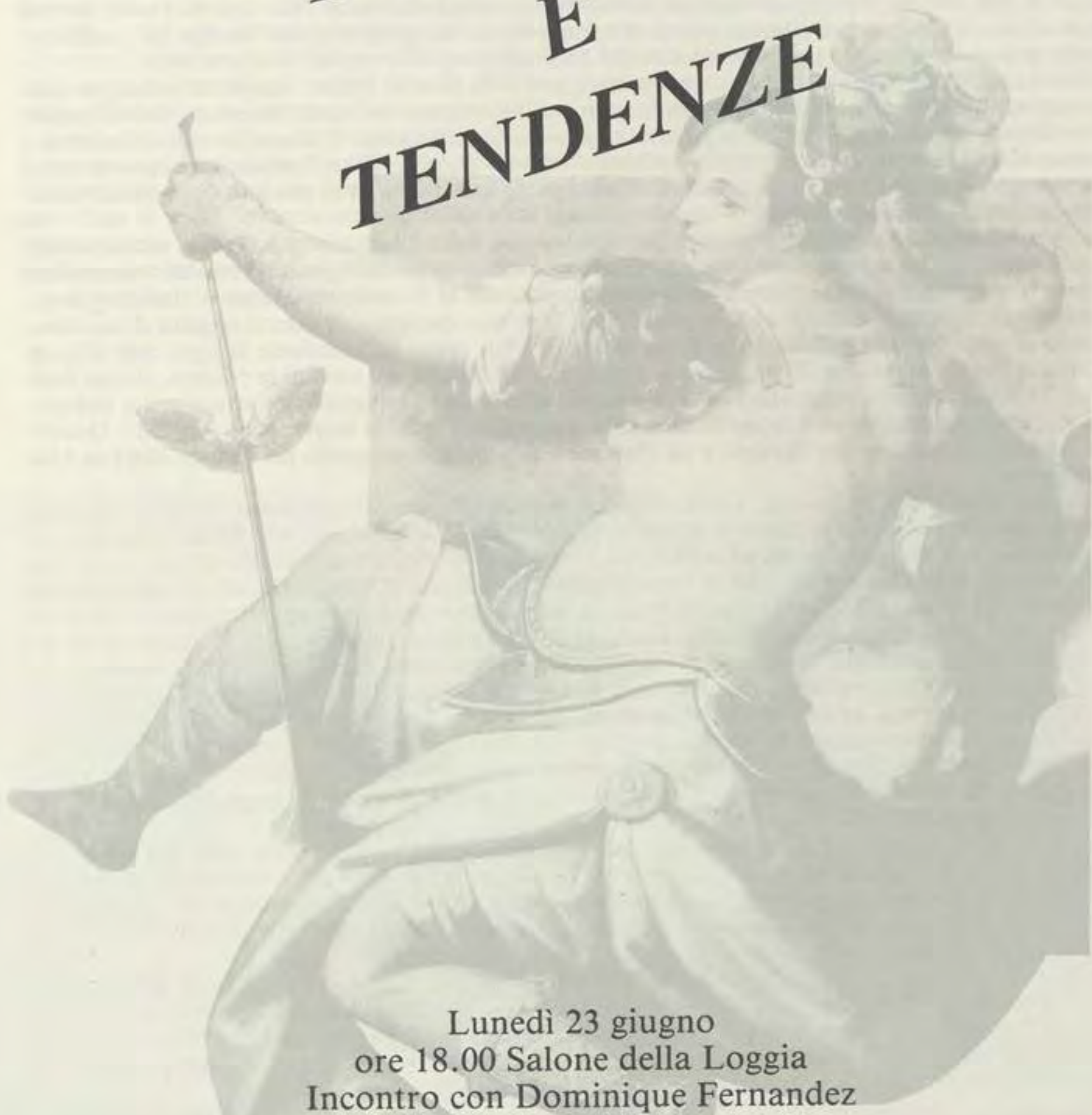
Morte di Francesco, la donna stanca incontra il sole (1972); viaggio e morte per acqua oscura, tactus (opera) (1974); miracolo della neve, i lavatoi contumagiali, lo spirito del giardino delle erbacce, presagi del vampiro (1976); ombra diurna (1977); vedute di Sport Said, numero 39, studi per ambiente, rapporto confidenziale (1978); punto di rottura, R polaroid, Nervous Breakdown, Ebdomero, Last Concert Polaroid (1979); crollo nervoso, Ins Null (verso lo zero), Blitz, Ebdomero 2 (1980); zone calde (1981); sulla strada, notti senza fine (1982); sulla strada (1983); Genet a Tangeri (1984); ritratto di un attore da giovane, vita immaginaria di Paolo Uccello (1985).

I magazzini hanno realizzato inoltre in video:

Ebdomero, Oceano Pacifico, crollo nervoso, pompes funebres, Genet e Tangeri.

23 GIUGNO

**BAROCCHI
E
TENDENZE**



Lunedì 23 giugno
ore 18.00 Salone della Loggia
Incontro con Dominique Fernandez

ore 19.00 Giardinetto
Ensemble 2 e 2M e Ex Novo Ensemble
direttore: Yves Prin
Cavanna Giraud Ambrosini Mefano Panni
Trasmesso «in diretta» da RAI 3 Radio

ore 21.30 Piazzale
Compagnia di danza di Maguy Marin
«Calambre»

ore 18.00 Salone della Loggia
Incontro con Dominique Fernandez

E L'OPERA VA

Max Ernst, soggiornando vicino a Parma nel castello di un'amica, lavorava a un grande quadro raffigurante una foresta.

I domestici, una sera, si recarono in città all'opera, per ascoltare l'*Aida*. «Ma è la foresta odorosa!» essi esclamano il giorno dopo davanti al quadro, ricordando la romanza dello schiavo, che rimpiange in un lamento straziante la *foresta imbalsamata* della sua patria perduta. Il personale del castello non avrebbe pensato di evocare Stendhal; senza dubbio ignorava l'esistenza di una certa certosa, reale o fittizia.

Oggi, si può dire che il punto di vista dei domestici ha conquistato tutta l'Europa: rari sono ancora i viaggiatori che, a Parma, non pensino prima di tutto a Verdi. La geografia dell'Europa ha cambiato: il «grande giro» non passa più per le città o i luoghi letterari, ma per le capitali dell'arte lirica.

Udire il canto! Ancora il bel canto! Come i passeggeri della nave di Fellini, eccoci imbarcati per una crociera vocale in cui, anche se confondiamo le arie o c'imbattiamo su parole inventate, noi abbiamo bisogno, come gli attori del film, di tradurre le nostre emozioni in note. È Mara Zampieri che presta la sua voce alla diva imbacuccata nelle sue pellicce e nei suoi gioielli. Mara Zampieri! Io l'avevo udita a Budapest cantare *la Bohème*... in ungherese. Che importa una enormità di più in un genere nel quale l'assurdo genera il colmo del piacere?

45 giorni in Europa centrale, 18 serate all'opera, tale era stato il mio *score*. A Praga, nessuna *star*, ma un auditorio raccolto, vestito con l'eleganza domenicale di moda nel 1950, e che si reca all'opera come nell'ultimo tempio della libertà. Tutte le opere vengono cantate là in ceco, eccettuato il *Don Giovanni*, la cui prima esecuzione ebbe luogo nella capitale della Boemia e continua ad esservi oggetto d'un culto. Mi ricordo di una *Traviata* gutturale ma di un ottimo livello, meno sorprendente in ogni caso di quel *Don Carlos* udito a Berlino-Est, in cui le dame cantavano in italiano, gli uomini in tedesco. Il duo «Ich liebe dich-Ti amo» avrebbe incantato Fellini, e perché infatti fare lo schizzinoso e atteggiarsi a purista, quando l'opera è per eccellenza il luogo di tutte le incongruità, di tutte le stravaganze possibili? Quante volte ho sognato di assistere per davvero a un *Trovatore* comico quanto quello dei Fratelli Marx in *Una notte all'Opera!*

Viaggiare liricamente in Europa, è ritrovare da una città all'altra gli stessi nomi. Guarda! mi sono detto davanti a quella Ilia così toccante di Salisburgo, non riconosco forse colei che mi ha incantato con i tratti di Euridice a Monaco, prima di sembrarmi così piccante come Susanna? Ma sì, è la Popp. Le cantanti venute dall'altro lato del sipario di ferro invadono i palcoscenici del mondo, ed è il miglior modo di ricordarmi che la Boemia, l'Ungheria, la Polonia, cattoliche e barocche, appartengono all'Europa occidentale, non all'Europa orientale. A Bratislava, in Slovacchia, sul Danubio, solo un erudito si ricorda che questa città si chiamava in passato Presburgo, e che Napoleone, dopo la vittoria di Austerlitz vi firmò un trattato con l'imperatore di casa Asburgo. Il «novello» viaggiatore saluta in Bratislava la patria di tre fra i migliori soprani attuali: Popp, Gruberova, Benackova. Egli evocherà le loro consorelle mettendo sotto ciascun nome i campanili, i bulbi, gli stucchi, le dorature dell'Oriente berninizzato: Randova a Praga, Sass a Budapest, Varady e Cotrubas a Bucarest, Dimitrova e Tomova-Sintowa a Sofia, Zylis-Gara a Wilno. Esse si sono impadronite ormai di Wagner, Verdi, Mozart, Strauss, Puccini. I bassi profondi non sono più soli a emergere dal freddo.

Stranezza della migrazione stagionale delle voci: abbiamo conosciuto l'epoca delle voci nere; poi venne quella delle voci spagnole; mentre le tedesche, le austriache, le russe sono scomparse. Resistono bene le italiane, di generazione in generazione. In Europa centrale, c'è spettacolo tutte le sere. A Berlino, a Vienna, a Monaco, a Praga, a Budapest un'opera diversa ogni giorno. In Italia, bisogna correre da una città all'altra: da Milano a Parma, da Firenze a Bologna, da Venezia a Trieste.

Prima di tutto per la bellezza degli edifici stessi. Sedersi al San Carlo, alla Fenice, è già un godimento. A Natale ho udito nella città dei dogi la *Lucrezia Borgia* di Donizetti, in un teatro mezzo vuoto. Che tristezza! A Parigi si sarebbero fatti a pezzi per vederla. Quel «fiasco» non impedì affatto alla diva, incontrata poco dopo nella vicina trattoria, di masticare tranquillamente un monumentale piatto di spaghetti, molto pericolosi per la sua corpulenza ormai esplosiva.

L'umorismo, disgraziatamente, è troppo spesso assente dagli spettacoli lirici, sia sul palcoscenico che nella sala. Poiché la preferenza per l'opera è ritornata, non meno viva, sembra, che nel XVIII secolo, perché non riprendere le deliziose abitudini di quell'epoca? Quando un personaggio secondario cantava un'aria non interessante, il pubblico dei palchi smetteva di ascoltare, si faceva portare dei gelati: era *l'aria del sorbetto*.

C'era anche *l'aria del baule*. I cantanti trasportavano seco — nei propri bagagli — un'aria che riusciva loro particolarmente bene, e la introducevano di forza nello spettacolo della sera, qualsiasi fosse l'opera. Pratica sacrilega di cui si deplora la scomparsa. Infatti, perché costringersi ad ascoltare la Caballé che si spolmona in Turandot, parte troppo tesa per la sua gola di velluto (cliché! ma autorizzato dall'ambiente dell'opera, miscuglio di tutti i luoghi comuni), mentre essa, dall'alto della solenne scala del suo palazzo cinese, potrebbe intonare la cantilena elegiaca di *Casta diva*? In passato, in Italia i palchi si potevano chiudere sul lato della sala con delle tende. Quando il cantante era troppo scadente si tiravano quelle tende e il palco si trasformava sia in bisca per giocare a carte, sia in sala da pranzo per una pastasciutta rituale, sia in alcova per fare l'amore. Saggia utilizzazione del piacere!

Perché siamo divenuti tanto seri? Perché sopportiamo, per un certo spettacolo recente dato a Parigi, di rimanere seduti durante sei ore di fila, finendo col lacrimare non di emozione, ma a forza di reprimere gli sbadigli? (È vero che qualche mascherina consigliava stranamente, dopo il primo atto, di andare fuori a cena e di tornare soltanto al terzo). L'odierna gravità, questo rigido comportamento nella nostra poltrona, sappiamo a chi li dobbiamo: a Verdi e soprattutto a Wagner. Sono stati loro a trasformare l'opera in tempio, lo spettacolo in messa, il compositore in gran-sacerdote, gli amatori in fedeli, sono stati loro a deviare l'arte lirica esigendo che il divertimento divenisse una cerimonia solenne, e l'uditore un iniziato.

Non sarebbe tempo di reagire? Di ricordarci che l'opera, generata col secolo barocco, nata come arte barocca, per raccogliere tutto ciò che sfugge alla ragione, alla saggezza, alla religione non ha nulla a che fare con simile misticismo compassato?

Che l'opera dovrebbe essere il luogo di tutte le facezie, di tutte le inverosomiglianze, di tutte le follie? Per fortuna, gli accessori del teatro sono talvolta più intelligenti del regista. In occasione di una recente *Tosca*, l'Opera di Parigi ha fornito a Pavarotti, cantante impeccabile ma anche espressivo quanto un armadio, uno sgabello non sufficientemente robusto che si è sfasciato sotto il peso (120 chili) del mastodontico tenore mentre egli si stringeva al petto opulento la fragile partenaire. Si udì uno scricchiolio terribile, poi si vide la coppia cadere a terra e terminare sulle ginocchia il duetto. Lacrime per la bellezza del canto, risate per lo sfasciarsi dello sgabello. Una seconda scena comica ha avuto luogo un poco più tardi, quando il prefetto Scarpia, avendo ordinato di sgombrare la sala per aver campo libero con la sua preda, il servitore ha portato via lo scanno sinistrato e poi, accortosi che ne restava un pezzo per terra, si è abbassato di nuovo per raccogliarlo. Questo incidente è molto meno anodino di quanto sembra. *Tosca* passa per il capolavoro dell'opera verista, e Puccini ha voluto che tutto vi fosse vero, drammatico, efficace. Quindi, dovevano essere esclusi tutti quei macchinismi deliranti e capricciosi che avevano incantato fino al 1850. Soltanto attrezzi solidi e un'atmosfera seria! Il crollo dello sgabello può essere considerato come una vendetta postuma dell'opera barocca, e la prova che si può introdurre di nuovo qualche stranezza in un genere da cui i pontefici del XIX secolo avevano scacciato l'umorismo.

Coraggio, c'è ancora speranza. E la nave va, e così va l'opera...

Dominique FERNANDEZ



ore 19.00 Giardinetto
Ensemble 2 e 2M e Ex Novo Ensemble
direttore: Yves Prin
Cavanna Giraud Ambrosini Mefano Panni
Trasmesso «in diretta» da RAI 3 Radio

Soprano : IRENE JARSKY
Baritono : BERNARD FABRE-GARUS
Flauto : RENAUD FRANÇOIS
Oboe : REYNALD PARROT
Clarinetto : RÉMI LERNER
Sassofono : JEAN-LOUIS CHAUTEMPS
Percussioni : FRANÇOISE GAGNEUX
BERNARD BALET
Violini : SERGE GARCIA
Alto : SYLVIE ALTENBURGER
Violoncello : ROBIN CLAVREUL
Contrabbasso : BRUNO DUVAL
Arpa : ALYS LAUTEMANN
Zarb : PABLO CUECO

con i solisti dell'Ex Novo Ensemble

Fagotto : FRANCO PERFETTI
Corno : FRANCO POLONI
Flauto : DANIELE RUGGIERI
Pianoforte : ALDO ORVIETO
Percussioni : ANNUNZIATA DELLISANTI
Tromba : FABIANO MANIERO
Clavicembalo : ADRIANO AMBROSINI

L'ENSEMBLE 2 e 2M

L'ensemble 2 e 2m non deve più essere presentato! 15 anni di creazione ininterrotta, 12 dischi di cui 2 grandi Premi dell'Accademia Charles Cros.

Ingranaggio essenziale per l'esplorazione del pensiero musicale contemporaneo, *l'ensemble 2 e 2m* non ha tuttavia mai chiamato aiuto! Non ha smesso di battersi per permettere alla giovane musica di trovare in esso l'espressione privilegiata del proprio lavoro. Ed è fuori dei suoi muri che si giustificano ormai la sua identità e la sua credibilità ad opera di quegli stessi che, ieri sconosciuti, compongono e dinamizzano oggi la vita musicale contemporanea.

Diversità in seno ad una unità. Volontà di coerenza attraverso le sue avventure individuali multiple, *2 e 2m* rende al suo pubblico la propria parte d'interlocutore privilegiato, s'interroga come lui, senza alcuna passività, sul divenire della nostra musica.

2 e 2m è un insieme aperto, sollecitato da direttori d'orchestra prestigiosi composto di musicisti risolutamente rivolti verso le tecniche strumentali nuove, d'un'alta qualità artistica d'un'esigenza rara.

Ensemble è aperto all'elettroacustica e mette a disposizione dei compositori un materiale elettronico e informatico sofisticato.

Ensemble è aperto alla «live électronic», invita musicisti e creatori a lavorare sulle tecnologie del nostro secolo. Ensemble è aperto al teatro musicale.

L'attenzione e l'aiuto costante delle nostre tutele: la Città di Champigny sur Marne, il Val de Marne, il Ministero della Cultura, il sostegno fedele dei *media* hanno permesso d'imporre il nostro lavoro, sul piano internazionale.

L'esigenza e la determinazione di Paul Mefano, compositore, direttore d'orchestra, presidente-fondatore dell'Ensemble, hanno saputo imprimere al collettivo il suo ruolo di punto d'incontro, di foro, ed esprimere la pluralità dei compositori, ravvivare, provocare, dinamizzare il pensiero musicale del nostro secolo.

2 e 2m non è soltanto una sigla.

SUZANNE GIRAUD, nata nel 1958 a Metz, debutta al piano e al violino fin dalla sua più giovane età, e riceve molto presto una formazione in storia, analisi e scrittura musicali. Ottiene in queste differenti discipline i primi premi del Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi. Prosegue in seguito i suoi studi di composizione musicale in Italia (all'Accademia Chigiana di Siena). Si forma a Parigi alla tecniche dell'elettroacustica e della sintesi con l'ordinatore sull'U.P.I.C., al G.R.M., e all'I.R.C.A.M. Soggiorna attualmente alla Villa Medici di Roma. Da alcuni anni ha avuto l'occasione di scrivere per insiemi rinomati (*l'itinéraire*, 2 E 2M, l'Ensemble Intercontemporain...), e di far eseguire le sue opere in Francia, e all'estero (Siena, Roma, Monaco, Londra, Budapest...).

«L'offrande à Vénus» (L'offerta a Venere) il cui titolo è ispirato da un dipinto con lo stesso titolo d'un'opera di Tiziano (Madrid, Prado), trova anche le sue fonti nella contemplazione di altre opere antiche dedicate alla dea dell'Amore, fra cui il tempio di Venere-Afrodite della «Villa Adriana» a Tivoli, e la «Casa di Venere» a Pompei. Articolati da una costruzione rigorosa e d'un solo pezzo, i frammenti d'una linea incantatrice, ora emergente da una parte o dall'altra di una trama puntinista dove l'individualità dei timbri è volontariamente neutralizzata per raggiungere l'effetto statitico, (tendente in ciò a evocare il brulichio dei piccoli amori rappresentato dal padrone di Venezia), ora — dopo una risoluzione provvisoria a mezzo di un'interruzione d'impatti verticali — si dissolve, poi si ricrea, attraversando un universo di sospiri e di estasi, per sorgere in una fuga verso l'alto di linee ascendenti sottese da tre accordi che rielaborano in una ronda ossessiva il percorso armonico di tutta la composizione.

Per flauto (o flauti), clarinetto, arpa e quartetto a corde. «L'offerta a Venere» è stata interamente scritta a Roma, dal luglio al settembre 1985, secondo l'approvazione di Paul Méfano e dell'insieme 2 e 2M.

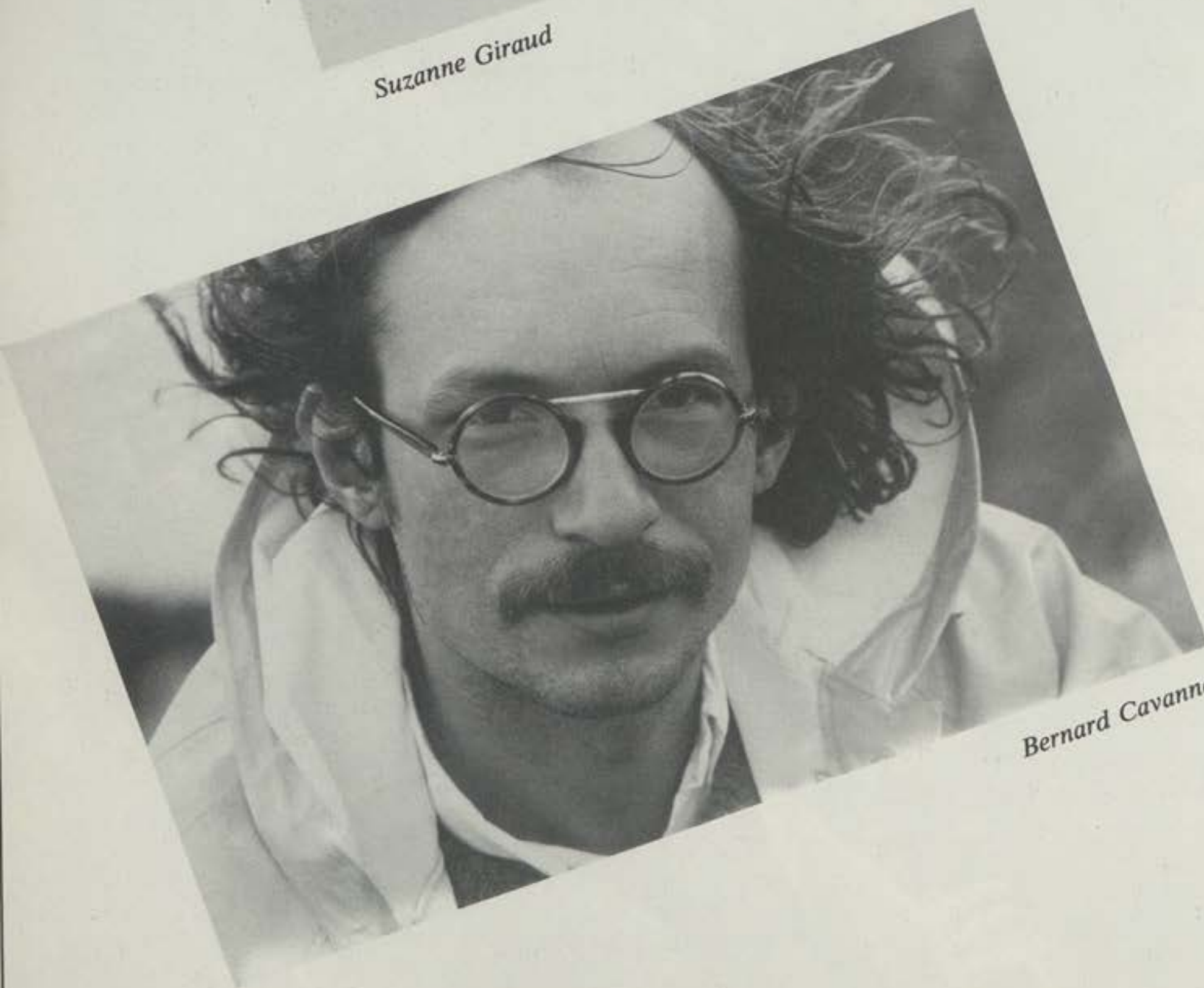




Suzanne Giraud



Claudio Ambrosini



Bernard Cavanna

BERNARD CAVANNA (nato nel 1951)

Autore di diverse composizioni strumentali o vocali, Bernard Cavanna si dirige sempre più verso le forme teatrali della musica (IO per 25 voci e 10 strumenti, SAX DOMINE per 2 voci e sassofono, CACHE SAX per un sassofonista di sesso maschile...). Egli lavora attualmente sulla composizione di un'opera tratta da la «*Confessione impudica*» di Tanizaki, per la quale si trova ora alla Villa Medici. «Proveniente dalla generazione detta degli anni Cinquanta (nato nel 1951) Bernard Cavanna, dopo studi di musicologia (sotto la direzione di Evelyne Andréani e Francis Bayer) e studi di etnomusicologia (sotto la guida di Claude Laloum) si forma solitario alla prova delle gamme, non disdegnando anche di (sopra)vivere di diverse musiche di scena. Gli rimane di questo periodo un senso molto spinto della teatralità e una confessione non meno ardente di giocare con la voce come ci si fa gioco degli specchi o dei luoghi incantati!!».

Thierry de LA CROIX
(Revue Silence N. 3)

LA CONFESIONE IMPUDICA

da «Kagi» (La chiave) di Junichiro Tanizaki
Adattamento di Daniel Martin

Si tratta di un'opera! Può sembrare strano di ritornare a questa definizione nei nostri tempi di «teatro musicale»; ma senza alcuna reticenza per questo ultimo termine né una qualsiasi volontà passatista, noi abbiamo voluto semplicemente una permanenza della musica e del canto nella narrazione, questo allo scopo di lavorare su di una specie di *quotidianità musicale*. L'adattamento del testo di Tanizaki flirta solo molto raramente con il lirismo. Invece il linguaggio da lui utilizzato è molto analitico, metodico, quotidiano, banale; più un «linguaggio da strada» che un «linguaggio d'opera».

«*La confessione impudica*» (Kagi — «La chiave» — 1956), uno degli ultimi romanzi dello scrittore giapponese Junichiro Tanizaki è una specie di racconto minuzioso, quotidiano, sotto forma d'un diario a due voci, di una storia passionale il cui tragico destino partecipa allo stesso tempo del triviale e del raro. Tutto questo è raccontato nei frammenti successivi di due diari che ciascuno dei due sposi tiene dissimulando il proprio al suo *parternaire*, sapendo forse che l'altro lo legge di nascosto. Le menzogne che ciascuno accumula, rendono la vicenda ancora più machiavellica.

Una delle grandi costanti di questo romanzo è che un avvenimento non ha una situazione obiettiva. Così i tre altri personaggi del romanzo esistono soltanto attraverso gli elementi riferiti da uno o dall'altro dei protagonisti. La loro reazione a uno stesso avvenimento differiscono egualmente a seconda delle versioni. Così, sia musicalmente che scenicamente, da una stessa situazione possono nascere due scritture, due interpretazioni differenti, anzi opposte.

L'adattamento di questo testo si articola intorno a parecchi temi principali: «Racconti» - «scene dialogate» - «scene simultanee» - «scene mute» -. Nei «racconti» si tratta di precisare l'idea di diario; nella maggior parte dei casi i protagonisti si rivolgono al pubblico come a un confidente immaginario, con tutte le esitazioni dovute a una simile situazione, ed è proprio il 1° racconto che viene dato stasera in concerto.

Daniel MARTIN/Bernard CAVANNA

LA CONFESIONE IMPUDICA

Un professore d'università negli anni del «dèmone di mezzogiorno» non riesce più a soddisfare le esigenze di sua moglie più giovane di lui d'una decina d'anni e dotata d'un temperamento eccessivo. Tanizaki ha costruito su questo tema uno studio psicologico il cui patetico interesse raggiunge la tragedia.

Marito e moglie dissimulano molto quando affrontano i rapporti intimi; il marito per timidezza; la donna perché ha serbato dell'educazione ricevuta in una vecchia famiglia feudale una maschera dai gesti affettatamente pudibondi.

Più che mai innamorato della moglie, il vecchio professore s'ingegna a trovare mezzi che gli permettano di lenire il decadimento di cui soffre. Abusa di medicine, d'iniezioni, ricorre alla forte eccitazione di foto indecenti ch'egli fa a sua moglie quando è ubriaca fradicia sotto l'effetto dell'alcool con cui la colma ogni sera. Si accorge infine che la gelosia è per lui uno stimolo incomparabile, si adopra tanto da gettare la moglie nelle braccia d'un giovane professore che fa il tirocinio ed è fidanzato di sua figlia. La moglie, che trova nel giovane vigoroso un ampio compenso alle deficienze di suo marito, continua a mostrarsi altrettanto esigente nei suoi riguardi; e lo sventurato professore, sfinito da tanti sforzi, finisce per soccombere ad un attacco cardiaco.

JANICHIRO TANIZAKI, nato a Tokio nel 1886, morto nel 1965, occupa un posto d'alto livello nella letteratura giapponese. Attratto nella sua giovinezza dalla letteratura occidentale che conosceva bene (fu membro onorario dell'Accademia americana e del National Institute of Art and Letters), egli tornò, in età matura, a celebrare i valori tradizionali del Giappone.

(dalle Ed. Gallimard)

ENEZIANO

(Vivaldi ha scritto 600 «Sacre»)

Non so per quale ragione, dopo che il pianoforte soppiantò il clavicembalo nel corso del '700, non si sia più pensato di riaccostare i due strumenti in un concerto che li veda protagonisti. Non certo per le (apparenti) esigenze di potenza sonora dato che, all'interno della compagine orchestrale, molti sono gli strumenti sopravvissuti al passato con caratteristiche acustiche assai meno penetranti e personalizzate. Più probabilmente allora per ragioni di protagonismo così che, per quasi tre secoli, i compositori si sono lasciati sfuggire l'occasione di creare uno degli impasti timbri per me più stimolanti: la *somma* di pianoforte e clavicembalo.

«ENEZIANO» lavora sulla sintesi timbrica, ma si porta ovviamente dentro anche il suo esatto contrario, l'antitesi (talvolta teatrale) tra le due «primedonne», confronto che si espande poi continuamente in una più generale «lotta» o «alleanza» con l'orchestra a seconda che, nel corso dell'opera, venga messa in atto una strategia o un'altra, un sistema di proiezioni omofoniche o polifoniche, una ritualità da concerto grosso o da concerto ottocentesco (ancora una volta rispettivamente sintetiche o antitetiche).

Per quanto riguarda il sottotitolo, che allude — anche qui un ribaltamento di prospettiva — al (pre)-giudizio di Strawinsky su Vivaldi, dirò soltanto che esso sta al titolo esattamente come il timbro pungente del clavicembalo sta a quello aulico e aristocratico del pianoforte: è il suo «mordente», anche in senso squisitamente musicale. Qualche secolo fa a Tiepolo fu chiesto, da parte di benpensanti scandalizzati, perché avesse osato dipingere, negli affreschi di Palazzo Labia a Venezia, un servitore negro proprio a fianco della marmorea, biondissima Regina di Cipro. Il Maestro rispose: «perché mi serviva un colore scuro in quel punto».

ENEZIANO, che viene oggi presentato in una versione ad organico leggermente ridotto, è stato commissionato nel 1985 dalla RAI ed è dedicato a Enzo Cucchi.

Claudio AMBROSINI

MARCELLO PANNI

È nato a Roma nel 1940. È compositore e direttore d'orchestra. Alterna il repertorio classico, lirico e sinfonico e la musica contemporanea di cui è promotore molto attivo da anni. È invitato nelle istituzioni e nei Festival in Italia e all'estero. Ha compiuto parecchie revisioni di opere italiane del periodo barocco; la più recente è il «Flaminio» di Pergolesi. Nel giugno 1983, ha presentato alla Scala la prima del Balletto «Cristal de Roche» di Sylvano Bussotti. Dal 1979, insegna composizione e la direzione d'orchestra al Mills College in California nella cattedra che fu di Darius Milhaud.

TANGOMIX (1976-1984)

Prima audizione in Francia. Tangomix «non è soltanto un tango, ma un messaggio di 24 tanghi uniti a caso. Tangomix è un collage, una specie di omaggio a Picasso. Tangomix è sintetico, istantaneo. Tangomix è dedicato alla lunga e paziente attesa d'una danzatrice: Valeria Magli».

PAUL MÉFANO

Incoraggiato a iniziare degli studi da Alfred Cortot, poi allievo di Andrée Vaurabourg-Honegger e, al Conservatorio di Parigi, di Darius Milhaud e Georges Dandelot, segue anche i corsi di Boulez, Stockhausen e Pousseur a Basilea, assiste soprattutto ai concerti del Domaine Musical e ai seminari di estate di Darmstadt ed entra nella classe di Olivier Messiaen al C.N.S.M.P.

Nel 1965, una sua opera viene suonata per la prima volta sotto la direzione di Bruno Maderna al Domaine Musical, ed egli effettua più tardi, dal 1966 al 1968, un soggiorno negli Stati Uniti, seguito da un anno a Berlino su invito dell'Accademia tedesca di scambi culturali.

Ritornato in Francia nel 1970, in seguito a un contratto con Mica Salambert, Méfano si dedica allo stesso tempo alla composizione, alla direzione d'orchestra e all'animazione musicale. Nel 1972, è uno dei fondatori dell'Ensemble 2 e 2m di Champigny. Nominato Cavaliere dell'Ordine del Merito il 12-12-1980. Gran Premio Nazionale della Musica nel 1982. Nominato Commendatore dell'ordine delle Arti e delle Lettere il 16-09-1985.

«Quanto a Paul Méfano è anche lui un ribelle, ma un ribelle dinamico e potente, una specie di Berlioz del XX secolo, con tutta la sua ricerca tecnica, tutte le sue audacie di linguaggio e tutta la forza d'immaginazione e di realizzazione che questo paragone comporta!».

Olivier Messiaen

PAUL MÉFANO
La Scena III

Una scena dove un essere, forse transfuga della «chanson d'aube», di volta in volta Testo, guardona o comare, va a vivere il viaggio di un Siriano e di un suo compagno...

Durante questo percorso, questo stesso essere: la donna, per di più indispettita (dopo aver resistito 1500 anni all'altro, dopo aver passato 100 anni fra le sue braccia, nel momento in cui è pronta ad arrendersi, sente che l'abbandona!...).

Infine è narrato l'atterraggio dei due amici (sulla riva settentrionale del mar Baltico...)... la musica procede «à contrario», oppure in pleonasma, etc... attardandosi in discrete impertinenze...

YVES PRIN

Yves PRIN debutta al piano all'età di sette anni e prosegue i suoi studi con Yves NAT e Louis FOURESTIER al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Parigi dove ottiene i Primi Premi di piano (1956) e di direzione d'orchestra (1959).

Dopo essere stato assistente di Bruno MADERNA, si dedica alla composizione musicale e alla direzione d'orchestra.

Egli è successivamente Direttore Musicale dell'Orchestra Filarmonica dei Paesi della Loira (1970-1974), poi Direttore Artistico dell'Atelier Lyrique du Rhin. Durante tutto questo periodo, si dedica alla creazione di opere contemporanee e si rivolge più particolarmente ai problemi che pongono l'opera di oggi e il teatro musicale.

Nel 1981, entra a Radio France per assicurare la produzione della Stagione Lirica. L'anno seguente, nominato Direttore della Nuova Orchestra Filarmonica, svolge questa funzione fino al settembre 1983, data in cui diventa Responsabile della Musica Contemporanea e del Teatro Musicale.

Specialista dell'opera contemporanea, egli ha, in particolare, creato: «Edipo» di Boucourechliev, «Storia di lupi», e «Liebestod» di Aperghis, «I mangiatori di ombra» di Mâche, «L'acqua» di Essyad, «La conferenza degli uccelli» di Lévinas. Egli ha pure ripreso delle opere di Pousseur, Ohana e Prey.

Yves Prin è produttore della serie di concerti «MUSIQUE AU PRESENT» e a questo titolo registra numerose opere contemporanee con Nouvel Orchestre Philharmonique di Radio France.

Paul Méfano



ore 21.30 Piazzale
Compagnia MAGUY MARIN

CALAMBRE

- A Mon Père -

Chorégraphie: Maguy Marin

Musique: Arturo Rayon

Décors et Costumes: Montserrat Casanova

Création des éclairages: Pierre Colomer

Coproduction: Théâtre de la Ville, C.A.C. d'Annecy, Théâtre du Merlan, Compagnie Maguy Marin

Danseurs:

Helena Berthelius
Frédéric Cornet
Yann Gerbron de Graval
Christiane Glik
Mychel Lecoq
Françoise Leick
Maguy Marin
Catherine Polo
Jean-Marie Rase
Anna Rodriguez
Adolfo Vargas
Karin Vyncke

Musiciens: Le Groupe
"Soleda Distor"
Composé de: Sven Lava Pohlhammer
Arturo Rayon
Rodrigo Vasquez

"CALAMBRE" - CO-PRODUCTION THEATRE DE LA VILLE - C.A.C. D'ANNECY - THEATRE
DU MERLAN DE MARSEILLE ET COMPAGNIE MAGUY MARIN

LA COMPAGNIA MAGUY MARIN

Virtualmente fondato nell'inverno del 1977, il Ballet-Théâtre de l'Arche ha conquistato la propria identità al Concorso Internazionale di Nyon (Svizzera), dove la compagnia nascente ha ottenuto il primo premio con *Evocazione*. Ma il vero suo punto di partenza fu il febbraio 1978 quando Maguy Marin e Daniel Ambash vennero compensati un'altra volta col primo premio del Concorso Internazionale di Bagnolet con *Nieblas de Nino*, su di una musica popolare spagnola. Un aiuto alla creazione in primo luogo, e l'appoggio della Direzione della Musica e della Danza del Ministero della Cultura gli dà la possibilità di poter presentare nuove creazioni.

Dal Febbraio 1978 al marzo 1979, i balletti dell'"Arche" hanno dato più di 50 rappresentazioni in Francia, nella Repubblica Federale Tedesca o in Spagna. Poi realizzarono al Centro Georges Pompidou la creazione di tre "atelier" coreografici. Ad Avignone nel luglio 1979, la compagnia creò *Week-end au Paradis* programmato in seguito al Théâtre de la Ville (Parigi) con la creazione de *La jeune fille et la mort* con il quartetto di Schubert, salutato dalla critica italiana al Festival di Cremona. Dall'Aprile '80 al Giugno '81, la compagnia riprende una serie di *tournées* alternata di creazioni all'*Opéra* di Lione (*Contrastes*, *Dumberton*, *Oaks Yoddle*) e dalla ripresa di certi spettacoli al Balletto di Gyor in Ungheria (Direzione Artistica: Yvan Marko) e al Balletto Nazionale Spagnolo (Direzione Artistica: Victor Ullate). *May Be* basato sull'opera di Samuel Beckett viene creato ad Angers nel novembre 1981, poi ripreso a Créteil nel gennaio 1982.

La compagnia effettua numerose *tournées* specialmente al Festival di Avignone, poi crea *Babel Babel* nel dicembre 1983 alla Casa della Cultura di Angers e alla Casa delle Arti di Créteil.

Dal gennaio 1983, il Ballet-Théâtre de l'Arche è ufficialmente stabilito a Créteil in quanto cellula di creazione della Casa delle Arti. Nel 1984, il Ballet-Théâtre de l'Arche diventa la Compagnia Maguy Marin. *Hymen* viene creato ad Avignone e ripreso a Créteil in ottobre-novembre. La Compagnia sta per diventare Centro Coreografico Nazionale.

La Compagnia ha effettuato numerose *tournées* in Francia e all'estero, specialmente in Spagna, Italia, Svizzera, Svezia, Repubblica Federale Tedesca, Belgio, Polonia, Ungheria, Giappone e Stati Uniti.

Maguy Marin comincia gli studi di danza all'età di 8 anni al Conservatorio di Tolosa.

Alla fine dei suddetti studi fa un anno di tirocinio con Nina Vybourova e si lega all'Opéra di Strasburgo come mezzo-solista.

Entra nella Scuola di Maurice Béjart a Mudra e partecipa alla "creazione di un gruppo (Chandra) emergente dalla Scuola diretta da Micha Van Hoecke. Essa collabora anche con Carolyn Carlson.

Raggiunge poi il Ballet du XX° siècle di Maurice Bejart in seno al quale danza in numerosi ruoli. Nel 1976, fa la coreografia di YU-KU-RI per la compagnia.

Nel 1976 e 1978, essa vince successivamente i primi premi ai Concorsi Internazionali di Nyon e di Bagnolet.

Nel 1978, con Daniel Ambash, crea la propria compagnia, il Ballet-Théâtre de l'Arche.

Nel 1983, il ministro della Cultura le assegna il Gran Premio Nazionale per la Coreografia.

AVVICINARE LA MAGIA DEL FLAMENCO

Avevo alle mie spalle l'esperienza di HYMEN, un balletto piuttosto "caricaturale" (io sono notevolmente "pesante" in genere). Per mettermi in una situazione completamente differente (io sono anche "gemelli"), ho desiderato, con CALAMBRE, di lavorare a una composizione molto rigorosa, con una coreografia semplice e un piccolo numero di ballerini, una coreografia per cui non avrei fatto ricorso ai soliti elementi teatrali.

In realtà, ciò che m'interessa nel mio mestiere, è il solo piacere del movimento e come far nascere questa magia, vedere qualcuno preso dal e nel movimento. Il Flamenco è per me una danza sacra, spirituale come le danze indù o africane. Ho pensato che appoggiandomi ad esso a cui sono vicina, mi sarei offerta maggiori possibilità di toccare codesta magia. Dal flamenco ho preso l'"Isolamento", il modo con cui i ballerini animano esattamente una parte del corpo, la mano, il polso - l'effetto è terribile.

DAL FLAMENCO AL ROCK

Io cerco anche lo spirito del flamenco, il grido immenso ch'esso lancia. E ho trovato una eco, un grido identico che lanciano i gruppi rock. Tutto a un tratto, attraverso riferimenti organici, il flamenco m'ha condotta al rock. Non si può dire che le interpretazioni dei cantanti rock siano fatte di movimenti graziosi. La domanda sarebbe piuttosto "fin dove si può mettersi per intero nelle cose?"

I tre chitarristi di rock che eseguono la musica di Calambre saranno sulla scena a fianco dei ballerini. Chitarra, canto, danza sono riferimenti al flamenco per uno spettacolo che sarà bastardo, impuro, a mia immagine a quella di tanti altri, allo stesso modo che io non mi sento né totalmente spagnola né totalmente francese.



Perché CALAMBRE?

Ho cercato a lungo. Avrei preferito DUENDE ma il titolo è già stato preso da un altro che ha fatto un lavoro su Lorca. Lorca parla della Musa per i Greci, dell'Angelo per gli Italiani, e del DUENDE, del Demonio (ma un demone fertile) per gli Spagnoli. Quando un ballerino balla, un cantante canta, un chitarrista suona, sono circondati da un'aura, sono trascesi, avviene qualcosa di completamente magico: questo è il DUENDE. È del fuoco che c'è, viene, parte. Ho finalmente scelto di chiamare il mio balletto CALAMBRE. È un crampo, ma un crampo che proviene da una scarica elettrica. Tratto dal flamenco è vero che si ha questo genere di impressione quando Ballano: essi si trattengono e poi, tutt'a un tratto, una scarica elettrica attraversa il loro corpo.

Maguy MARIN

Ma anche il «cante jondo» è una proiezione nel futuro. Perché raramente l'Andaluso o il gitano pensano al presente. Ci sono solo i canti del Levante per evocare le vicissitudini attuali. In questo senso il canto è velleitario. Non finisce di ricominciare il passato né di elaborare il futuro. Possiamo, quindi, considerarlo come collocato nell'orbita di un eterno divenire.

Questo eterno divenire è il DUENDE. Questo demone platonico che possiede corpo e anima per farli trascendere. Ma il duende flamenco non può essere paragonato al demone che anima le seguaci di Dioniso.

Ispirazione spontanea, esso è il punto debole dell'estetica flamenca.

Esso è l'elemento che attenua i componenti strutturali per superarli.

Ispirazione, soffio, esso anima l'arte flamenca. Punto d'emergenza della dinamica e della intensità, esso è la forma musicale interamente soggettivata.

Duende Flamenco!

Le Flamenco
ALAIN GOBIN - PUF

UN'EMOZIONE SENZA NOSTALGIA, UNO SPETTACOLO SPOGLIO

Per Calambre, io non mi sono appoggiata su nessun tema teatrale. Agli inizi, avevo semplicemente il movimento, i passi, l'energia. Ho dovuto lavorare sulla scrittura coreografica, lavorarla davvero. Un vero disegno con l'inchiostro di China. Io prendevo un movimento flamenco e lo facevo scendere un poco dal suo livello affinché divenisse rock, e viceversa. Tutto ciò che non era né flamenco né rock era danza contemporanea (così il "solo" di Françoise Leick in cui essa è NDLR). Nell'insieme, io mi sono sforzata per non cambiare, per resistere a quei Kitsch, le case ornate in una certa maniera, le cose non troppo serie. Ma là, ero in un altro stato d'animo, quasi ascetico. Allora per quella volta, ho spogliato ed ho lavorato contro me stessa. C'è anche la nozione di nostalgia. Essa era forte in *May be*, *Babel Babel* e *Hymen*. Con Calambre, ho voluto un'emozione senza nostalgia, un'emozione coraggiosa.

(Ragionamenti di Maguy Marin raccolti da Isabelle Calloni d'Istria)

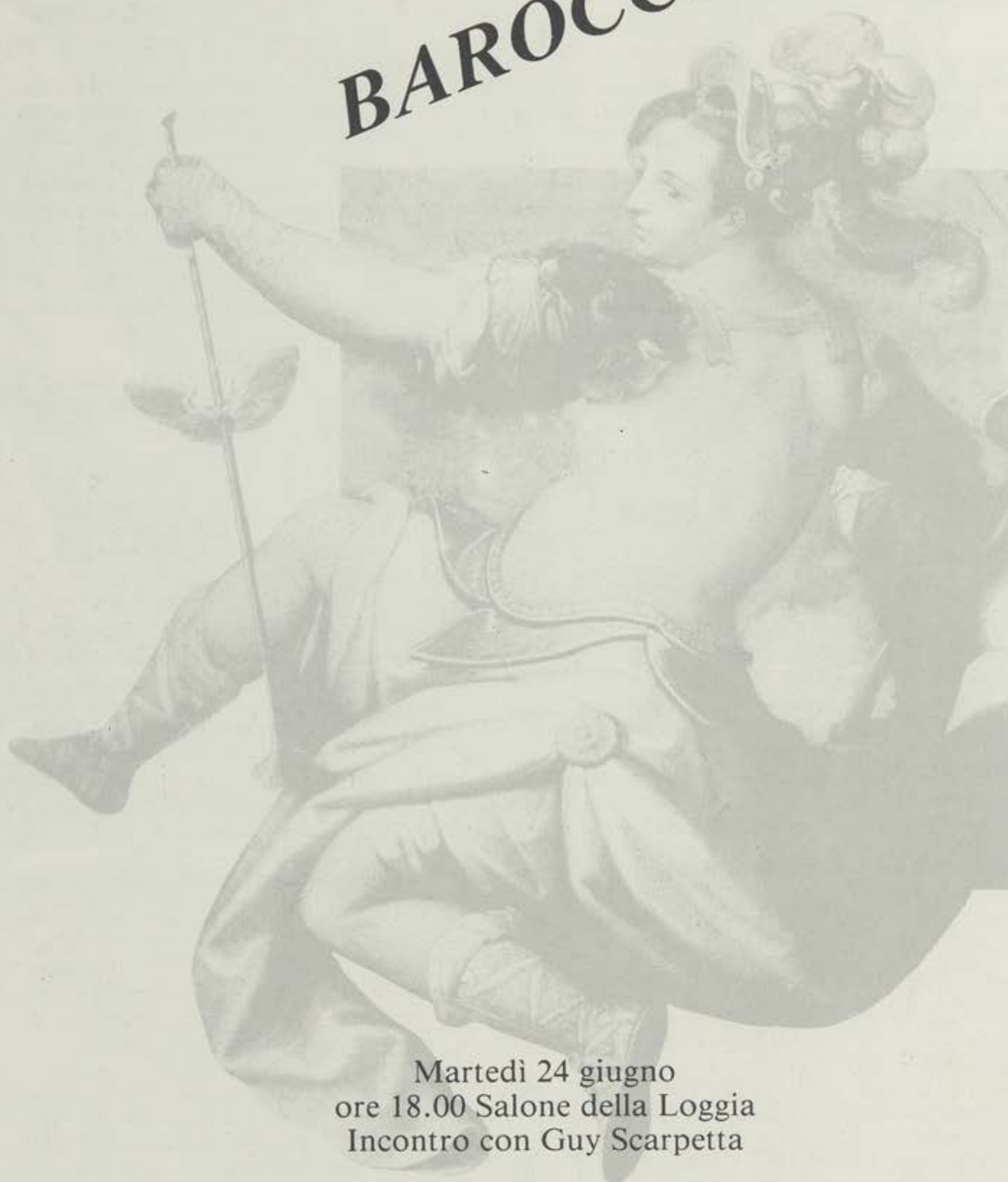
FLAMENCO?

In origine, significava "flamand" ed era destinato ai soldati che ritornavano in Spagna dopo aver combattuto nelle Fiandre, all'epoca di Carlo V e di Filippo II. Poi essendo codesti soldati molto fieri senza motivo di se stessi, e forse anche antipatici agli occhi del popolino, con uno scatto semantico comprensibile, la parola flamenco, nel dialetto della fine del XVIII secolo, prese il significato di "fanfaroni", "preziosi", con una sfumatura peggiorativa, significato che sussiste ancor oggi. Verso il 1840, il flamenco appare nel folclore andaluso con significato di "gitano di Andalusia", svuotato probabilmente del suo contenuto spregiativo ma testimoniantе del comportamento piuttosto disinvolto o vanitoso dei gitani. Senza dubbio si deve anche alla libertà concessa dalle leggi di Carlo III che la parola "gitano", la quale rivelava una forte ostilità in quanto sinonimo di ladro, disonesto, etc, ha dovuto essere sostituita con quella di flamenco, più amichevole. Più tardi, flamenco indicò il canto gitano puro poi venne applicato anche al canto ibrido risultante dall'influenza subita dai canti gitani ad opera dei canti popolari andalusi (chiamati anche "canti del levante", ciò che indica la loro localizzazione geografica). Inoltre il termine di flamenco si generalizzò e caratterizzò le manifestazioni artistiche popolari di Andalusia: è così che l'ambiente flamenco dominò in Spagna durante tutto il XIX° secolo, sotto il nome di flamenchismo.

(Danielle Dumas, *Chants Flamencos*, Aubier Montaigne)

24 GIUGNO

BAROCCHI



Martedì 24 giugno
ore 18.00 Salone della Loggia
Incontro con Guy Scarpetta

ore 19.00 Giardinetto
Electric Phonix
Scelsi, Berio, Purcell, Landovski, Mireanu, Messiaen, Gabrieli
trasmesso «in differita» da RAI 3

ore 21.30 Piazzale
Compagnia Maguy Marin
«Hymen»

ore 18,00 Salone della Loggia Incontro con Guy Scarpetta

GUY SCARPETTA

Nato nel 1946, Guy Scarpetta è professore all'Università di Reims, dove insegna letteratura e cinema. Romanziere: *Scène*, Le Seuil, 1972; *L'Italie*, Grasset, 1983), saggista (*Éloge du Cosmopolitisme*, Grasset, 1981; *L'Impureté*, Grasset, 1985), collabora a diverse pubblicazioni: *Femme*, *Globe*, *Le Magazine Littéraire*, *Lettre Internationale*, ed è membro della rivista d'arte *Art Press*. Il suo saggio più recente, *L'Impureté*, dedica un capitolo al Barocco.

Egli lavora attualmente a un nuovo romanzo, *La Suite Liryque*.

IL RITORNO

Invece di ritorno AL Barocco, bisognerebbe dire ritorno DEL Barocco (come gli analisti parlano del "ritorno del represso"). In altri termini: non si tratta di tornare indietro, in una prospettiva archeologica, nostalgica. È il Barocco stesso che ritorna. Oppure, se si vuole: qualche cosa che era nato sulle tracce del Concilio di Trento, dalla Contro-Riforma (con Rubens, Monteverdi, il Bernini, Góngora), che aveva trovato il suo secondo respiro nella prima metà del XVIII secolo (con Tiepolo, Vivaldi, Zimmermann, i fratelli Asam), è stato interrotto, combattuto, allontanato, dall'Illuminismo anzitutto, poi dalla Virtù "rivoluzionaria" (per la quale il Barocco è l'arte stessa dell'"ancien regime") prima di essere sistematicamente dimenticato nel XIX secolo (dal Romanticismo, dal Progressismo). Direi che se il Barocco, oggi, "fa ritorno", è precisamente nella misura in cui noi cominciamo appena a uscire dal XIX° secolo, e dalla mentalità generata dall'Illuminismo. O anche: non c'è del Barocco nella modernità (da Proust a Lezama Lima, da Picasso a Berio) che nella misura in cui questa modernità si distoglie dal XIX° secolo, si emancipa dalle sue utopie. Necessità di riallacciare con una molto differente lunghezza d'onda.

IL SECONDO GRADO

A che cosa assistiamo, oggi? Alla fine di quel radicalismo "d'avanguardia", di quella logica darwiniana secondo cui le arti non avrebbero avuto senso se non purificandosi sempre un poco di più da ciò che le "corrompeva": sogno di una pittura senza gesto e senza figurazione, d'una scrittura senza rappresentazione, di un cinema senza teatralità. Ora, se noi possiamo reperire, ormai, nell'arte più viva, un regime massimo d'impurità - il ritorno della figurazione in pittura, della narrazione e dei personaggi in letteratura, della teatralità nel cinema, dei procedimenti d'illusione nel teatro, - nulla di tutto questo può essere presente come prima, in totale innocenza. Questi elementi eliminati dalla logica dell'avanguardia possono ormai ritornare soltanto se spostati, deviati, "ingannati", - nello spirito, l'oltranza, l'exasperazione, o l'esposizione dell'artificio in quanto tale. In altri termini: non come una "natura" idealizzata dal codice, ma come una cultura, che chiede di essere trattata al secondo grado. Tutto questo definisce bene un paradigma preciso: quello del Barocco. Là dove si tratta di distruggere l'illusione con le armi dell'illusione, di spingere l'artificio al suo apice per rivelare che tutto è artificio. Estetica della de-naturalizzazione, della de-realizzazione.

MUTAZIONI IDEOLOGICHE

Due punti, forse, per cui l'interdetto contro il Barocco può essere tolto:

- 1) La fine dell'anticlericalismo moderno (difficile oggi, nell'ora in cui il cattolicesimo, dalla Polonia ad Haiti, dalla Cecoslovacchia a Manila e al Salvador, appare come il nemico diretto delle dittature totalitarie, difficile il continuare a paragonare la religione ad un "oppio del popolo"). Necessità di una riappropriazione della lunghezza d'onda cattolica - non in realtà di credenza (di "ritorno alla fede") ma in una rivalutazione dei suoi impegni simbolici e culturali, dei quali il Barocco è stato il "punto culminante" (lettura estetica dei dogmi: Godard, *Je vous salue, Marie*, - su sfondo proliferante di Bach).
- 2) La fine del femminismo "puro e duro", - dell'interdetto che colpiva la "donna-oggetto" (ideologia anti-seduazione: quando c'è seduzione, vi è per forza maggiore "gioco d'oggetti"); la fine, corollario, delle mitologie di sessualità, "naturale", senza peccato. Di nuovo il diritto di entrare nelle chiese. Di nuovo il diritto di sedurre, e di lasciarsi sedurre. E se fosse la stessa cosa?

LA SCUOLA DI VIENNA

Anche la musica ha conosciuto la sua epoca "purista", anzi puritana (la Scuola di Darmstadt). Era convenuto (in quella fase radicale di avanguardia) di diffidare soprattutto della "seduzione sonora". Il cliché che circolava: Schönberg sarebbe stato realmente interessante solo negli anni 1910-15, - e, in seguito, non avendo potuto "radicalizzare" la sua rottura, si sarebbe deplorabilmente compromesso col mantenere forme classiche (in realtà: forme barocche), e con timbri tradizionali.

Ricordiamo le indicazioni di movimenti di certe opere-chiave di Schönberg: Marcia, Minuetto, Variazioni, Sonetto, Scena di danza, Canto senza parole, finale in *Serenata* opus 24; Preludio, Gavotta, Aria per cornamusa, Intermezzo, Minuetto, Giga nella *Suite per piano* opus 25; *Ouverture*, Passo di danza, Variazioni, Giga, nella *Suite per sette strumenti* opus 29. Questo, precisamente, era considerato come un deplorabile "arcaismo".

Usciamo da tutto ciò, da queste letture retrospettive. Ciò che ci interessa sempre più, è il modo in cui la Scuola di Vienna, insomma, ha dovuto *riallacciare* con una certa tradizione barocca, - precisamente nella misura in cui essa si distaccava dal codice del XIX secolo. Ricordiamo qui: l'interesse costante di Webern per Bach (per l'arte barocca del contrappunto), cento volte attestato, rivendicato (fino alla nuova orchestrazione, eseguita da Webern, del "Ricercare" dell'*Offrande Musicale*); la vena neobarocca di Berg (la disinvoltura nell'Opera, nel dispendio vocale teatralizzato; l'arte nel sovraccarico labirintico; l'eco di Bach, inoltre - Bach il cui motivo è espressamente *citato* nel *Concerto alla Memoria di un Angelo*). Bisognerebbe dire, ormai: non si tratta in queste opere di "residui", ma di una vera necessità estetica e tecnica.

Andiamo oltre: ciò che situa la modernità viennese in generale nel prolungamento deviato del Barocco, non è ciò che è più apparente, non è il "primato della decorazione" (in Klimt, nella generazione della Secessione): poiché là non v'è, in realtà, che un Barocco svuotato del suo senso, ricondotto alle sue forme più superficiali (le volute), di un Barocco degenerato in kitsch (Hermann Broch lo aveva perfettamente indicato). Sarebbe molto più pertinente, per esempio, analizzare ciò che collega Schiele con Rubens (la prossimità fra l'arte della "nudità che si stacca dal fondo" nell'opera di Schiele e la *Pelzchen* di Rubens al Kunsthistorisches Museum); ciò che collega Otto Wagner con l'architettura "eterogenea" del XVII secolo (il legame tra la chiesa dello Steinhof e San Carlo Borromeo); ciò che collega a Bach i tre grandi musicisti della Scuola di Vienna, - e il loro modo di aver mantenuto, ostinatamente, il sensualismo dei timbri, come il "rovescio" dell'emancipazione delle dissonanze.

Questa nuova lettura, evidentemente, *giunge dopo che il fatto è accaduto*: ciò che le dà nuova vita, è proprio il modo in cui la musica contemporanea, anch'essa, ha dovuto, dopo la sua fase radicale, ascetica, purista, riappropriarsi la lunghezza d'onda barocca. Pensiamo a Berio (non soltanto il rifacimento dell'*Orfeo*, - ma soprattutto, più generalmente, la concezione della musica *come* "teatro"). Anche Boulez ha evoluto in questo senso (la sua dichiarazione recente, a proposito di *Réponse*, in occasione della sua tournée americana: "Più invecchio, e più divento barocco") (1).

L'ANTI-ROMANTICISMO

Accade talvolta, se si ha della storia delle forme e degli stili una concezione ciclica, che si definisca il Romanticismo come una rinascita del Barocco. Ciò mi è sempre sembrato assurdo. Anche in questo caso, i paradigmi si oppongono, praticamente, termine contro termine. Dal lato del Romanticismo: primato dell'interiorità, della autenticità, della psicologia. Dal lato del Barocco: affermazione della superficie, del simulacro (o dell'astuzia), della strategia. Attualità del Barocco: farci uscire dalla psicologia romantica. Sul piano sessuale altrettanto (riabilitazione delle strategie di seduzione, del senso del *gioco*: il "fisico" è più vero di ogni ruminazione mentale). In altri termini, come eco ai canti "guerreschi e amorosi" di Monteverdi: tra i sessi, il malinteso è sempre il primo, tutto sta nel saperne giocare, e saperne gioire (al di fuori d'ogni illusione d'"amornia"). Carnevale, feste barocche. Godimento dell'artificio, della maschera, della messa in scena. O anche: nei giochi del desiderio e della carne, nessun bisogno di psicologia.

RICHARD STRAUSS

Questa proposta, paradossale, di Glenn Gould: Richard Strauss è "moderno" quanto Schönberg. Una certa concezione radicale o purista della musica, fondata sulla fede del "progresso in arte", non poteva che ritenere Richard Strauss un compositore minore, decadente. Gould, da parte sua, ritorno al cuore: "Strauss è più vicino di qualsiasi altro compositore del XIX secolo posteriore a Mendelsohn, alle tecniche *autenticamente barocche* che consistevano nel preservare l'autonomia strutturale delle linee e dei motivi inclusi nel fondamento delle strutture verticali" (2).

Che cosa ci autorizza, oggi, a rivalutare Strauss? Precisamente la fine del darwinismo estetico. Ciò che preferiamo in lui? Il riallacciamento con Mozart (per uscire dal wagnerismo). La sensualità esterna, brillante, dei timbri. Il modo con cui lo spessore sonoro (la "verticalità" di cui parla Gould) è di continuo attraversato da una specie di onda febbrile, mobile, carnale.

L'arte dell'eterogeneo, della mescolanza dei generi, della contaminazione reciproca del "maggiore" e del "minore", dove tutto deve essere preso al secondo grado (*Arianna*). Il modo di agire del teatro nel teatro (*Arianna*, *Capriccio*). Il gioco delle maschere e delle esche, da cui può sorgere, talvolta, un poco di verità (*Il Cavaliere della Rosa*). Insomma, il Barocco stesso.

L'INTERPRETAZIONE

Immagino che non sia soltanto una preoccupazione di autenticità, di "verità originale", che ci trattiene oggi nella restaurazione della maniera di suonare barocca, dei suoi timbri e dei suoi ritmi (Harnoncourt, Leonhardt), o nella ripresa dell'*arte vocale* dei secoli XVII e XVIII (Nella Anfuso). Piuttosto: un modo, anche qui, di uscire dal XIX secolo, - di uscire dalla *egemonia* che l'interpretazione "decimononista" esercitava sull'insieme del repertorio. In questo senso, esiste paradossalmente una vera complicità strategica tra quelli che "deromanticizzano" Bach, Vivaldi o Mozart, e quelli che affermano la "rottura" del XX secolo, che "deromanticizzano" Schönberg o Berg (Boulez). Nei due casi: affermazione di una *eterogeneità*, rifiuto di un anacronismo livellatore divenuto norma e tradizione. Nei due casi, anche: emergenza di una *sensualità* molto diversa: liberatasi dal pathos.



ASPETTI DEL BAROCCO

Una ventina di anni fa, in Francia, Jean Rousset aveva cominciato a mettere in luce i grandi "temi" della sensibilità barocca (l'incostanza, il movimento, la metamorfosi, il "mondo alla rovescia", il gioco dei riflessi, l'illusione, lo spettacolo), e ad analizzare certi processi formali (specialmente, per la poesia: l'arte della "punta", l'espansione metaforica, il primato delle connotazioni, il movimento delle immagini dissolvente o scompigliante le forme fisse, l'insistenza sull'ellissi, il paradosso, l'ossimoro) (5).

Senza dubbio noi possiamo, ormai (e prendendo anche in considerazione il "Barocco tardivo" del XVIII secolo), reperire aspetti pertinenti:

- 1) L'arte dell'eterogeneità massimale (lo "choc" dei materiali, dei registri, delle dimensioni - di cui la *Karlskirche* di Vienna rappresenta un esempio assolutamente impressionante).
- 2) La "mostruosità", ovvero la torsione interna perturbante l'armonia formale (i "blocchi associativi" di Tiepolo, a Wurtzburg, o le smorfie dei busti di Messerschmidt).
- 3) La proliferazione dell'ornamento, fino al momento in cui esso inghiotte e fa sparire il "fondo", in cui trionfa l'iperornamento (l'arte metaforica di Gongora, il sovraccarico di digressioni nell'*Adone* di Marini, la profusione degli stucchi nell'architettura dei fratelli Asam).
- 4) Il sorgere della carne (è con Rubens che la figurazione della carne nasce in pittura, in tutta la sua irradiazione, in tutto il suo splendore e tutto il suo volume - ed è con il Bernini che essa appare in scultura: il gonfiarsi della carne impugnata nel "Rapimento di Proserpina", impensabile nella statuaria anteriore).
- 5) L'arte della seduzione (gli ori, gli arazzi e gli stucchi che invadono le chiese; l'atteggiamento di "drago" degli angeli scolpiti; la prossimità dei modi di agire dell'Opera e di quelli dell'Oratorio; il trionfo del dispendio vocale "a corpo perduto"). Durante tutto un periodo, per esempio, gli specchi erano considerati come lo strumento stesso del peccato; nelle chiese barocche (a Wies, a Osterhofen, a San Giovanni Nepomuceno di Monaco), ci sono specchi, deliberatamente disseminati nello spazio sacro. Bisognerebbe dire: il Barocco, arte de *la religionne nello spogliatoio per signora*.
- 6) La teatralizzazione (mettendosi i corpi della statuaria barocca a muoversi, a parlare: a Vierzegeiligen, Rohr, Weltenburg, la statuaria si propone come spettacolo, apparizione illuminata, rappresentazione di messa in scena raddoppiata; a San Giovanni Nepomuceno, è la chiesa intera, con i suoi ordini e file, i suoi balconi, i suoi drappaggi porpora, i suoi specchi, la sua illuminazione indiretta, che diventa teatro).
- 7) La *transe* (male che si crede prossimo), o l'arte del moto febbrile, esplosivo, del soffio che scuote le forme, che si ripercuote a ondate, a onde di stucco, con scosse ripetute, partendo da un "centro vuoto" (Ottobeuren).
- 8) La trasversalità, la "retorica generalizzata" (sono gli stessi principi che reggono la proliferazione architettonica degli ornamenti e quella, poetica, delle immagini e delle metafore; gli stessi principi che definiscono le volute ornamentali, a spirale, e la forma musicale del *rondò*; gli stessi principi che regolano la messa in scena dell'Opera e la teatralità interna delle chiese). È anche *tutto questo*, manifestamente, che ritorna oggi.

LO SPAZIO BAROCCO CONTEMPORANEO

Nel campo teatrale, la parola d'ordine "moderno" (da Brecht ad Artaud) era quella del "rifiuto dell'illusione". Ciò che torna, oggi, con Bob Wilson, con Tadeusz Kantor, è al contrario la rivendicazione dei modi di agire stessi dell'illusione: non per produrre un'"esca", ma per far trionfare i simulacri, la *dérialisation*. Come se non ci fosse altro modo, ormai, di combattere l'illusione che spingerla al proprio parossismo - fino al punto in cui è la realtà stessa che appare come un'illusione.

La vena barocca, nella pittura del XX secolo: Picasso, specialmente il suo ultimo periodo (arte della deformazione ad oltranza, della torsione interiore, della rabbia violenta scuotente ogni misura ed ogni armonia, in una super-sessualità deliberata); De Kooning (ciò che per sua stessa confessione lo riallaccia a Rubens e al Bernini: la torsione sistematica, lo splendore "volgare" della carne, la penetrazione convulsiva dei corpi); oggi, Antonio Saura (le accumulazioni, le sovrapposizioni, le deformazioni del "sempregià deformato", la pittura al secondo grado).

INTERPUNZIONE

Ascolto la Cantata BWV78 di Bach, interpretata da Arielle Dombasle e Octavian Loïs, e "accompagnata" dai suoni interamente sintetici prodotti dalla "Machine 4X" dell'IRCAM.

Mi sembra che non ci sia migliore *interpunzione* sonora a queste note sul "ritorno del Barocco" di questa tripla e paradossale congiunzione: di Giovanni Sebastiano Bach, dell'artificio sonoro più sofisticato dell'attuale tecnologia, e dello "star parossistico" che evocavo.

Per il resto: "Il delicato equivoco è come una luce a due tagli", "Là dove vedete della sostanza, tutto non è che circostanza, e tutto ciò che vi pare più solido è scavato, e tutto ciò che è scavato è vuoto", oppure anche: "Io concederò sempre il sopravvento al partito dell'artificio" (Gracián).

Guy SCARPETTA

Note

1) P. Boulez, in *Le Monde de la Musique*, Aprile 1986.

2) Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, Écrits II, tradotti e presentati da Bruno Monsiegeon, Ed. Fayard.

3) Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque e L'Intérieur et l'Extérieur*, Ed. José Corti.

ore 19,00 Giardinetto

ELECTRIC PHOENIX

quartetto vocale inglese

Direttore artistico: Terry Edwards

PROGRAMMA

1- Man that is born of a woman
Remember not Lord our offences
Here my prayer O Lord

Henry Purcell

2 - Les deux soeurs

Marcel Landowski

3 - A Ronne

Luciano Berio

ENTRACTE

4 - O Sacrum Convivium

Olivier Messiaen

5 - Tre Canti popolari
Vox 11

Giacinto Scelsi

Trevor Wishart

6 - Le temps hasardeux

Costin Mioreanu

7 - Madrigals

William Brooks

ELECTRIC PHOENIX

L'Electric Phoenix è stato riconosciuto come uno dei più magistrali gruppi vocali del mondo a seguito dei concerti dati all'Autunno di Varsavia (1980), al Festival d'Olanda (1981), ai BBC Proms (1982/4), alla Biennale di Berlino (1983/5), al Festival di Bergen, al Festival Elettronico di Stoccolma (1983), all'IRCAM (gennaio, 1984), ad Helsinki, alla Biennale di Parigi (1985) ed ai Festival di Darmstadt e Strasburgo (1986) e delle visite annuali negli USA ed in Canada.

Le loro esecuzioni, basate su un'impostazione rivoluzionaria coinvolgente nuove tecniche vocali, drammatiche ed elettroniche, hanno riscosso il plauso dei critici e del pubblico. Il gruppo sta creando un repertorio vocale completamente nuovo, fondato su un complesso sistema sonoro, utilizzando nuovi sviluppi di tecnica di canto e di elettronica vocale. Questa novità ha già portato ad una collaborazione fruttuosa con compositori sia in Gran Bretagna che nel resto dell'Europa e negli USA. Ad esempio, nel 1986, il gruppo disporrà di nuove composizioni scritte appositamente per esso da William Brooks, Barry Buy, James Wood, Tod Machover, Daryl Runswick, Giacinto Scelsi, Gerald Shapiro e Trevor Wishart. Oltre questo repertorio unico del suo genere, il gruppo esegue anche diversi classici del 20° secolo, aggiungendo quando opportuno strumenti o altri cantanti. Il gruppo vanta soprattutto uno stretto rapporto di collaborazione con Henri Pousseur e Luciano Berio.

I quattro cantanti del gruppo si sono formati in alcune delle più importanti scuole di musica e università dell'Inghilterra e hanno intrapreso carriere brillanti in varie forme del «fare musica». Essi sono interamente dedicati allo sviluppo della nuova musica vocale.

L'Electric Phoenix ha fatto delle tournée in Gran Bretagna per l'Arts Council, per il regionale Arts Network e per lo Scottish Arts Council (due volte). Nel 1982, il primo LP del gruppo è stato distribuito sotto l'etichetta WERGO e eletto «disco dell'anno» dal periodico «Sunday Times». In seguito, il gruppo ha registrato quattro altri album, l'ultimo dei quali contenente musiche di Berio e di Cage sarà distribuito dall'EMI in maggio 1986.

Il sistema sonoro di base dell'Electric Phoenix è interamente inglese e comprende mixers Sundcraft, amplificatori HH e Quad ed altoparlanti Tannoy. L'emissione del suono è del tipo Ambisonic a 4 altoparlanti, un'invenzione inglese che produce un campo sonoro complesso e stabile per cui il bilanciamento risulta sempre corretto anche se l'ascoltatore non si trova in posizione centrale. Altri vantaggi includono la codifica digitale di nastri a 4 canali ed il sistema unico Calrec Pan-Rotate che permette rapide panoramiche su 360°.

Ulteriori attrezzature includono microfoni e condensatori AKG, un sistema SONY di playback su nastri digitali PCM e vari dispositivi di trattamento. Caratteristica distintiva degli spettacoli del gruppo sono i quattro sintetizzatori vocali progettati da Ian Mackintosh e regolati dai cantanti stessi singolarmente.

LUCIANO BERIO

Ha studiato con Ghedini al Conservatorio di Milano, e nel 1951 con Dallapiccola negli Stati Uniti, dove a sua volta ha insegnato in varie università e alla Juilliard School di New York (1965-71). Si è dedicato fra i primi in Italia alla musica elettronica (*Omaggio a Joyce*, 1958; *Momenti*, 1960; *Visage*, 1961) e ha fondato con B. Maderna, nel 1954, lo studio di fonologia musicale della RAI di Milano. Fra i maggiori esponenti dell'avanguardia musicale internazionale, ha scritto per il teatro (*Allez-hop!*, 1959; *Passaggio*, 1963; *Traces*, 1964; *Laborintus II*, 1965; *Opera*, 1970; *La vera storia*, 1982); per orchestra (*Nones*, 1954; *Variazioni*, 1954; *Divertimento*, in collab. con B. Maderna, 1955; *Allelujah I e II*, '55 e '57; *Quaderni I, II e III*, 1959, '61 e '64; *Epifanie*, con voce, 1961-65; *Chemins I e III*, con arpa e viola soliste, 1964 e '65; *Sinfonia*, con 8 voci, 1968-69; *Bewegung*, 1971); il *Concerto* per 2 pianoforti e orchestra (1975-76); e per varie formazioni da camera (*Circles* per voce, arpa e percussioni, 1960; *Sincronie*, per quartetti d'archi, 1964; *Sequenza I* per flauto, *II* per arpa, *III* per voce, *IV* per pianoforte, *V* per trombone; *VI* per viola, *VII* per oboe, 1962-69; *VIII* per violino, 1976; *Questo vuol dire che*, per soli, piccolo coro, strumenti e nastro magnetico, 1969). Interesse preminente in B. è la qualità fonica della materia sonora, sia sotto il riguardo acustico, cioè del timbro, del colore, sia sotto l'aspetto linguistico, cioè della suggestione di significato che ne deriva. Di qui l'appello immediato esercitato dalla sua musica, cui resta subordinato lo stesso disegno costruttivo. Di qui l'empirica concretezza della sua adesione al serialismo e ai procedimenti sperimentali degli anni Cinquanta, e la successiva crescente disponibilità, fin dagli inizi degli anni Sessanta, ad appropriarsi esperienze e materiali disparati, non escluso il folclore o le canzoni dei Beatles.

MARCEL LANDOWSKI

Ha studiato presso il Conservatorio di Parigi, giovandosi poi dei consigli e dell'appoggio di P. Monteux e di A. Honegger.

Stilisticamente influenzato da quest'ultimo oltre che dal teatro di G. Menotti, si è interessato in qualche modo ai procedimenti della «nuova musica».

Nel 1966 assunse l'incarico di Direttore Musicale presso il Ministero degli affari culturali.

JEAN-FRANÇOIS BRIANNE

Il suono di Giacinto SCELSI

Il termine di «Musica Contemporanea» che il XX secolo ha inventato è stranamente anacronistico, poiché esso indica in realtà, sia la musica dell'inizio del secolo, Schoenberg o anche Stravinsky, sia quella che viene composta effettivamente ai nostri giorni.

Giacinto Scelsi è il compositore al quale forse si addice meglio questo termine, anacronistico senza dubbio, poiché la sua musica è sempre stata in anticipo sul suo tempo, come questo tempo è stato sempre in ritardo su di essa, soprattutto per ignoranza.

Scrivendo con la tecnica dodecafonica prima di tutti i suoi compatrioti (la monumentale «Nascita della parola», una fra le sue prime opere seriali, è stata creata nel 1948, sotto la direzione di Roger Desormières, e il suo primo quartetto porta la data del 1944); rinunciando al serialismo prima di tutti, egli si è orientato verso una ricerca sul suono stesso in cui si riconoscono numerosi giovani musicisti d'oggi (le sue «4 composizioni su di una sola nota» per orchestra da camera sono del 1959).

Segreto, unicità, misticismo, ricchezza orientale, lucidità notturna sono le qualità maggiori di questa musica che il pubblico comincia ad apprezzare.

Come tutte le opere magistrali, essa d'altronde non ha bisogno di vademecum, così come il suo incanto non ha bisogno di un traduttore. Essa viene riconosciuta subito, per la sua tessitura, i suoi colori, la sua forza, il suo stesso magnetismo. Strano il destino di quest'opera rimasta così a lungo non pubblicata, così poco suonata e che sarà quindi, senza dubbio, contemporanea del nuovo secolo.

*** LE TEMPS HASARDEUX

per voci soliste e dispositivo elettro-acustico
(scritto per Electric Phoenix)

Le Temps hasardeux ha la dialettica suscettibile. Le negazioni della negazione ci s'inseriscono in una prospettiva abissale.

Nel suo volgimento, la forma musicale troverà, cosparsa, un po' a caso: trappole, insidie, rotture, accidenti, cancellature, superfici ghiacciate od elastiche, armonie vagheggianti, campane di cristallo...

Il punto di mira e il contesto cambiano senza posa: disegnano i grafismi immaginari d'un "temps hasardeux".

In seguito ad uno strutturale tamponamento a catena, due poemi d'Emilie Brontë s'incastano reciprocamente, fociando su una ambiguità quasi permanente; ne risulterà un fondale poetico intrecciato, una finzione poetica in cui la musica viaggia pericolosamente. Toccherà alla forma temporale d'assumere questo stesso aspetto ambiguo, nello stesso tempo opaco e traslucido, come la narrazione segreta e fiorita d'un discorso amoroso.

Nove movimenti si susseguono senza fermarsi:

1. L'inizio annuncia un discorso spigoloso, non lineare, come una tela bucata, contenente abbondanza di interruzioni e lacerazioni; questi "scogli" non tessono che non evoluzioni costruite di spaccature e di catastrofi elementare.
2. Questo discorso ricomincia per tre volte, differentemente, disperatamente, partendo dallo stesso punto, con l'ostinazione d'un processo afasico. Questo è il punto di mira. Non di meno, il contesto è ogni volta *altro*. A partire dalla seconda enunciazione, un tessuto continuo, sospeso, ghiacciato e cristallino si aggiunge; il vuoto è già riempito da una presenza lontana che gli si incolla alla superficie.
3. Alla terza enunciazione, ci si avvicina all'immobile. In un ingrandimento fotografico, certi dettagli incominciano a sorgere. La trama si anima poco a poco, oscilla appena, diventa una superficie elastica, instabile che pulsa in un rubato perpetuo - come delle "isole molli".
4. Ormai ci siano completamente immersi nel contesto, talmente all'interno da non poter più percepire il punto di mira. Gli scogli di prima sono momentaneamente inghiottiti; tutto è immerso in un acquario leggero, trasparente, attraverso nella sua profondità da moltitudini sinuose di accelerazioni e di decelerazioni.
5. Brusco spostamento dell'obbiettivo fotografico, salto all'indietro, anti-zoom, di nuovo il quadro generale. Il punto di mira e il contesto si sono stranamente fusi; cavalcate di unisoni in un eterofonia appassionata si sono sostituiti all'iceberg spigoloso dell'inizio. La trama, stessa, si è messa ineluttabilmente in marcia; e tende ora, ad un movimento perpetuo di sovrapposizioni sincroniche o decalate, di getti continui/discontinui; un inizio di tratteggi costituito di pulsazioni regolari attraverso una polifonia di accenti casualmente irregolare.
6. Il meccanismo degli incantenamenti è infine in moto, i getti si moltiplicano in cascate, in specchi, in *relais*. Gli accordi reiterati divengono qui modulazioni a sorpresa. Il contesto è diventato il punto di mira; illusione della prospettiva: ci proviamo allo stesso tempo quadro generale e nel dettaglio. Il testo originale inglese parisce del tutto, la traduzione francese la sostituisce d'ora in avanti. Indefinito all'inizio, il testo si scopre poco a poco a favore dell'intelligibilità.
7. Il motore si scalda di più in più, le armonie erranti corrono in tutti i sensi. L'enunciazione del testo si avvolge su se stessa moltiplicandosi attraverso la ripetizione ad eco delle vocali.
8. Rampa di lancio, l'accelerazione aumenta a spirale, senza più testo, ma solo residui di fonemi turbolenti in un carosello sfrenante. Nell'intensità della stretta, i dettagli svaniscono. Questo *climax* prolungato diventa missile del *temps hasardeux*.
9. Infine, il decollo, immergendo verso l'imponderabilità, conclude il viaggio in un'aritmia e in una risonanza di campane di cristallo, vicine all'estasi. Il *Temps hasardeux* è ormai lontano, dietro a noi. Il punto di mira senza averci lasciato per un attimo, raggiunge infine la catarsi per il suo desiderio in questo tempo sospeso, breve momento dell'eterno raggiunto, un tempo musicale al di là del presente - il vero tempo d'un discorso amoroso.

Costin MIEREANU

ore 21.30 Piazzale
Compagnia MAGUY MARIN

HYMEN

Choréographie: Maguy Marin

Musique: Gato Barbieri, Carla Bley, Carl Orff, Arturo Rayon, Michael Mantler

Décors et Costumes: Montserrat Casanova

Eclairages: Pierre Colomer

Coproduction: Festival d'Avignon, Maison des Arts de Créteil, Compagnie Maguy Marin

Danseurs: Helena Berthelius
 Frédéric Cornet
 Yann Gerbron de Graval
 Christiane Glik
 Mychel Lecoq
 Françoise Leick
 Catherine Polo
 Jean-Marie Rase
 Anna Rodriguez
 Adolfo Vargas
 Karin Vyncke

“HYMEN” - CO-PRODUCTION FESTIVAL D'AVIGNON - MAISON DES ARTS DE CRETEIL ET
COMPAGNIE MAGUY MARIN

«HYMEN»

«Ti amo perché mi ami, e perché amo l'immagine di me, che tu mi rifletti».

Partendo da questa evidenza narcisistica, Maguy Marin ha costruito una coreografia sul desiderio, questa legge indefinibile della nostra esistenza, che però definiamo in cento modi, tanto ci hanno impedito di riconoscere questo desiderio.

Negando la nostra animalità, lasciamo pervertire il nostro desiderio dai divieti religiosi, i riti sociali, le abitudini, le apparenze. Ci rifugiamo nel fantasma e sogniamo i nostri amori.

Maguy MARIN ha voluto dirci la tragedia di due corpi che il pensiero impedisce di riunirsi, della coppia che appena non è più in pericolo, s'invischia nella routine, la trappola della seduzione, i travestimenti che essa implica, i miraggi del corpoornato.

I corpi si affrontano in parata animale, si provocano sotto i trucchi, si tendono l'uno verso l'altro in uno slancio di tenerezza spezzata, i gesti si rompono per abitudine.

Resta solo, come un'oasi d'amore puro, l'amore per il bambino nato da sé.

BABEL-BABEL ci parlava dell'innocenza dell'umanità in bilico nella incoerenza; *HYMEN* ci parla dell'innocenza persa del nostro corpo.

Françoise DUCHAXEL
Maguy MARIN
22 maggio 1984

UNA VISIONE BAROCCA DI MAGUY MARIN

Qui Maguy Marin celebra i corpi, corpi che vengono valorizzati dalla nudità e giocano sull'erotismo che da essi si sprigiona. Corpi di carne e di desiderio che si cercano, si sfiorano, s'incontrano, si provocano. Aggressione di colori, di rumori, di pause lascive, di nudità messe in risalto da strass e da penne e piume: il suo spettacolo può sembrare una parata delle Folies Bergères con la differenza più o meno che non vi si utilizza la litote e che gli accoppiamenti di ogni genere vi sono praticati in uno stile molto realistico.

Tutto comincia piuttosto scioccante con una grande orgia sul fondo dello scenario luccicante di riflessi — riferimento a Narciso — in cui sei coppie con le membra inferiori nude, brillanti, come seta, ripetono inesorabilmente la stessa figura sessuale. Poi, d'improvviso, ballerini e ballerine mascherati da Meniñas di Velasquez, oltraggiosamente imbellettati, si scatenano in una danza di corte. Pavana e verdugali davanti, samba e sederi in aria per didietro.

In un angolo della scena, due galli e una gallina fanno la bestia a tre dorsi. Gorgheggi e svolazzi; uno dei volatili ballando sulle punte mima una «morte del cigno». Movimenti di corrida, fornicazione collettiva su ritmi brasiliani, l'orgia si arroventa nelle luci di John DAVIS. Una parodia di danza buto condotta con mano magistrale si quietava con l'apparizione d'un immenso bozzolo di velo bianco. Esso si rotola, circondando i corpi allacciati in uno stile alla Béjart. Abbassamento di tensione, respirazione, poi tutto ricomincia, e giunge un finale elettrico, superbo, incontrastabile: l'ultima visione di una Madonna dalle mille luci circondata da una pléiade di monaci e di suore aureolati di pannelli pubblicitari. Stupendamente barocco.

Con «Hymen», Maguy Marin da Velasquez a Fellini coniuga l'amore in tutte le sue forme.

Hymen - Compagnia Maguy Marin



26 GIUGNO

TENDENZE



Giovedì 26 giugno
ore 19.00 Salone della Loggia
Video danza/incontro con Patrick Bensard

ore 21.30
Cinema e danza
a cura della Cinémathèque Française de la danse
films di George Méliès e Nadar

Giovedì 26 giugno
ore 19.00 Salone della Loggia
Video danza/incontro con Patrick Bensard

ore 21.30
Cinema e danza
a cura della Cinémathèque Française de la danse
films di George Méliès e Nadar



Loïe Fuller

Simili agli innamorati della canzone di Prévert il cinematografo e la danza avanzano con gli occhi negli occhi da moltissimo tempo.

Non è per caso che la danza moderna comincia contemporaneamente all'invenzione del cinematografo, e che i primi turbini dei veli di Loïe Fuller si svolgono alla stessa epoca dei primi giri di manovella dei Fratelli Lumière. Méliès sicuramente non mi contraddirebbe, lui che sceglieva le sue attrici fra le ballerine dello Châtelet e le cui minime situazioni, i cui minimi spostamenti di personaggi si trovano ad essere come per magia naturalmente coreografati. Poiché Griffith, Ruth St Denis, Murnau, Mary Wigman, Fritz Lang, Martha Graham, Fred Astaire e Balanchine, Cocteau, Lifar, Jacques Demy e Roland Petit, Hitchcock o Cunningham hanno perseguito lo stesso scopo e, con i mezzi della loro arte, hanno cercato di avvicinarsi a uno stesso mistero: quegli istanti di grazia o di vertigine in cui i movimenti dei corpi disegnano le costellazioni del desiderio.

PATRICK BENSARD

ore 21.00 Giardinetto
La Cinemateca francese

LA CINEMATECA FRANCESE CINEMATECA DELLA DANZA

Creata dietro suggerimento di Jack Lang, Ministro Delegato alla Cultura, la Cinemateca della Danza è un nuovo dipartimento della Cinemateca Francese.

Le è stato affidato questo impegno:

— L'acquisto di un fondo di films esistente sulla danza (classica, contemporanea, etnica, music-hall, etc. sotto forma di archivi, di documentari, film di fantasia incorporanti la danza, etc.) attraverso depositi degli artisti, di collezionisti, attraverso scambi con altre istituzioni simili.

— l'elaborazione di un repertorio di film esistente sulla danza

— la presa in visione e il recensimento del fondo dei film sulla danza della Cinemateca Francese e di archivi diversi (società di televisione, musei, etc.).

— la Cinemateca della Danza si sforzerà di dare impulso alla realizzazione di film di o sulla danza presso produttori o canali di televisione.

D'altra parte, essa sarà progressivamente nella possibilità di mettere la sua documentazione a disposizione dei ricercatori e del pubblico interessato.

La Cinemateca della Danza; sotto la responsabilità di Patrick Bensard, beneficia di una sovvenzione della Direzione della Musica e della Danza da parte il Ministero della Cultura.

I FRATELLI LUMIÈRE

— Montaggio dei film dei fratelli Lumière dedicati alla danza.

Questo montaggio eseguito per la biennale della Danza di Lione del 1984 presenta delle danze molto diverse, così come si potevano vedere e rivedere alla fine del secolo scorso; il «cake walk», le Danze di Bali (filmate, probabilmente al tempo dell'«Esposizione Universale») ma anche le danze del Giappone, Loie Fuller e i suoi veli e ben altre curiosità (i clown Foutit e Cioccolato, per esempio, gli stessi che incontrarono l'infanzia di Cocteau, mentre eseguono dei numeri con volteggi, esercizi d'equilibrio e di danza).

Film rivelatori — come quelli di Méliès — dell'inizio del secolo: essi permettono di cogliere anche l'interazione fra la danza, il circo e il «music-hall» che poi avrebbero dato luogo alla nascita della danza moderna e alle danze jazz.

GEORGES MÉLIÈS E LA DANZA (1861-1938)

- 1 - *L'impressionniste fin de siècle*, 1899, 2', NB
- 2 - *Jack Jack & Dum Dum*, 1903, 3', NB
- 3 - *L'homme-mouche*, 1902, 2', couleur
- 4 - *La lanterne magique*, 1904, 4', NB
- 5 - *Le Diable noir*, 1905, 5', NB
- 6 - *Le ballet de la damnation de Faust*, 1903, 2', couleur
- 7 - *Le cake-walk infernal*, 1903, 5', NB
- 8 - *Le merveilleux éventail vivant*, 1904, 5', couleur

NADAR, INIZIO DEL CINEMATOGRAFO MUTO.

Nadar (1820-1910) fotografo delle origini della fotografia, ha filmato quattro corto-metraggi, di carattere molto diversi fra loro: «Scena di sogno» con effetti di sovraimpressione, qualche minuto di Carlotta ZAMBELLI e Loie FULLER. Carlotta Zambelli (1875-1968) fu una delle ultime ballerine della tradizione italiana, cominciò la sua carriera a l'«Opéra» nel 1894 per il millesimo di Faust, e la terminò formando tutta una nuova generazione di ballerine francesi all'Opéra, su richiesta di Serge Lifar, fra le quali Lysette Darsonval, e Claire Motte.

Quanto a Loie Fuller, è una delle tre fondatrici della danza moderna.

Nata negli Stati Uniti nel 1862, comincia col fare del teatro, scopre quasi per caso ciò che costituirà la sua arte: la creazione di forme fuggitive e magiche attraverso la manipolazione di veli (il suo costume) con delle bacchette nella luce (di cui terrà gelosamente il segreto, cosa che ebbe per risultato che le sue numerose imitatrici non riuscirono mai ad eguagliarla).

Si stabilì rapidamente in Europa, dove fu la vedetta delle «Follies Bergères» verso la fine del secolo. Le sue prime danze, degli assoli che evocavano farfalle e fiori, si trasformarono in danze di gruppo, nelle quali utilizzò a pieno tutte le tecniche esistenti allora in teatro. Impressionò moltissimo Isadora Duncan e Ruth St. Denis, che la videro entrambe in Europa. Era riuscita ad inventare una danza che non aveva più niente in comune con i codici e le convenzioni del balletto, e che anche se si collocava nei circuiti del teatro commerciale, aveva un carattere di ricerca sperimentale, che qualche decade più tardi, può ritrovarsi in Alwin Nikolais.

Loie Fuller è morta a Parigi nel 1928.

UNA REGINA DELLA NOTTE - JOSÉPHINE BAKER

Discendente di schiavi, lasciando dietro di sé diciotto anni d'infanzia miserabile a Saint Louis e di difficile giovinezza a New York, ingenua dalla pelle bruna, che ha già cinque anni di danza nelle gambe, traversa l'Atlantico, con il bagaglio di ciò che sarà domani la «rivista negra» di Parigi.

La sua fisicità, il suo dinamismo ne faranno la regina della Rivista Negra. Rolf le ha predetto la celebrità. Prima ancora della generale, Parigi è in ebollizione. Léger, Van Dongen, Picabia, Desnos, Cendrars saranno presenti.

E il giorno arriva: il 2 ottobre: «il sipario si leva su un fantastico grattacielo di Paul Colin, e su Sidney Bechet che fa uscire dal suo clarinetto una melodia straordinariamente dolce e commovente di malinconia. Poi Joséphine entra ed è allora la sua rivelazione di un mondo nuovo. Frenetica, appassionata, tesa, fremente. L'espressione naïve del desiderio, del suo appello, il suo ardore selvaggio, raggiungono il patetico. Dal suo lungo e flessuoso corpo sale un canto; dapprima cristallino e improvvisamente rauco che stringe la gola. L'erotismo trovava il suo stile». E dal teatro un grande chiasso si trasforma in trionfo.

LE POIGNARD BALLETO DI JEAN BABILEE

Musica: Ivan Kogan Semenoff
Diretto da: Richard BLAREAU
Scene: Alexis de Giers
Costumi disegnati da: Marie Ange SCHLICKLIN
Eseguiti da: Alyette Samazeulh
Direttore fotografia: André DANTAN
cameraman: Alain DOUARINON
assistente: Marie EPSTEIN
Realizzazione: Jean Benoit LEVY

• «DANSE DU FAUNE» s.d. due documenti primitivi in 35 mm (Renée Lichtig), 8', della Sig.na Edmonde Guy e della M. Van Duren del «Moulin Rouge».
Pathé Baby, scena mimata e ballata da Robert Quinault e Iris Rowe.

• «LE SPECTRE DE LA DANSE»

Attori: Nina Vyroubova, Serge Golovine, Attilio Labis, Youli Algaroff, Yves Brioux, Serge Lifar.
Realizzatore: Dominique Delouche
Musica: Bach, Glück, Adam, Hérold.

Film sulla danza classica, e più ancora sulla «ballerina-star». Quest'ultima Nina Vyroubova, stella dell'Opéra di Parigi e del Marchese di Cuévas, ci è mostrata sotto tutte le sfaccettature della sua attività professionale — la sbarra, la ripetizione, la scena, le quinte. Serge Lifar ha fatto due scenografie originali, di cui una — l'apoteosi della danza accademica, è eseguita davanti al «sagrato» dell'Opéra di Parigi illuminato con delle torce.

• «LE CYGNE»

Attori: Yvette Chauviré - Dominique Khalfouni Ierès, Ballerina star dell'Opéra di Parigi.
Realizzatore: Dominique Delouche
Musiche: Le Cygne di Sain Saëns

Chauviré insegna ciò che è stato il suo ruolo-chiave, durante trent'anni attraverso il mondo, la Morte del Cigno, al suo discepolo prediletto Dominique Khalfouni.

**27 - 28 - 29 - 30 GIUGNO
2 LUGLIO**

TENDENZE

Venerdì 27 giugno
ore 21.30 Giardinetto
Incontro di Poesia e Teatro
«Diana» di Giacomo Rech
allestimento e regia: Lucia Latour/Altroteatro

Sabato 28 giugno
ore 21.30 Giardinetto
Incontro di Poesia e Teatro
«Amor Proprio» di Luca Archibugi
regia: Rita Tamburi

Domenica 29 giugno
ore 21.30 Giardinetto
«Rapimento di Prosperina» di Claudio Damiani
regia: Mario De Candia

Lunedì 30 giugno
ore 21.30 Giardinetto
Incontro di Poesia e Teatro
«Cavalieri d'antichi Tempi Santi» di Gabriella Sica
regia: Memé Perlini

Mercoledì 2 luglio
ore 21.30 Giardinetto
Incontro di Poesia e Teatro
«Perso per Perso» di Valerio Magrelli
regia: Giorgio Barberio Corsetti

IL PRIMO INCONTRO DI POESIA E NUOVO TEATRO ITALIANO

È una rassegna che propone cinque testi inediti di giovani scrittori italiani, legati all'area della rivista "Proto pagano", messi in scena da cinque registi.

Dopo anni di letture pubbliche di poesie, questa manifestazione per la prima volta presenta autori nuovi impegnati a confrontarsi con la pratica di una nuova drammaturgia.

C'è forse un'esigenza nella poesia contemporanea di aprirsi al linguaggio teatrale: è la poesia lirica che si apre alla lirica a più voci, al dialogo. Da questa apertura la poeticità del dialogo, la poeticità del teatro. E dunque la riscoperta dell'orizzonte poetico del fare teatro.

Il teatro come testo ha la sua poeticità non in quanto scritto in versi ma piuttosto perché questa poeticità si sviluppa all'interno del teatro come una sua "qualità" interna di cui, comunque, non può fare a meno.

Né stagione del teatro di prosa né stagione della poesia, ma poeticità del teatro.

C'è anche l'esigenza viva nel teatro italiano di riappropriarsi della parola. I registi, che nello scorso decennio si sono mossi esclusivamente interessati all'immagine, al movimento e al suono, aprono oggi un nuovo dialogo col testo letterario, in una ritrovata, sana divisione tra regista e scrittore, sia pure dentro un'affinità. Dopo la crisi del testo teatrale, il teatro torna a fare i conti con la parola. Registi e scrittori collaborano ad una nuova forma del teatro.

Gabriella Sica



Memé Perlini



Giorgio Barberio Corsetti

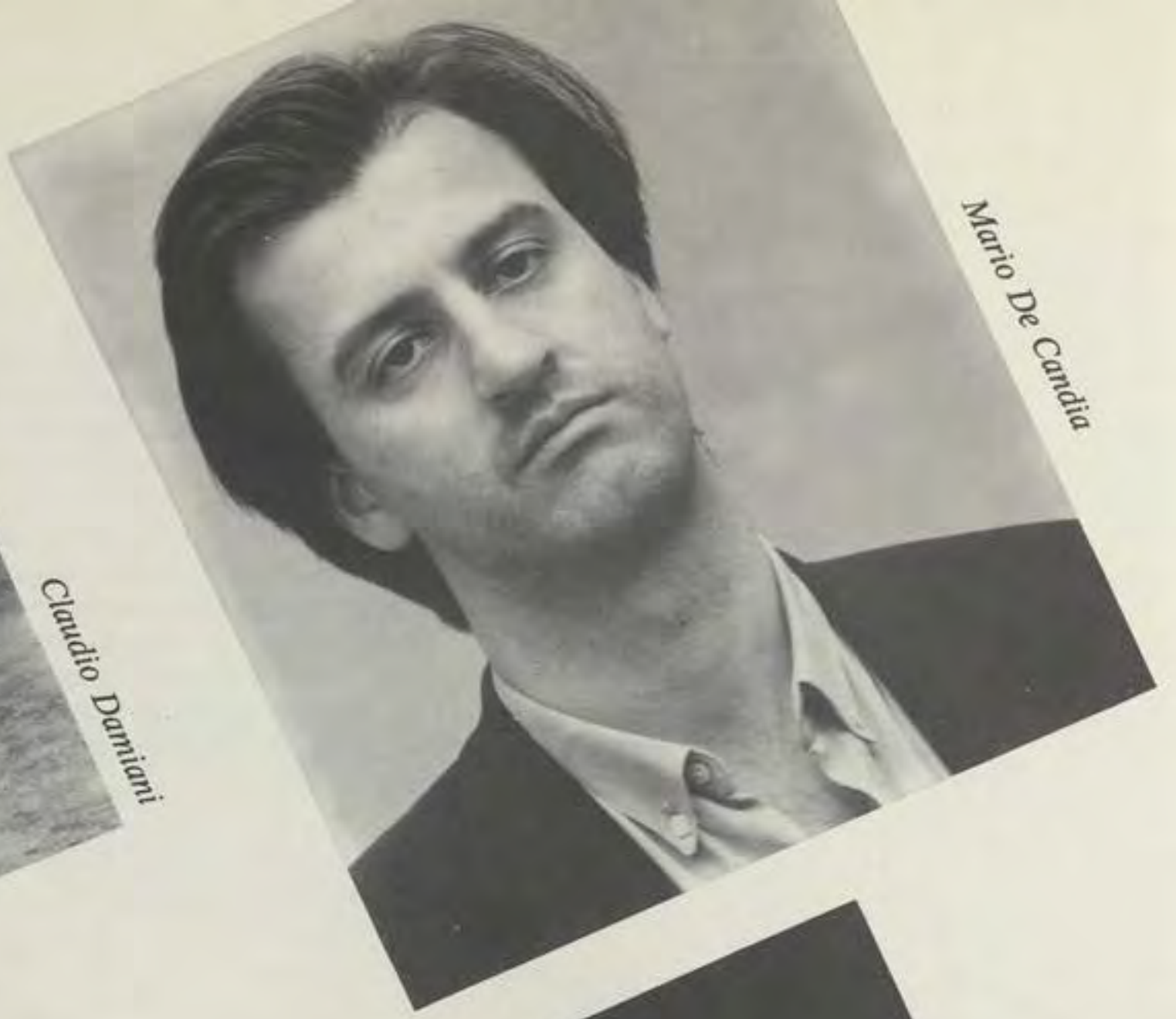


Valerio Magrelli

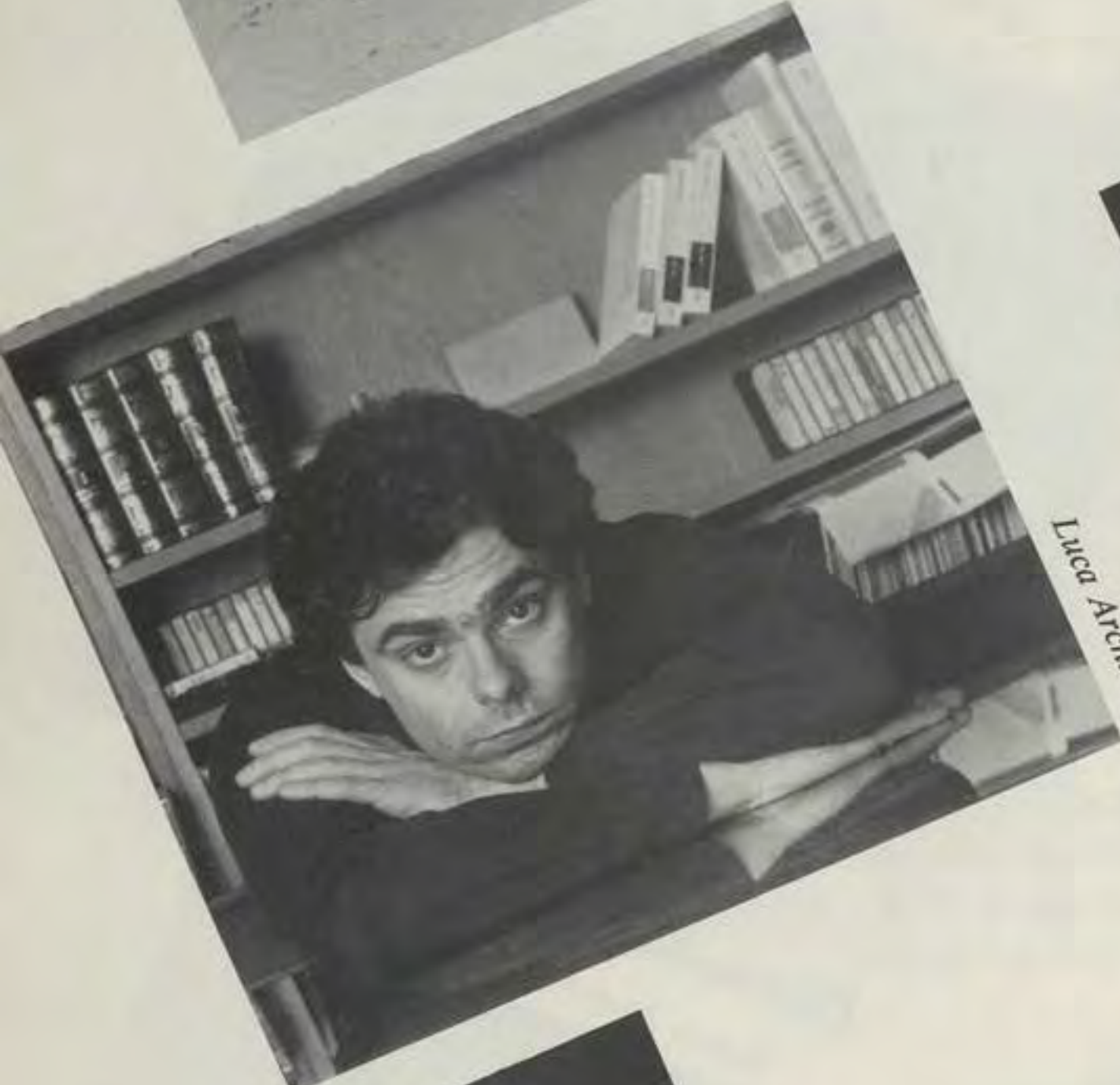




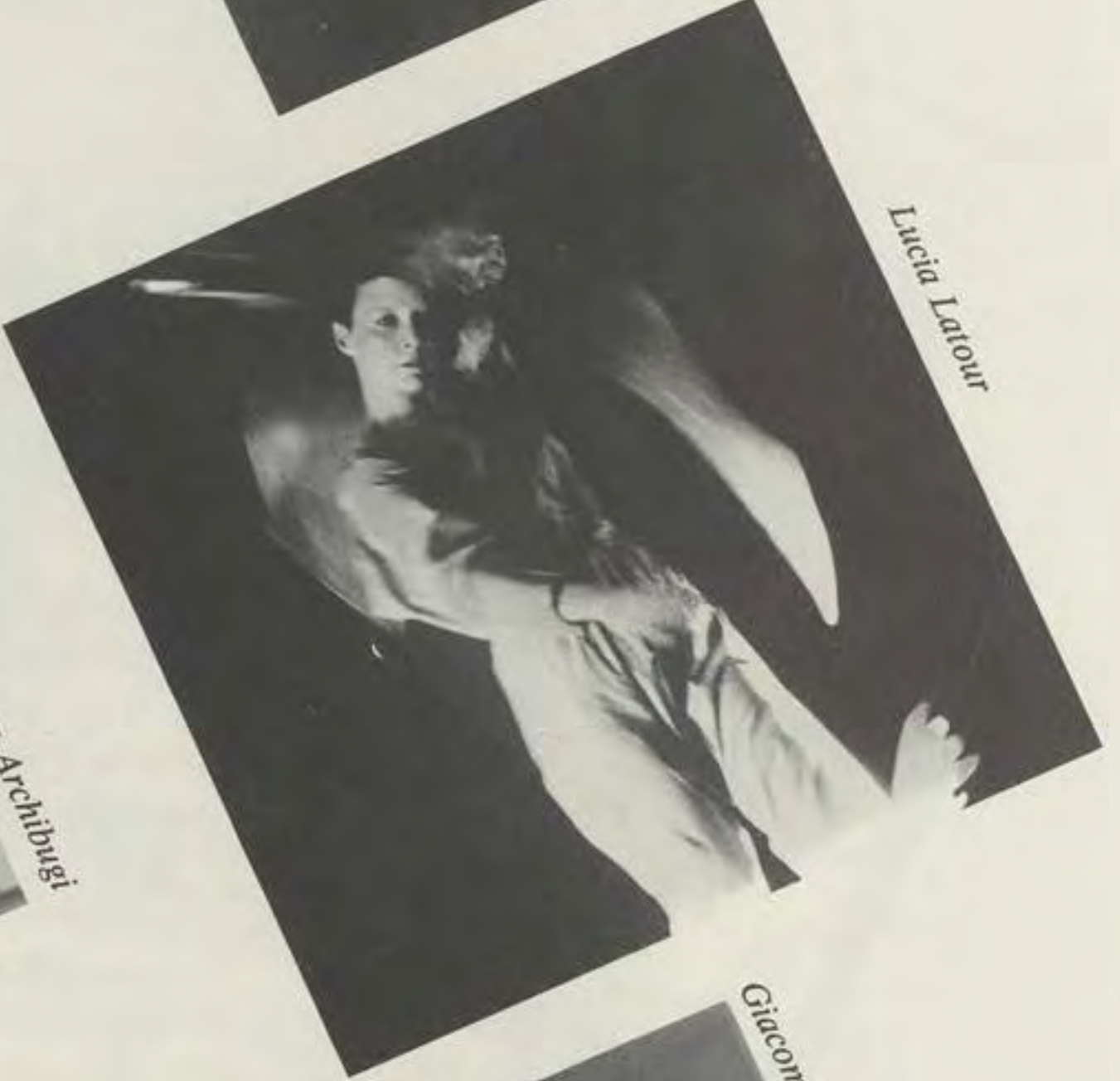
Claudio Damiani



Mario De Candia



Luca Archibugi



Lucia Latour



Giacomo F. Rech



Rita Tamburi

venerdì 27 giugno
ore 21,30 Giardinetto
"Diana"

Testo di Giacomo F. Rech - Regia di Lucia Latour, con Altroteatro.
Organizzazione: Marilisa Amante/Teorema;

"Diana" è essenzialmente un percorso interiore. Il mondo naturale non sgorga più, oggi, che come da una intima ferita e in essa irrompe la figura di Diana, identificata e distinta grazie allo studio sensato degli antichi: la preghiera di Saffo ad Afrodite è come una efficace formula evocativa. Epifanie, metamorfosi, psicopatie, irradiazioni ed assunzioni in cielo sono effetto dell'impetuoso amore della dea e si intrecciano nei dialoghi e nel movimento. Lo spazio verde periferico contiene le azioni distanti e provoca le vicinanze mentali.

GIACOMO F. RECH

è nato nel 1956 a Roma dove vive. Ha pubblicato prose e poesie su numerose riviste fra cui "Prato pagano".

LUCIA LATOUR e ALTROTEATRO

Nel 1958 si diploma in avviamento coreutico all'Accademia Nazionale di Danza. Nel 1969 consegue la laurea in architettura presso l'Università degli Studi di Roma.

Nel 1972 partecipa alla costituzione del gruppo "Altro" con cui progetta e organizza mostre-spettacolo, seminari ed attività didattiche, spettacoli. Il gruppo di danza contemporanea "Altroteatro" che Lucia Latour, architetto e coreografo, attualmente dirige con Gloria Mujica, produce spettacoli dedicandosi specificatamente alla danza e alle sue possibilità teatrali, nuove nei suoi possibili rapporti con gli altri codici quali il suono, lo spazio, l'immagine. Nel gruppo lavorano quindi musicisti, costumisti, artisti visivi, poeti.

Spettacoli progettati ed eseguiti da Lucia Latour:

"Kombinati Sory" (1970).

Con il gruppo "Altro":

"Altro - Experimenta" (1974) - "Altro-Zaum" (1976) - "Altro-Ics" (1977) - "Abominable-A" (1979) da cui nel 1981 verrà tratto un film.

Con Luigi Ceccarelli e Marcello Federici:

"Prima-Actione" (1980) - "Pas d'espace" (1981) - "Tanzette" (1981) "Spatium Teca" (1982).

Con Roberta Lezzi: "Lalu La" (1984) da cui realizza un video nell'85.

Prologo

CORO

*In principio non era il nulla
ma il turno produttivo
e mentre lavoravo,
poichè ho anch'io questa sensibilità
lasciavo le cose e ripensavo
che noi ci si decide in ogni istante
e che mi muovo in un mondo
in cui separazione, avvilitamento e nostalgia
sono senza conforto
e che non ho nessuna compagnia.*

*Anche voi siete qui
questo giardino, l'orto,
il muro che divide dalla strada e dalla villa
e questa schiera
- mantenendo il suo aspetto creaturale -
benchè disordinata, artificiale
tuttavia la densata
trasmissione di me che qui si inverte
segua muta, infante.
Io rimango in me stessa, da vicino.*

sabato 28 giugno
ore 21,30 Giardinetto

''Amor Proprio'' Testo di Luca Archibugi - Regia di Rita Tamburi.
Organizzazione di Marilisa Amante/Teorema.

Per ''amor proprio'' in genere s'intende la cura rivolta a se stessi, la consapevolezza di sé. Ma amor proprio, in altro senso, è sia la *proprietà* che chiama rivendica circa l'oggetto del proprio amore, sia l'espressione che può segnalarci come da un certo punto di vista amare sia qualcosa che è *proprio* soltanto di chi ama. È nella contaminazione di questi significati che si muovono i personaggi di questo breve atto unico.

Cameriere Si sbrighi se vuole ordinare qualcosa, perché io sto per chiudere.
Giulia: Mi porti qualcosa di forte.
C. Mi dice che cosa vuole, per favore.
G. È da molto che quel signore è andato a parcheggiare la macchina?
C. Da pochi minuti. Era qui poco fa.
G. Devo avere un'aria distrutta, vero?
C. Sì, ha un'aria strana.
G. C'è un bagno? Non ricordo se c'è un bagno, in questo bar.
C. Ma anche lei è già stata qui?
G. Una volta soltanto. Solo una volta.
C. Insieme a quel tizio di prima?
G. Insieme a Ernesto. Ma non eravamo soli. C'era anche il padrone. Non so se è ancora lui il padrone.
C. Sì, è lui, ma non viene mai. Ne stavamo parlando prima con...
G. Con Ernesto?
C. Sì, ne parlavamo prima con Ernesto. (*Schermendosi.*) Sa, abbiamo incominciato a parlare... Sa come capita... Una parola tira l'altra...
G. Che cosa le ha raccontato!
C. Niente. Di che cosa ha paura?
G. Lei sta mentendo. Ernesto le ha raccontato tutto, vero?
C. Ma ''tutto'' che cosa?
G. Tutto quello che è successo qui. Lei sa tutto, è vero? Lei sa tutto quello che è successo qui. Col padrone.

LUCA ARCHIBUGI

è nato a Roma dove vive. Ha pubblicato ''Capolavori della Prigrizia'' (Guanda 1979) e Lo Spazio Lasciatomi (Almanacco dello Specchio 1983). Un suo testo, ''Se le parole avessero un sesso'', è stato messo in scena nel 1979 a Roma e Milano.

RITA TAMBURI inizia ad occuparsi di teatro negli anni '70, collaborando alla realizzazione di alcuni tra i più significativi spettacoli di Memè Perlini (Locus Solus, La Partenza dell'Argonauta, Tradimenti) in qualità sia di aiuto regista che di direttrice di scena e di attrice.

Nel 1981 fonda la Compagnia, ''MASCA'', con la quale realizza:

1981: presso la Sala Borromini di Roma, ''EVA FUTURA'', da Villiers de L'Isle Adam, di cui cura riduzione teatrale e regia.

1982: presso il Teatro La Piramide di Roma, ''IGITUR'', di Mallarmé, di cui cura riduzione teatrale e regia.

1983: presso la Limonaia di Villa Torlonia, a Roma, ''IL SOGNO'', di Strindberg, di cui cura la regia. Lo spettacolo partecipa nell'estate dello stesso anno al Festival di Taormina.

1984: presso la stessa Limonaia, a Roma, ''VOCI ALLO SPECCHIO'', tratto dal 'Canto a tre voci' di U. Saba, di cui cura adattamento teatrale e regia.

1984: presso l'Uccelleria di Villa Borghese, a Roma, ''ANTIGONE'', di Sofocle (trad. di R. Lerici), di cui cura la regia.

1985: presso il Teatro La Piramide di Roma, ''LA SOTTANA'', di G. Nocetti, di cui cura la regia.

1985: presso il Teatro Il Politecnico di Roma, ''IL CIGNO NERO'', di Martin Walser (trad. di I. Pizzetti), di cui cura la regia.

1986: presso il Teatro La Comunità di Roma, ''JOYSELLE'', di M. Maeterlinck, di cui cura la regia.

domenica 29 giugno
ore 21,30 Giardinetto

"Il rapimento di Proserpina" Testo di Claudio Damiani - Regia di Mario De Candia.
Organizzazione: Marilisa Amante/Teorema.

Il rapimento di Proserpina

Su un sfondo di voci che s'incontrano intorno a un inno a Proserpina, il rapimento della dea (che apre e chiude da Omero a Claudiano, tutta la poesia antica) si ricostruisce, nella teatralità di una scena, una passeggiata tra i fiori, figura della vita, che gli essere, nell'eternità della memoria, ripercorrono. Ma il dramma di Proserpina che sfocia nell'ordine misterioso della natura è la tragedia degli esseri, "che camminano sulla terra", gli esseri sotto di cui, disseminati dalla luce nel tempo, s'apre all'infinito la terra.

Poeta Chiunque tu sia... io mi avvicino a te. Non posso fare altrimenti. L'apertura della grotta, che è sempre oscura e io stesso provo un po' di paura a volte quando devo entrarvi se mi sorprendono i lampi o la pioggia, risplende della tua luce. Il tuo vestito bianco intessuto di preziosi ricami anch'essi misteriosamente candidi che cos'è mai di fronte alla bianchezza insostenibile del tuo viso? Che cos'è mai il latte candido appena munto che vedo ogni giorno, spumeggiante, nel secchio. Ecco, esci ora dalla grotta. Vieni verso di me. Mi nasconderò dietro questo cespuglio, e quando tu sarai vicina, mi mostrerà a te.

[pausa]

Voce di bambina Ah! ...Salve, gentile fanciullo...

Voce di donna [interrompendo la voce di bambina, seccamente]

Chi sei?

Poeta [rivolgendosi alla dea dell'amore, per istruirla]

Ora chiamerai le idee perché portino via Proserpina. E non dirai nulla, non dovrai dire nulla. Solo ti avvicinerai lentamente al pastore...

[riprendendo a recitare nella parte del pastore]

Cos'ha la veste rossa di questa donna?... M'acceca il suo bagliore, e perché viene avanti lentamente senza fermarsi? Ah, sento venirmi meno le forze, ecco mi si piegano le ginocchia e cado per terra...

[cade in terra lentamente. Pausa]

La portano via... Che bisogno c'è di arco e frecce, e perché quell'altra s'è messa ora un elmo sulla testa e ostenta uno strano scudo che m'abbaglia?... Mi trema la vista... Ora vedo solo questa luce rossa... la vedo anche se chiudo gli occhi... sento dei colpi battermi alle tempie... l'erba bagnata sulle mie guance...

Voce di donna Proserpina! Proserpina! Dove sei?

CLAUDIO DAMIANI

è nato a S. Giovanni Rotondo (Foggia) nel 1957. Vive a Roma. Ha pubblicato Poesie su "Braci", "Prato Pagano" e "Nuovi Argomenti".

MARIO DE CANDIA

Romano trentenne, ha lavorato come assistente alla regia in teatro (Amleto e Il malato immaginario di Gabriele Lavia) e in cinema (Figlio mio infinitamente caro di Valentino Orsini) e come attore ne "La farsa dei Tenebrosi" di M. De Ghelderode, regia di Fabio Crifasi.

In qualità di attore ha partecipato alla rappresentazione del suo primo testo "La soffitta", presentato a Roma al Metateatro con la regia di Giampaolo Innocentini nel gennaio dell'84.

Ha partecipato con D'Ambrosi, Galli, Riva, Ruccello, Poggiani, Porrino, all'incontro con la giovane drammaturgia svoltosi al teatro Quirino nel marzo '84.

Ha liberamente adattato per la RAI (radio 1) "La cabala dei bigotti" di Michail Bulgakov e "Tentazioni", tratto dalle tre pale del trittico della tentazione di S. Antonio di Bosch.

"Metrò: Linea A o Linea B?", presentato all'Argo Studio maggio 1985.

"Il canotto", vincitore della quarta rassegna Autori under 35 febbraio 1986.

lunedì 30 giugno
ore 21,30 Giardinetto

"Cavalieri D'antichi Tempi Santi" Testo di Gabriella Sica - Regia di Memè Perlini.
Organizzazione di Marilisa Amante/Teorema

"Cavalieri D'Antichi Tempi Santi". Un uomo dalle splendide fattezze femminili o una donna dall'apparenza e dal cuore virile ricorda il tempo eroico della giovinezza, dei sogni, dei viaggi, della sfida alla gloria sul campo militare. Scritto in ottave, il metro narrativo originariamente popolare, questa rievocazione è già scena immaginaria, "teatrale".

Nell'attesa morte spegnevo la sete
d'un desiderio audace di vittoria
tra la polvere dei cavalli bianchi
il mio sguardo guizzava tra le ciglia
l'armonia del campo m'abbagliava
tra stendardi rossi e luminosi.
cadere gagliardo nella terra
era il nastro d'oro dell'impresa.

Mille comete e lune per la notte
e schiave coi ricci neri possedevo
dall'alba tutto il giorno splendidi
e biondi giovani m'accompagnavano
vicino m'era un amico giovinetto
come i bimbi o gli uccelli allegro
la singolare sorte d'essere amato
felice assaporavo e incantato.

Vedevo prospettive maestose
il sole rovente su cime sassose
e le stelle sulla volta del cielo
contemplavo dell'aurora il prodigio
tra l'erba sulla sponda dei fiumi
battute di caccia nei deserti
sotto lividi cieli da bufera
con la spinta del vento nelle vele.

GABRIELLA SICA

è nata a Viterbo. Vive a Roma. Ha pubblicato Poesie per le Oche Almanacco dello Specchio (Mondadori 1983), La Famosa Vita (Il Melograno 1986). Ha pubblicato poesie e racconti su varie riviste, in particolare su "Prato Pagano". Un suo testo, La Clandestina, è stato messo in scena nel 1979 a Milano. Dal 1979 dirige la rivista "Prato Pagano".

MEME' PERLINI

di origine pesarese giunge a Roma alla fine del '68 dove approda al teatro "La Fede". Qui lavora come attore con la regia di Giancarlo Nanni: "L'imperatore della Cina", "Alice", "Risveglio di primavera". Nel 1972 al Beat 72 presenta il suo primo spettacolo "Pirandello, chi?". Nel '77 con Antonello Aglioti apre a Roma il teatro La Piramide, a tutt'oggi uno dei punti di riferimento più significativi per il teatro sperimentale in Italia.

Gli spettacoli: "Pirandello, chi?" (1973) - "Tarzan", "Candore Giallo", "Otello" (1974) - "Paesaggio n°5" (1975) - "Locus Solus", "La partenza dell'argonauta", "Tradimenti" (1976) - "Risveglio di Primavera", "Grand Hotel des Palmes" (1978) - "Cavalcata sul lago di Costanza" (1979) - "Ligabue Antonio", "Gli uccelli", "Il mercante di Venezia" (1980) - "Jon Gabriel Borkman", "Cavalleria Rusticana", "Eliogabalo" (1981) - "Garibaldi" (1982) - "La vedova allegra" (1983) - "Cartolina Italiana", "L'histoire du soldat" (1984) - "Picasso" (stagione 84/85).

mercoledì 2 luglio
ore 21,30 Giardinetto

''Perso per Perso'' Testo di Valerio Magrelli - Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Organizzazione: Marilisa Amante/Teorema.

''Perso per perso'' con dialoghi spogli e allarmati racconta il ''viaggio intorno ad una stanza'' di tre personaggi votati alla ricerca di un oggetto smarrito.

Perso per perso

Come in una sorta di tentazione, gli oggetti si ribellano contro il santo, l'eremita, e la guerra contro le cose, in un mondo alterato e deforme, dove interno ed esterno si compenetrano fino a comporre uno spazio nevralgico, ignoto, carico di pericolo.

(Allarmata dal rumore piomba in scena una cameriera, C.)

- Cameriere Che succede?
Signora È successo di nuovo.
C. Ma che cosa?
S. Niente. È successo di nuovo.
C. Si è perso qualcos'altro?
S. Non è che si è perso. Non è che lui si è perso.
S. E allora che è successo?
S. Non è nemmeno che io ho perso qualcosa. È che ci siamo persi.
C. Capisco. (Rassegnata).
S. La spilla. Stava qui e non c'è più. Ho fatto proprio così.
(Rifà il gesto). Mi sono girata e non c'era più. D'altronde non c'è più neanche adesso.
(Si risiede sul letto immobile).
C. Cerchiamola, si sta facendo tardi. Mi aiuti. (Inizia a cercare).
S. Ferma, è inutile, Si è già persa. Ora è nascosta e ci spia.
C. Sì, è scappata. Non mi faccia ridere. Crede che ci siano gli spiriti?
S. Appunto. Gli spiriti spariti.
C. Va bene. Ma adesso deve uscire. Si sbrighi.
S. È inutile, non c'è più fretta. Ormai bisogna farla finita: è da un pezzo che ci pensavo. Non posso più rimandare.
C. Ma che dice? Che c'è adesso?
S. Adesso ho le prove sono anni ormai che perdo ogni tipo di oggetti: matite, calze, denaro, lamette, cartoline. Si ricorda quando sparì il vaso da fiori? Adesso la spilla. Invisibile, scomparsa nel mobile più la cerchiamo più si allontanerà, nelle fessure del legno, nelle ultime fibre.

VALERIO MAGRELLI

è nato a Roma dove vive, nel 1957. Sue poesie sono uscite su varie riviste. Ha pubblicato *Hillas e Philonous* (Guanda 1979). Ora *Serrata Rerinae* (Feltrinelli 1980). *La Forma della Casa* (Almanacco dello Specchio - Mondadori 1983). Un suo testo, *Orfeo*, è stato messo in scena nel 1979 a Milano. Premio Mondello Opera Prima di Poesia per *Ora Serrata Retina*.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI (Vedi spettacolo del 22 giugno)

30 GIUGNO

TENDENZE



Lunedì 30 giugno
ore 19.00 Grande Salone
Incontro video con Soft Video

SOFTVIDEO presenta DAL VIDEO ALLA TELEVISIONE INCONTRO CON SEI AUTORI ITALIANI

Il videoteatro, la videoarte, la computer graphic, le nuove forme di narrativa video hanno raggiunto ormai anche in Italia una loro maturità espressiva. Pur nell'assenza di qualsiasi sostegno pubblico e di canali istituzionali, sono nati un gran numero di autori ed una vasta e qualificata gamma di prodotti. Softvideo, società di produzione e distribuzione indipendente, fin dall'inizio ha sostenuto e coordinato queste nuove tendenze. Suo obiettivo principale è oggi quello di gettare un ponte fra la ricerca e le produzioni indipendenti da una parte e il linguaggio delle comunicazioni di massa e la televisione dall'altra. I sei autori e le sei opere qui presentati sono tra i primi esempi di questa interazione.

programma

Introduzione di Elio Andalò e Giacomo Mazzone

Anteprima assoluta di «Giallo di sera» di Alessandro Furlan presentato dall'autore
due videointerventi critici di Carlo Infante e Vittorio Fagone

«Romolo und Remo» di Raffaello Sanzio (in onda su Canal Plus e ZDF).

prima di «Zero don't go» di Andrej Morovich con Roberto Castello di Sosta Palmizi

intervento della RAI-ricerca e sperimentazione programmi di Francesco Pinto

«Il viaggio» di Mario Martone (produzione RAI-Softvideo)

«Et maintenant» + un episodio da «Le avventure di Marionetti» dei Giovanotti Mondani Meccanici presentati dagli autori (produzione RAI-GMM per «Non necessariamente» di RaiUno)

«Pippo non lo sa» di Videosintesi, presentato dagli autori (prod. Rai-Softvideo per la trasmissione Italia Sera di RaiUno)

ALESSANDRO FURLAN: vive a Reggio Emilia dove lavora come regista di pubblicità, televisione e video. Regista, per la cooperativa Koinè, di «Suicidi omicidi acrobatici». Autore, fra l'altro, di «Videocatalogo Weid» e curatore della videorivista «Videoseltz». «Giallo di sera» è il suo primo lavoro su film.

RAFFAELLO SANZIO: gruppo fra i più celebrati dell'avanguardia teatrale, autore, insieme al regista Corrado Bertoni, di «Romolo und Remo», vincitore, tra l'altro del Premio Narni 1985. Loro secondo lavoro è «Interferon».

ANDREJ MOROVICH, regista jugoslavo che lavora in animazione e vive a Torino.

ROBERTO CASTELLO del gruppo di teatro danza Sosta Palmizi (che ha realizzato una serie di coreografie per «Obladi Oblada» di RaiUno) ha studiato danza con Luis Falco, Merce Cunningham e Alwin Nikolais. Proviene, come gli altri del gruppo S.P. dalla compagnia di Carolyn Carlson.

MARIO MARTONE: napoletano, regista della compagnia Falso Movimento, fra gli autori sacri del nuovo teatro italiano, ha realizzato per la Rai la versione video dello spettacolo «Tango glaciale», nonché l'originale televisivo «Perfidi incanti», di cui «Il viaggio» è uno dei tre episodi. È il primo autore video approdato alla televisione.

GIOVANOTTI MONDANI MECCANICI: ex giocatori di basket, Andrea Zingoni, Antonio Glessi e Maurizio Dami sono tre giovani fiorentini che si dilettano di teatro, computer graphic, musica, videoinstallazioni, televisione.

VIDEOSINTESI: gruppo romano composto da musicisti, programmatori di computer, disegnatori e registi televisivi che opera su microcomputer (Spectrum ZX). La loro opera prima «Bird», dedicata a Charlie Parker, si è classificata quinta al festival Imagina di Montecarlo 1986, alle spalle dei clips di Mick Jagger, Dire Straits, Cerrone e della Sogitec.

TEATRO IN VIDEO/VIDEO IN TEATRO: LA SCENA ARTIFICIALE

Due nature eterogenee, due ordini percettivi assolutamente differenti: il teatro, l'universo artistico del «qui ed ora» e il video, il «medium» per eccellenza, strumento d'impulsi elettrici atti a veicolare immaginario. Nell'era della riproducibilità, della sensibilità elettronica diffusa, l'idea stessa di *teatro in video* tende ad affermare una nuova condizione culturale: ibrida, doppia e forse ambigua. In un primo grado, quello dell'oggettiva ripresa della scena, per fermarla, congelarla nella memoria audiovisuale, questa condizione risulta evidente nella sua stretta funzione di riproducibilità, di *videodocumentazione*. E in questo caso è sempre più interessante la ripresa di un lavoro di allestimento, di «in progress», invece di quello che riproduce una messinscena ripresa dall'occhio elettrico di un video che tradirà sempre la visione teatrale dello spettacolo. Il travaso da una natura artistica e percettiva ad un'altra non sarà mai indolore né è conferma poi la storica impasse del *teatro in televisione*.

È raro trovare un adattamento originale di teatro televisivo in grado di tradurre le tensioni vive del palcoscenico in quelle mediate del piccolo schermo. È come se non si volesse, o non si sapesse, giocare con l'artificialità propria del mezzo video. È come se mancasse in tutta una generazione di operatori teatrali e televisivi la giusta sensibilità per misurarsi armonicamente con queste due nature. Questa sensibilità è quella che forse sta esprimendo gran parte degli artisti della nuova generazione teatrale. Una «nuova sensibilità» fondata su una inedita percezione di teatro. Disancorata dai grandi modelli drammaturgici e dalle convenzioni recitative vigenti. Nel metabolismo artistico della loro sperimentazione, nel corso di un'irregolare pratica, di semplice bricolage anche, hanno trovato nel linguaggio video una consonanza della loro estetica, un'arte scenica articolata per montaggio analogico delle visioni, per musicalità, per evocazioni immaginarie.

La quantità di prove, di vere e proprie opere compiute in alcuni casi, ci può quindi far parlare di un fenomeno emergente di artisticità, una nuova natura espressiva: il *videoteatro*.

Si è insomma aperto un nuovo campo di produzione spettacolare in cui il teatro sta sperimentando soluzioni di definizione televisiva nell'attesa di ritagliarsi all'interno dei palinsesti un proprio spazio autonomo. È lì, nella rifondazione dell'idea stessa del teatro in televisione, che si sta muovendo quest'onda montante di videoteatro. Un'onda alta ed estesa che ha prodotto e sta producendo «fenomeno» (sono pochissimi anni che se ne parla, e l'esperienza di Bene, Ronconi, Quartucci vanno considerate come assolutamente pionieristiche).

Sarebbe quindi sbagliato parlare di «genere», rilevando costanti e convenzioni, tecniche e poetiche. È ancora un movimento per ordine sparso, felicemente contraddittorio. Un moto d'arte che ha comunque spostato i termini di riflessione teatrale nella considerazione ad esempio delle possibilità del chroma-key come fonte di «scena artificiale». Come scenario-paesaggio che avvolge illusoriamente l'azione. In questo senso, nell'interazione armonica tra il «naturale» del teatro vivo d'intuizioni e l'«artificiale» dell'elettronica in video, che si vanno a delineare ulteriori sviluppi. L'idea del *video in teatro* è qui che trova una sua risoluzione performativa, come nel *Prologo* di Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro. Uno spettacolo in cui il video si è fatto attore.

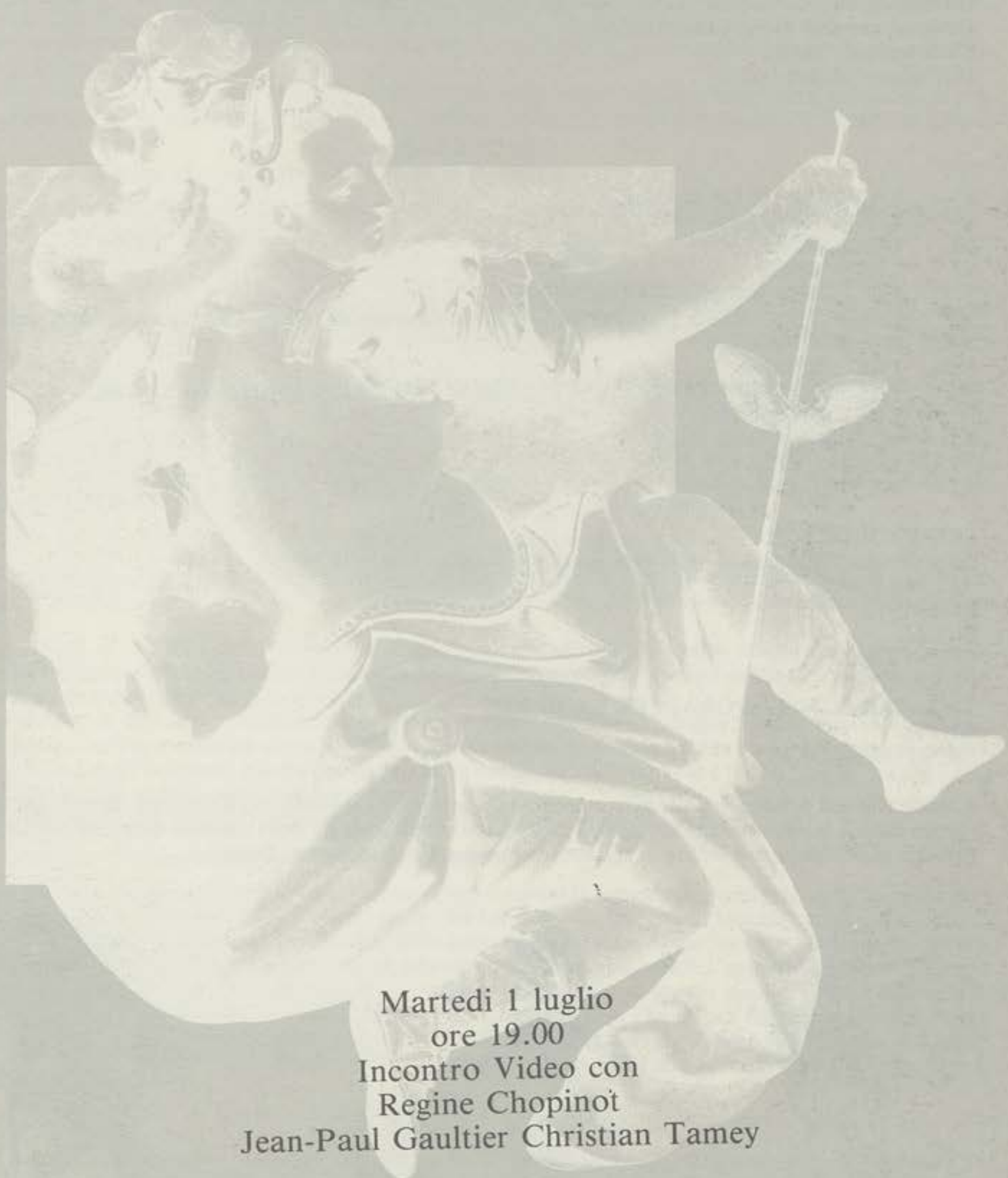
Ibrida si fa la natura dell'arte creando nuovi ordini di percezione. E il grande gioco del teatro ha ormai imparato, al di là delle tautologie dell'avanguardia, a produrre nuovi contesti spettacolari in cui accogliere le mutazioni dei linguaggi.

CARLO INFANTE



1 LUGLIO

TENDENZE



Martedì 1 luglio
ore 19.00

Incontro Video con
Regine Chopinot

Jean-Paul Gaultier Christian Tamey

ore 21.30 Piazzale

Compagnia di danza Régine Chopinot

«Le Défilé»

con i costumi di Jean-Paul Gaultier

LE DEFILE

Coreografia: Régine CHOPINOT
Costumi: Jean Paul GAUTIER
Coreografo: Noémie PERLOV
Luci: Gérard BOUCHER
Suono: André SERRE
Musica: Les résidents

Con la partecipazione di:

Lee BLACK
Régine CHOPINOT
Poonie DODSON
Rita QUAGLIA

Bruno FELGEIRÔLLES
Hermann DIEPHUIS
Vincente DI FRANCO FILHO
Monet RODIER

Vera MOTTO BUONO
Michèle PRELONGE
Joseph LENNON
Frédéric WERLE

Direttori della produzione: Francis Menuge, Christian TAMET
Direttore tecnico: Gerard BOUCHER
Illustrazioni: Pauline
Diffusione: Michel SALA

PROGRAMMA

- I LA BOSSE DE LA DANSE
- II LES HOMMES BIJOUX
- III LES JOKERS
- IV LES MARIÉS
- V LES DERNIERS «CRIS-NOLINES»
- VI LES ACCESSOIRES ENCOMBRANTS: les vacances de m'sieu dam Choche-pied Cloche-Tête
- VII LES BRONZAGES
- VIII LES COUSSINS
- IX LES SOUVENIRS DE VACANCES: ROME - Saint Tropez - Les bains Romains
- X LES VIEUX SLIPS
- XII MANQUE D'AIR
- XIII LES PUZZLES
- XIV L'ETALAGE

I CO-PRODUTTORI

della «Prima Assoluta» al «Pavillon Baltar» à Nogent/Marne il 27 Sett. 1985

ALPHA FNAC

LINEAPIÙ

FUZZI

COINTREAU

PUBLIC

THEATRE CONTEMPORAIN DE LA DANSE

ANPE

MC 93 DE BODIGNY

«Fedele alla sua politica di aiuto alla creazione Cointreau, ha manifestato il desiderio di proseguire l'aiuto dato a questo spettacolo, con la sua presenza sull'insieme della tournée estiva 86 del DEFILE, e in particolare, a Roma in collaborazione con l'Accademia di Francia.



TEATRO CONTEMPORANEO DELLA DANZA IN FRANCIA

Il teatro Contemporaneo della Danza è un'associazione sostenuta dalla legge del 1901 il cui scopo è di dare impulso alla creazione coreografica contemporanea francese. Essa è stata fondata per iniziativa della Direzione della Musica e della Danza dal Ministero della Cultura.

È una delle dieci nuove disposizioni per la danza annunciate da Jack LANG il 26 Aprile 1984.

Allo scopo di rispondere alle preoccupazioni dei professionisti, l'impegno assegnato dal Teatro Contemporaneo della Danza comporta tre programmi:

* *la diffusione*: più di 60 spettacoli distribuiti su di una stagione vengono presentati ogni anno in diversi teatri parigini (Théâtre de la Villa, Théâtre des Champs-Élysées, Beaubourg, Grande Halle de la Villette, Théâtre de la Bastille, Théâtre de Paris...). Questo permette di presentare Compagnie che non sono ancora pienamente riconosciute, oppure altre che non beneficiano già di una notorietà internazionale in buone condizioni tecniche, finanziarie e promozionali.

* *la formazione*: l'intervento di professori prestigiosi (Carolyn Carlson, Viola Jaber, Régine Chopinot, la Scuola di Essen...) permette di offrire puntualmente un insegnamento di alto livello.

* *la produzione*: vasti studi per le prove sono destinati alle giovani compagnie che lavorano a Parigi, a prezzi molto ridotti.

D'altra parte, il Teatro Contemporaneo della Danza co-produce frequentemente certi spettacoli in collaborazione con il Festival Internazionale di Montpellier-Danse, il Festival di Avignone, il Festival di Lilla...

Qual è il bilancio di questi due anni di esistenza?

In termini di pubblico è estremamente positivo. Da una stagione all'altra, il numero degli abbonati è più che raddoppiato, la frequentazione aumenta (da 20.000 spettatori a più di 30.000)...

I professionisti costituiscono uno dei nostri bersagli privilegiati.

Tutti i programmatori francesi e stranieri sono sistematicamente invitati. La «Lettera della Danza» che il Teatro Contemporaneo della Danza ha pubblicato in collaborazione con la Società degli Autori e Compositori Drammatici costituisce una delle nostre risposte al bisogno crescente di informazioni tecniche...

Gli accordi di co-produzione si moltiplicano con alcuni teatri parigini e luoghi di raduno nazionali.

A mezzo termine, il Teatro Contemporaneo della Danza deve peraltro dirigere il suo modo di finanziamento verso una più grande diversificazione: soci privati, risorse proprie... Deve soprattutto applicarsi a rinforzare un'immagine che soffre attualmente di dispersione. Per questo, esso ha bisogno di un luogo unico: uffici, videoteca, complesso di studi di ripetizione e teatri dalla capienza ridotta per compagnie non ancora riconosciute. Ciò presuppone quattro anni di lavoro davanti a noi.

Che cosa ne è della esplosione della «giovane danza francese»?

Da qualche anno, grande movimento dei creatori e curiosità del pubblico rendono il paesaggio coreografico molto ricco e molto mobile. È un vero mosaico che dovrebbe pertanto rinsavire negli anni a venire.

In effetti, le produzioni si rivelano sempre più complesse da elaborare: relativo incremento delle sovvenzioni, poco accesso ai *media* e quindi al finanziamento privato sempre avido di tralasciare, diffusione molto lontana dietro quella del teatro...

In termini di *box office*, esistono poche vere personalità di rilievo (Maguy Marin, Régine Chopinot, Jean-Claude Gallota e qualche altro...), malgrado un pubblico entrato in una forte dinamica di nascita e che proviene dagli orizzonti più diversi (la moda, le immagini...). Tutto ciò è molto fragile, fragile come le compagnie sulle quali si sostengono i coreografi.

Pochissimi amministratori realmente formati si muovono in questo settore.

Comunque, voi avete una funzione commerciale?

È molto raro in questo campo. Dopo alcuni anni, cosparsi di lunghi soggiorni tropicali, ho realmente voluto cominciare a lavorare. È a questo punto che ho avuto la fortuna di incontrare Régine CHOPINOT. Il fascino per la magia e la difficoltà dello spettacolo, a causa di quella linea terribile che separa il palcoscenico dalle quinte, dal pubblico, ha fatto il resto. Mancava inoltre l'apprendimento dell'umiltà di fronte al creatore. Ciò che l'artista crede è sempre pericoloso ma spesso giusto. È lui il solo che si espone realmente, che prende il rischio più grande. La compagnia che gli sta intorno non deve essere timorosa. Ammesso ciò, è sufficiente scartare le tecniche commerciali classiche e vivere senza dipendere dalle sovvenzioni. Régine è così esigente che vi sono poche probabilità che la *routine* abbia il sopravvento...

E la sfilata?

È il frutto del desiderio d'una festa, della voglia reciproca di Régine Chopinot e Jean-Paul GAULTIER di firmare insieme uno spettacolo... fuori dalla norma. Lo schema finanziario è a misura di sfida: più dell'80% del *budget* proviene da enti privati (Liné più, Fuzzi, Cointreau, Alpha Fnac...). Esso permette a Régine di uscire dallo stretto ambito del mondo coreografico e di ritrovare il pubblico che è il suo: giovane, creativo, curioso...

CHRISTIAN TAMEY



REGINE CHOPINOT

Pochi percorsi coreografici più sorprendenti di quello di questa ballerina che, un bel giorno, volta le spalle, definitivamente, al «classico» che ha costituito le sue delizie, per lanciarsi senza transizione all'assalto del nostro tempo.

Percorsi, discorsi spezzati, radio libere, frammenti, estratti, pezzi, momenti, briciole, Régine CHOPINOT, integra e fa sua una certa «atmosfera» dell'epoca. Si sottrae alle etichette per imporre, al primo colpo, il suo modo sorprendente, dinamico e tonificante. Un alto volteggio nella precisione meticolosa del movimento, un lavoro senza eguali, senza referenze ai vocabolari coreografici che ci sono familiari. Non danza-teatro, non esaltazione del corpo, e neanche trascendenza. Un'altra cosa che è difficile definire, condita di comicità.

La «fattura» Chopinot, sempre in rottura, in equilibrio instabile, in movimento, distilla un'energia fantastica.

Régine CHOPINOT sviluppa con passione questo paradosso: la perennità dell'effimero.

REGINE CHOPINOT SENZA RETE

La sua attitudine cavalleresca le permette di scavalcare in allegria gli ostacoli sui quali gli altri inciampano. Da notare: l'ostacolo neorealista sotto il quale si ripara ancora una danza sedicente moderna; quello dell'astrazione dietro il quale si ripara ancora una danza sedicente d'avanguardia, senza parlare di quello dell'accademismo, qualsiasi esso sia, dietro il quale si ostina a mimetizzarsi una danza sedicente universale.

Installata su delle dubbie frontiere, l'arte di Chopinot consisterà a «mixer» dei paesaggi incompatibili e ad agitare delle opposte correnti. Il primo effetto prodotto somiglia ad una dimostrazione di cattivo gusto. Ma non è ciò che l'impaurisce. «Amo, lo ammetto il cattivo gusto, le cose sull'orlo dello squilibrio», è ciò che le piace ripetere. Il secondo effetto prodotto si avvicina ad una attitudine cavalleresca.

Alla maniera dei cavalli che corrono con l'ambio con le ginocchia inclinate verso l'esterno (detto: cagnolo) il ballerino di Chopinot non esita ad adottare un'andatura d'animale forzato.

Ballare è prima di tutto una cosa del corpo. Chopinot lo sa come tutti gli altri. Ma l'intelligenza dei corpi che ella lancia nel ballo passa attraverso strane, e alcune volte impercettibili, metamorfosi. Quella, per esempio, che trasforma la bellezza di una linea in aspra bellezza di un viso, o più semplicemente d'un tratto del viso.

Poiché esistono almeno due modi di «modernizzare» la danza. Il primo, più comune, consiste nel vestire di nuovo dei corpi, che altrimenti sono decaduti.

Il secondo, più raro, si applica a prendere in conto tutto, senza smistare, ma anche senza barare, e a sconvolgere questo tutto, dal suo solito uso.

Si schierano con il primo modo: Roland Petit, Felix Blaska, Maurice Béjart.

Con il secondo: Merce Cunningham ad una estremità della catena (quella della metamorfosi dei corpi senza viscere) e Régine Chopinot e Jean Claude Gallotta all'altra estremità (quella della metamorfosi dei corpi senza articolazioni).

Ballando dall'età di 5 anni questo «drago» di 32 anni è sorto sulla scena della danza francese tre anni fa, al «Concours de Choréographie de Bagnolet», piattaforma di lancio delle nuove speranze della danza, dove ottenne un premio con «Halley's Comet».

Nell'agosto del 1978, creò a Lione la «Compagnie du Grèbe».

Nel 1981 rappresentò «Appel d'Air» e si stabilì a Parigi.

Nel febbraio del 1982 cerca un legame tra l'azione del teatro e l'azione della danza e presenta «Grand Escat».

Nel 1983 presentò «Délices» commedia musicale che si trasforma attraverso la ricerca di una nuova forma: «multimédias» presenza del cinema.

«Délices» sarà presentato al «Théâtre de la Ville» di Parigi, nel gennaio 1984, dopo il Festival d'Avignon e dopo una trionfale tournée in Brasile.

Le sue creazioni fanno appello all'«humour» all'innovazione tecnologica, e costituiscono degli spettacoli professionali che mescolano le immagini, la moda (collaborazione con Jean-Paul GAUTIER) e la padronanza di molte discipline.

Nel 1984 produrrà una creazione «Via» co-prodotta con il Festival d'Avignon facendo appello a una nuova tecnica d'illuminazione: un clip video di 13 minuti venduto a diverse reti televisive. «Rude-Raid» ed una coreografia commissionata dal Groupe recherche Choréographique de l'Opéra de Paris «Les Rats».

SERATA STRAORDINARIA

Giovedì 3 luglio dalle ore 21,30

LA FESTA DELLE MUSICHE DELL'EUROPA

Uno straordinario fuoco d'artificio scuoterà la notte della musica, dedicata alle musiche dell'Europa. Il notturno infatti sarà il tema dominante che consentirà al pubblico di vagare per i giardini alla ricerca, alla scoperta dei luoghi della musica classica, contemporanea, tradizionale.

AUSTRIA GRAZ

- il Jazz-Trio K.H. Miklin
Karl-Heinz Miklin: sassofono, flauto, clarinetto basso
Ewald Oberleitner: contrabbasso
Gerhard Wennemuth: batteria

BELGIO:

- Wim Mertens: pianoforte
musica contemporanea

FRANCIA:

- Hélène Delavault "Amour et Trahisons"
Canzoni di Kurt, Weill, Villa Lobos, Breil,
Brecht, Cole Porter, Guilbert ..., pianoforte: Alain Planes

- Compagnia D.C.A. "Codex"

coreografia: Philippe Decouflé

GRECIA

- Alikì Kayaloglou
Canti tradizionali greci
pianoforte: Tassos Characatsanis

ITALIA:

- Orchestra della RAI:
"Premio Domenico Scarlatti"
Dir. Marcello Panni
Opere di R. Laganà, G. Petrassi, M. de Falla
- I Solisti di Nuova Consonanza
Petrassi: Gran Settetto con clarinetto concertante
- Gruppo Recitarcantando
Dir. Fausto Razzi - Opere di Monteverdi
- Il Coro Femminile Aureliano di Roma
Il Coro Voci Bianche Aureliano di Roma
Le Voci Bianche del Conservatorio "Licinio Recife" di Frosinone
Dir. B. Liguori -
Opera di E. Macchi; "Dies irae" composizione per voci e fuochi d'artificio

PORTOGALLO:

- Gerhard Roderer: organo
Opere dei XVI e XVII secolo portoghesi
- Cremilde Rosato Fernandez: clavicembalo
Opere del XVI e XVII secolo portoghesi e spagnole

UNGHERIA

- Imre Rohmann - Pianoforte
Francesco Mario Possenti - Pianoforte
Gábor Kòsa - Percussioni
Aurèl Hollò - Percussioni
- Opere di:
- Làszlò Tihanyi: "Ductus" per viola sola
 - György Kòsa: "Improvvisazione per Marimba"
 - Claude Debussy: "Nocturne" - Trascrizione per violino e pianoforte
 - Bèla Bartok: "Sonata per due pianoforti e percussioni"

4 - 5 LUGLIO

TENDENZE



Venerdì 4 luglio
ore 21.30

Apertura dell'installazione percorso sonoro
«Suono Verde» di Paolo Modugno, Marco Solari, Raffaella Ottaviani

ore 22.15 Giardinetto

Concerto per colonna sonora per uno spettacolo in cantiere
Concerto di Massimo Terracini
con Valerio Geroldi Ermanno Ghisio Erba Emilio Taliano Alessandra
Vanzi

Sabato 5 luglio
ore 21.30 Bosco
«Suono Verde»

ore 22.15 Giardinetto

«Concerto per colonna sonora di uno
spettacolo d'ensemble in crescendo»
Concerto di Fulvio Maras
con numerosi ospiti

“... STRANO DESTINO”

In Italia la ricerca musicale ha avuto uno strano destino. Sulla scia degli anni sessanta e per tutti gli anni settanta è uscita, per una volta, dalle accademie, diventando una mentalità diffusa, un atteggiamento capace di scuotere e vivacizzare non importa se il jazz, il rock, la musica popolare, e in alcuni casi perfino la canzone. Dappertutto si seguivano le tracce del “nuovo” con fervore irripetibile, in una sorta di rivoluzione permanente che correva parallelamente all’altro piano, più mercantile e consolatorio, che incanalava le energie giovanili. Il metodo era caotico, disordinato. Mancava, forse volutamente, il rigore teorico che aveva caratterizzato le avanguardie colte, ma di sicuro lo spirito della sperimentazione era per una volta sceso per le strade, aveva contagiato un’intera generazione di musicisti, penetrava dovunque, e dovunque metteva in discussione norme e convenzioni.

Poi più nulla. Come per incanto una coltre dal netto sapore di controriforma ha coperto e addormentato ansie e tensioni innovative. Tutto un movimento ha depresso le armi, ucciso da un’industria della musica che in Italia è particolarmente miope e conservatrice, in particolare quella discografica che non ha mai saputo e voluto investire sul nuovo. Ucciso poi dalla totale e scandalosa assenza dell’intervento pubblico, che ha lasciato tutto un mondo brulicante di nuove proposte in balia degli avvilenti e restrittivi regimi di mercato.

Non che altrove, all’estero, non trionfi la più bieca commercializzazione, ma è indubbio che mercati più floridi e multiformi (e anche storicamente più coraggiosi) favoriscono la preservazione di margini dignitosi per lo sviluppo delle nuove tendenze. E non dimentichiamo che solo pochi anni fa proprio negli Stati Uniti (che è il mercato guida insieme a quello inglese) è accaduto che un brano di Laurie Anderson sia arrivato al primo posto delle classifiche discografiche. Una gloriosa eccezione, certo, ma che comunque è la punta di diamante di una situazione mai del tutto asservita alle leggi della domanda.

Se oggi in Italia non si sperimenta più, sempre in riferimento alla musica non accademica, è perché mancano centri di produzione adatti, perché manca una struttura organizzativa del lavoro musicale, e alla fine perché a questo punto è venuto a mancare anche un pubblico, o meglio un interlocutore (basti pensare che un personaggio come Giovanna Marini è costretta a sviluppare la sua ricerca sull’uso della voce quasi esclusivamente in Francia, dove è accolta con eccezionale interesse, da noi ormai impensabile). Se un tempo, parallelamente ai modelli anglosassoni, si era formata una coscienza dell’alternativa, ai giovanissimi che oggi si affacciano al godimento della musica viene offerta solo musica commerciale, che peraltro c’è sempre stata e non è il caso di scandalizzarsene. Grave casomai che non ci sia altro, o quasi, con cui confrontarsi.

E qui entra in ballo il teatro. C’è stata tutta una generazione di teatranti, cresciuta su una nuova concezione della musica che ha fatto parte indissociabilmente della nuova cultura degli anni ‘60 e ‘70. La musica, non più intesa come accessorio voluttuario, è diventata un bisogno primario, uno strumento conoscitivo, forse il principale strumento di identificazione, e comunque un possente meccanismo di aggregazione collettiva. La musica è diventata in qualche modo necessaria, indispensabile.

Inevitabilmente questa nuova generazione teatrale ha stabilito con la musica un rapporto diverso da quello dei loro predecessori. La musica non era più intesa come sottofondo, come “colonna sonora” d’accompagnamento, se pur nobile, ma come un vero e proprio linguaggio, come un mondo di segni da inglobare nella pratica teatrale a pieno titolo, da vivere e padroneggiare fino in fondo.

Per molti di questi gruppi, citiamo soprattutto “La Gaia Scienza”, “Falso Movimento” e “Magazzini Criminali”, la musica è entrata nella rappresentazione come un elemento di forza, come un piano di linguaggio fondamentale e irrinunciabile, e per questo le musiche “di scena” dei loro spettacoli sono spesso lavori di grande interesse. Ancora di più questa tendenza è espressa dai gruppi che si muovono nell’area del Teatro-Danza, dove la fusione suono-gesto è ovviamente fondamentale.

Colpisce soprattutto la disinvoltura nel mescolare indifferentemente sonorità metropolitane, musiche tribali, minimalismo, ritmi rock, musica popolare e rumori in una moderna concezione sincretistica che in un certo senso, rovescia provocatoriamente quello che avviene nelle attuali strutture della comunicazione. Unsineretismo che, molto più della musica istituzionale, rispecchia davvero il “suolo” del nostro tempo.

Questi gruppi sono diventati dei veri e propri committenti per una ricerca svincolata da obblighi mercantili, che non deve più fare i conti con i patteggiamenti del mercato. Una musica spesso assai intensa, altamente significativa, perfino autonoma, nel senso che nei casi più riusciti può essere recepita indipendentemente dalla funzione a cui è assegnata.

Certo, in quanto musica commissionata, è stata costruita per “servire”, per essere funzionale ad uno spettacolo, ma riesce ugualmente ad affermare una sua libertà stilistica e originalità, perché non è mai pensata come subalterna, ma al contrario come uno scenario fondamentale, spesso così importante da guidare l’azione scenica, paritaria agli altri linguaggi in gioco, in una totalità priva di precisi confini.

Nella pratica di questi gruppi capita spesso che il gesto richieda una determinata musica, ma anche che sia una determinata musica a stimolare la costruzione del gesto. Qualche volta la metodologia di base parte proprio dalla musica.

Dunque la musica non è atmosferica, clima sonoro, illustrazione, ma diventa scansione ritmica, comunicazione parallela, talvolta definizione di uno spazio e di un tempo per l’azione teatrale.

È così, per un destino davvero strano, il teatro finisce per essere oggi una delle rare zone dove è ancora, non solo consentita, ma addirittura richiesta una ricerca del “nuovo” musicale. Ed è proprio nella creazione di una musica applicata che oggi i compositori possono sentirsi più liberi.

Ascoltare i lavori dei compositori che in questi anni si sono legati al teatro, significa non solo immaginare nuove possibilità di comunicazione provenienti dallo spazio scenico, ma anche andare a scrutare nel vivo di una ricerca musicale, in fondo mai morta, che mantiene vivo il gusto della sperimentazione come creazione di paesaggi sonori che sono “altre” possibilità del nostro pensiero.

Gino CASTALDO

COLONNE SONORE

DUE GIORNI DI MUSICA PER IL TEATRO NEI GIARDINI DI VILLA MEDICI

COLONNE SONORE è un intervento artistico che, utilizzando brani, illuminazioni, materiali teatrali, inserisce la musica tra i giardini, i percorsi, i viali di Villa Medici.

COLONNE SONORE, a partire dai materiali utilizzati per gli spettacoli di teatro, sintetizzati in inedite partiture, si pone come accompagnamento del più generale "spettacolo" in scena a Villa Medici nell'estate 1986.

A tre artisti romani (Fulvio Maras, Paolo Modugno, Massimo Terracini), ai loro collaboratori e ai numerosi artisti ospiti, tutti da anni impegnati nella sperimentazione musicale (a stretto contatto di gomito con il teatro, la danza, le arti visive, la video-cinematografia), è stato richiesto di "musicare" gli spazi di Villa Medici con brani dal vivo ed installazioni riferentesi a spettacoli ed artisti della scena italiana contemporanea.

L'organizzazione è affidata a TEOREMA s.n.c./M. Pasquini.

Si ringrazia lo Studio O.A.S.I., Marco Solari e Alessandra Vanzi della Compagnia SOLARI VANZI, Raffaella Ottaviani, Stefano Pirandello.

VENERDI 4 LUGLIO E SABATO 5 LUGLIO

ore 21 - bosco di Villa Medici

SUONO VERDE

INSTALLAZIONE/PERCORSO SONORO DI PAOLO MODUGNO, RAFFAELLA OTTAVIANI, MARCO SOLARI.

PAOLO MODUGNO - musiche - regia del suono

RAFFAELLA OTTAVIANI: allestimento scenico - artwork

MARCO SOLARI: allestimento scenico - luci.

Durata: 60' circa

NOVITÀ ASSOLUTA.

Il percorso sonoro prende vita al calar della notte all'interno del boschetto, lungo il viale che conduce al mausoleo.

Diverse fonti sonore, costituite da una serie di diffusori acustici collegati a relativi impianti di amplificazione, diffondono suoni e musiche registrate su supporto magnetico.

Il materiale sonoro è tratto da un repertorio di spettacoli ed eventi teatrali legato all'ambito della sperimentazione teatrale degli ultimi anni. Una serie di punti illuminati, installati con discrezione lungo il viale che conduce alla scalinata e al tempio, insieme ad un allestimento che ripropone un interno in un esterno - in una restituzione della realtà che privilegia l'incertezza delle apparenze in una logica di poetica dell'astrazione - permettono un percorso che insieme passa dall'imbrunire alla notte e dalla vista alla visione.

Il pubblico sarà invitato a percorrere il viale che conduce al mausoleo, lungo il quale saranno allestiti dei punti d'ascolto osservatori (sono previsti oggetti scenici, immagini, illuminazioni).

SUONO VERDE: un percorso come metafora

Per SUONO VERDE si è scelto di allestire e sonorizzare un percorso particolare all'interno dei giardini di Villa Medici.

Questo percorso è nel boschetto, posto al lato destro rispetto alla facciata della Villa, e in posizione più elevata relativamente al resto dei giardini.

L'intrico delle foglie è interrotto e scandito da una stradina che fende il boschetto e porta alla scalinata e al mausoleo: un belvedere circolare molto raccolto.

Questo è il punto di fuga della prospettiva che si pone al visitatore: il punto terminale del percorso.

L'incertezza visiva dell'imbrunire però suggerisce di velare questa immagine troppo dichiarata e aperta.

Se infatti in generale l'evidenziare una prospettiva può essere considerato un fattore dell'aumento del realismo di una immagine, vorremmo considerarne solo l'aspetto artificiale, invertendone gli elementi i principi: proiettare le forme fuor di se stesse invece di ridurle ai loro limiti visibili, e disgregarle perché si ricompongano in un secondo tempo, da un punto di osservazione determinato.

Prospettive corrotte dunque, e illusioni.

Non è un caso; alcune considerazioni infatti spingono in questa direzione.

È l'imbrunire. Ciò che è certo diviene incerto, le ombre tracciano i contorni di figure immaginarie, l'aura delle cose prevale sulla loro corporeità.

È un'ora propizia per raccontare ed ascoltare storie, per lasciarsi influenzare dall'atmosfera dei luoghi.

Questo bosco e questi giardini in particolare ci riportano ad un momento preciso: il passaggio tra Cinquecento e Seicento (Villa Medici è del 1544, anche se molte volte ampliata nel corso del XVI° e XVII° secolo).

Raffaella OTTAVIANI

PAOLO MODUGNO

Ha compiuto studi di etnomusicologia presso L'Università di Roma e presso l'Istituto Internazionale di Musica Comparata a Venezia.

Ha scelto l'attività di ricerca sotto la direzione di Giorgio Battistelli, Vincenzo Ricciuti, Roberto Secchi. Ha collaborato con Alvin Curran, Roberto Laneri, Luigi Cinque, il Gruppo Malvasia.

Dal 1981 ha realizzato numerose colonne sonore per il teatro. Tra le altre: A. Janigro, G. Varetto, Dark Camera, Spaziozero, G. Frigerio, F. Cordelli, La Gaia Scienza, Il Piccolo di Pontedera; per la Compagnia Solari-Vanzi ha realizzato le colonne sonore degli spettacoli "Suono Giallo" e "Il Cavaliere Azzurro".

Tra le performances e installazioni sonore:

- 1981. Teatro Spaziozero: "Niente impronte digitali" con Daniela Boensh (concerto danzato per rasoi elettrici, sculture sonore ad acqua e nastro magnetico).

- 1982. Circuito ETI: "E i pesci cosa penseranno di noi?" con F. Ascari e G. Frigerio (performance di suono, danza, arti visive).

- 1982. CIVIS di Roma: "Attention Musique Fraiche" (rassegna Sound Makers: installazione sonora ambientale).

- 1986. Festival Ars Electronica di Linz: "Metamorphosi"; in collaborazione con Krypton (teatro) (installazione sonora con musiche originali).

Varie le collaborazioni con la RAI (radio e televisione): radiodrammi, atti unici, documentari, ecc.

Dischi e cassette: "ICEBERGES", "IL CAVALIERE AZZURRO",

Video-cinema: "NOTTURNI DIAMANTI", "NELL'ACQUA", "IL CAVALIERE AZZURRO", "WOYZECK", "IL DIALOGO DELLE DUE ROSE".

Ha fondato nel 1984, con Massimo Terracini, lo Studio di Registrazione O.A.S.I. di Roma.

MARCO SOLARI

Nato a Roma nel 1954.

Nel '76 con Alessandra Vanzi e Giorgio Barberio Corsetti fonda la Compagnia Teatrale "La Gaia scienza" con la quale realizza, in qualità di attore, ideatore, allestitore tutti gli spettacoli fino a "Cuori strappati" (1983), ultimo lavoro collettivo del gruppo. Da allora ha prodotto "Notturmi diamanti", presentato alla Biennale Teatro '84 a Venezia, dando poi vita alla nuova compagnia teatrale "Solari-Vanzi", ideando gli spettacoli "Suono giallo", "Il cavaliere azzurro", "La grande illusione".

Ha curato la regia e l'allestimento scenico di "Aphrodite", opera di Giorgio Battistelli lo scorso autunno al Festival Sygma di Bordeaux.

Attualmente sta lavorando alla preparazione di uno spettacolo per il Festival di Santarcangelo di Romagna, dal titolo "Racconti inquieti".

RAFFAELLA OTTAVIANI

Laureata in filologia classica all'Università di Roma, fin dal 1976 lavora nell'ambito della comunicazione visiva.

Ha curato numerosi progetti grafici, editoriali, discografici e l'immagine pubblicitaria di diverse campagne nazionali.

Il suo maggiore impegno è stato per alcuni anni legato alla grafica di pubblica utilità (con manifesti, depliant, cataloghi) curando art e copy di numerosissime manifestazioni patrocinate e/o organizzate dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, esponendo in alcune mostre (tra le altre da 1^a Mostra del Manifesto dei Comuni d'Italia - Palazzo delle Esposizioni - Roma, 1981).

In particolare si è occupata dell'immagine di molte rassegne teatrali, manifestazioni cinematografiche e delle mostre di arti visive (curate da L. Mango) svoltesi al "Tam Tam Studio" di cui è stata una fondatrice.

Nel 1985 ha realizzato con C.M. Causati gli interventi visivi per il Woyzeck di G. Frigerio, segnalati sul Patalogo 8 di F. Quadri.

Nel 1986 ha curato l'immagine del teatro Spaziozero di Roma, rinnovandone il marchio e con manifesti per: Magazzini Produzioni, G. Frigerio, E. Cosimi, F. Monteverde, M. Brega, Gran Pavese Varietà, M. Solari.

Dal 1981 collabora con la RAI come autrice di testi televisivi e radiofonici.

Venerdi 4 luglio 1986
ore 22.15 - giardinetto

COLONNA SONORA PER UNO SPETTACOLO IN CANTIERE

CONCERTO DI MASSIMO TERRACINI

MASSIMO TERRACINI - pianoforte, tastiere, tapes
VALERIO GEROLDI - chitarra elettrica
ERMANNIO GHISIO ERBA - batteria acustica, batteria Simmons, percussioni
EMILIO TALIANO - sassofono
Testi scritti e recitati da ALESSANDRA VANZI
Luci di Stefano Pirandello
Durata: 60' circa
NOVITÀ ASSOLUTA

Concerto dal vivo per 4 musicisti e base sonora.

I testi di Alessandra Vanzi intercaleranno i brani musicali compenetrando. Tutti i testi e tutte le musiche appartengono ad un work in progress di supporto al prossimo spettacolo della Compagnia Teatrale Solari-Vanzi (prima nazionale al Festival di S. Arcangelo dal 9 al 13 luglio 1986); "Racconti Inquieti".

"L'esperienza ricavata dai precedenti spettacoli della Compagnia Solari-Vanzi attribuisce alla musica un ruolo non secondario all'azione dell'attore e ai ritmi del suo svolgimento. Il filo conduttore diventa così scambievole ed il rapporto tra suono e rappresentazione rasenta l'osmosi.

La scelta di rappresentare a S. Arcangelo uno spettacolo con una colonna sonora dal vivo deriva proprio dal desiderio di scatenare tutti i processi e gli ulteriori possibili avvenimenti che questa osmosi porta in sé: fare uscire quindi l'orchestra dalla "buca" (il nastro che in genere accompagna i lavori teatrali) e proiettare il rapporto musicista-attore al di fuori dello studio di registrazione".

MASSIMO TERRACINI

Nato a Roma il 25/10/'56

Segue un percorso personale di approccio e preparazione alla musica.

Nel 1980 partecipa ai corsi di musica elettronica e computer music dell'Informusicstudio e collabora a rassegne e spettacoli su suono e alta tecnologia (Hi-Tec '80 e '81, Mostra del Suono '83, Panorami Spettacolari, ecc.).

Nell'Ottobre '84 apre, insieme a Paolo Modugno, lo studio O.A.S.I. che opera prevalentemente nel campo delle colonne sonore per il teatro, il cinema e il video e si pone come punto di incontro e produzione indipendente nel panorama musicale romano.

Fra le ultime colonne sonore: "L'uomo nella folla" di P. Grassini; "Rombo della Città" di P. Grassini; "Il ritratto di Dorian Gray" di G. Pontani; "Il suono giallo" La Gaia Scienza; "Il Cavaliere Azzurro" Comp. Solari-Vanzi.

Concerti: "Ipertourist" con Antonello Neri (Uccelliera a Villa Borghese, Teatro Due).

"Odissea in Concert" - Scilla e Cariddi (Sala Borromini)

Discografia: "Il Cavaliere Azzurro" I.R.A. DE-LP33005

ALESSANDRA VANZI

È nata a Roma nel 1955.

Fondatrice nel 1976 con Giorgio Barberio Corsetti e Marco Solari della Compagnia LA GAIA SCIENZA, con la quale realizza tutti gli spettacoli del gruppo de "La rivolta degli oggetti" a "Cuori Strappati" come ideatrice, attrice, autrice dei testi.

Nel 1984 realizza la performance "Ginger Ale" su testi da lei composti.

Del 1984 è inoltre "Notturmi Diamanti", presentato alla Biennale di Venezia, realizzato in collaborazione con Marco Solari.

Sempre con quest'ultimo, nel 1985, mette in scena "Suono Giallo", e "Il Cavaliere Azzurro".

Anche per questi ultimi spettacoli, come per i precedenti, oltre a partecipare come ideatrice ed attrice, è anche autrice dei testi originali.

Quest'anno, dopo lo spettacolo "La Grande Illusione" (Spaziozero, maggio 1986), la Compagnia SOLARI-VANZI presenterà al Festival di S. Arcangelo lo spettacolo "Racconti Inquieti".

Ha collaborato con la RAI come attrice ed autrice.

Protagonista del film "MANIA" del regista IORGOS PANOSSOUPULOS, Festival di Berlino 1986.

L'interesse per la scrittura per il teatro, come testo che si costruisce parallelamente al progetto scenico complessivo, ha portato ad un approfondimento anche del rapporto con l'assetto musicale dello spettacolo, alla connessione tra voce e suono. Nel concerto di Massimo Terracini, Alessandra Vanzi reciterà parti del testo dello spettacolo "Racconti Inquieti", per il quale Terracini sta elaborando la colonna sonora.

Sabato 5 luglio 1986
ore 22,15 - giardinetto

COLONNA SONORA PER UNA ENSEMBLE IN CRESCENDO

CONCERTO DI FULVIO MARAS ***

A fianco di Fulvio Maras (timpani, vibrafoni, marimba, batteria, batteria elettronica, sequencer computerizzati, percussioni) è previsto l'intervento di numerosi ospiti:

- Pietro Dall'Oglio, Alfredo Minotti (percussioni)
- Francesco Puglisi (basso)
- Paolo Iuric (piano)
- Checco Marini, Claudio Pacifici, Ciccio Arduini (sax)
- Alfredo Posillipo (trombone)
- Massimo Nunzi, Enrico Fineschi (tromba)

Coordinamento musicale: Gianluca Ruggeri

Musiche di Fulvio Maras

Durata: 60' circa

NOVITÀ ASSOLUTA

SETTETTO

TRIO

SOLO

BIG BAND

Musiche dal vivo, in prima esecuzione assoluta, tratte da: "BAGNI ACERBI" e "BARMOON" di Fabrizio Monteverde e dalle coreografie di BOB CURTIS e TIZIANA STARITA. Altri brani ed arrangiamenti inediti.

L'ESPLOSIONE DEL RITMO

Maras è un percussionista. Ha cominciato portando il tempo sulla musica d'altri. Poi ha deciso di far vivere di luce propria le sue percussioni. Le musiche del suo concerto rappresentano un lungo viaggio attraverso quindici anni di sperimentazione. Non vuole essere ingannevole il massiccio uso di elettronica: lo sbocco verso tastiere, sequencer, batteria elettronica è nell'evoluzione naturale del fare musica oggi: quest'imponente tecnologia è soprattutto un trionfo del ritmo, e dell'armonia necessaria a sostenerlo.

Nel concerto assistiamo infatti all'esaltazione del gruppo di percussioni, con quella ritualità che ci ricollega all'Africa.

L'inizio è per soli strumenti a percussione: anche vibrafono, marimba ed effetti elettronici. È come raccontare l'alba della musica, fatta di suoni arcani, semplici, in un'atmosfera sonora ancora molto rarefatta.

Le forme poi si diversificano. Armonia e melodia nascono d'una loro vita propria; potrebbe essere un settetto: i bassi, i fiati, la liquida melodia del piano.

Ma c'è ancora una nuova esplosione di suoni: tutto confluisce, alla fine, all'interno di una orgiastica banda. È un po' come la dissacrazione del mito, del suono primordiale che diventa canzone. La banda porta con sé l'attualità dell'uomo evoluto e il ricordo della tribù che ha mosso le prime note. La musica di Maras ha questi fuochi. E lui stesso ama visualizzarli, e non crearsene solo un concetto. La sua musica, infatti, questa percussività del movimento, nasce generalmente come contrappunto ad una coreografia: ai numerosi spettacoli di danza che ha ritmato, per esempio; o come commento ad un gesto teatrale o come colonna sonora di un film.

Dopo aver dato vita al tamburo, dopo aver dato un ritmo ai suoni e una musica alle percussioni, per Maras il progetto finale è quello di dare parola alle immagini.

Gabriele RIFILATO

FULVIO MARAS

Nato a Roma nel 1954, sin da giovanissimo si dedica allo studio della musica.

Comincia nei primi anni '70 la professione del musicista come batterista di formazioni romane, con le quali partecipa ai principali Festivals pop ed incide per la EMI.

Dal 1974 è side-man, partecipa a tournées in Italia e Giappone. Dal 1978 consolida questa attività anche come percussionista, prendendo parte a spettacoli teatrali e televisivi, suonando in conosciute formazioni di tipo jazzistico e partecipando a diversi jazz-festivals.

Gli studi classici al Conservatorio dell'Aquila e il conseguente diploma in strumenti a percussione lo vedono interessato a concerti e gruppi di ricerca di musica contemporanea (prendendo parte ad importanti Festivals europei) ed in qualità di aggiunto nelle maggiori istituzioni sinfoniche di Roma (RAI, Accademia di S. Cecilia, Opera).

Dall'ottanta è contattato da coreografi italiani e stranieri con i quali comincia un'attività di tipo compositivo, impegnandosi in spettacoli e stages in Italia e all'estero (Germania, Austria, Francia, Stati Uniti).

Tra le colonne sonore, spesso eseguite dal vivo, ricordiamo quelle per Bob Curtis, Fabrizio Monteverde, Gran Pavese Varietà, Paola Pitagora, Patrizia Cerroni, Vittorio Biagi, Jean Gaudin.

CONCERTI STRAORDINARI

SABATO 21 GIUGNO - ORE 21,30

Il Festival di Villa Medici rende omaggio alla Festa della Musica, che si celebra simultaneamente in 33 paesi del mondo, con un programma straordinario, un panorama eccezionale, da Monteverdi al Barocco, alla Musica Contemporanea.

“FRAMMENTI DI CANTO ESILIATO”

Canti della tradizione ebraica dello Yemen, dell'Italia, dell'Europa Orientale, della Tunisia, della Libia, della Spagna

Miriam Meghnagi - voce e darbuka

Domenico Ascione - chitarra

“PROGRAMMA DI MUSICHE BAROCCHE”

Gruppo Recitarcantando

Dir. Fausto Razzi

Monteverdi: “CHIOME D'ORO”

Caccini: “MOVE SÌ DOLCE”

Luzzaschi: “T'AMO, MIA DOLCE”

Fogliano: “IO VORREI, DIO D'AMORE”

Monteverdi: “PARLO, MISERO”

“BAROCCHI E TENDENZE”

EX NOVO Ensemble di Venezia

Dir. Claudio Ambrosini

Aldo Orvieto: pianoforte

G. Gabrieli

“CANZON IV A SEI”

“SONATA XIII IN DUE CORI A OTTO”

dalle “CANZONI E SONATE”... per sonar con ogni sorte de instrumenti con il basso per l'organo, Venezia 1615

Luigi Nono

“SOFFERTE ONDE SERENE...”

per pianoforte e nastro magnetico. 1976

Antonio Vivaldi

CONCERTO IN FA MAGGIORE F XII N. 26

per flauto, oboe, violino, fagotto e basso continuo

Allegro - Largo - Allegro -

Claudio Ambrosini

“RONDO DI FORZA”

per pianoforte. 1981

Christian Wolff

“FOR 1, 2, 3, PEOPLE” versione dell'EX NOVO Ensemble

per flauto, clarinetto e pianoforte. 1964

Suzanne Giraud

“VOICI LA LUNE”

per voce, flauto e pianoforte. 1986

Steve Reich

“OCTET”

per flauti, clarinetti, violini, viola, violoncello e due pianoforti. 1979

Daniele Ruggieri e Pierluigi Tabachin: flauto

Davide Teodoro e Luca Lucchetta: clarinetto

Pierluigi Fabretti: oboe

Franco Perfetti: fagotto

Carlo Lazari e Luisa Messinis: violino

Mario Paladin: viola

Carlo Teodoro: violoncello

Annunziata Dellisanti: percussioni e pianoforte

DAL 6 LUGLIO AL 15 LUGLIO ***“LUCEAN LE STELLE”***

V Rassegna Internazionale di Danza «e lucean le stelle...»
Direzione artistica: Prof. MARTINO NATALI
Direzione organizzativa: FABIO FEFÉ

PROGRAMMA

6 e 7 luglio	Ballet Theatre Francais de Nancy
8 luglio	Compagnie Dominique Bagouet
9 luglio	Mudra (dir. artist. Maurice Bejart)
10 luglio	Luciana Savignano con la Compagnia Regionale di Danza del Teatro Nuovo di Torino
11 luglio	Feld Ballet
12 luglio	José Limon Dance Company
13 luglio	Riposo
14 luglio	Compagnie Karine Saporta
15 luglio	Momix

Assessorato alla Cultura del Comune di Roma
Centro Ricerche Spettacolo Il Labirinto
in collaborazione con l'Accademia di Francia a Roma
V Rassegna Internazionale di Danza «e lucean le stelle...»
Villa Medici 6-15 luglio

Nata all'ombra di Castel S. Angelo (la I edizione si svolse appunto sotto gli spalti di quel celebre monumento nell'agosto del 1982), la Rassegna Internazionale di Danza assunse per questo come sua distinzione le prime parole della nota romanza che il pittore Cavaradossi — uno dei protagonisti della «Tosca» pucciniana — canta all'inizio del IV atto dall'alto dei bastioni di Castel S. Angelo: «e lucean le stelle...».

La Rassegna ha continuato a mantenere nelle successive edizioni quella stessa frase divenuta ormai simbolica, anche se gli spazi scelti per l'allestimento dei teatri all'aperto, sono stati di volta in volta diversi e sempre suggestivi. La manifestazione fu accolta dal favore del pubblico fin dalla prima edizione ed ha assunto via via un tal rilievo che un critico ebbe a definirla «il fiore all'occhiello dell'Estate Romana».

L'ente organizzatore, Il Labirinto, occupa un posto importante tra i vari istituti culturali della città, perché è contraddistinto da una multiforme attività: stages di danza, seminari, mostre e, in particolare, cinema; alla danza ha voluto dedicare una eccezionale cura, perché divenisse una espressione tradizionale che desse lustro alla città di Roma, la quale offre, sì, durante l'anno sporadici spettacoli di danza, ma non una vera e propria rassegna organica.

Scopo dunque di «e lucean le stelle...» è quello di presentare — per quanto è possibile in un limitato numero di serate — un panorama indicativo della danza internazionale, da quella accademica alla modern-dance e post-modern-dance. Chi segue dunque con continuità l'intero svolgersi della manifestazione riesce ad avere un'idea, se non completa almeno approssimata, dei volti che l'arte della danza può assumere e prova l'emozione davvero unica di trovarsi di fronte non soltanto gruppi di prestigio ma anche personaggi mitici del mondo coreutico, che, altrimenti dovrebbe inseguire per il vecchio e il nuovo mondo.

La V Rassegna Internazionale di Danza, che si svolgerà nel prossimo luglio nei giardini fiabeschi di Villa Medici — grazie all'intervento dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e alla cortesia e disponibilità dell'Accademia di Francia — nasce all'insegna del «nuovo»: la danza nelle sue più moderne espressioni, la danza come manifestazione del nostro tempo, la danza come ricerca di nuovi modi di comunicazione. Poiché la danza, come, del resto, tutte le forme di consocenza — e l'arte, in particolare —, non si attesta a nessuna posizione conquistata ma si evolve in una frenetica attività di ricerca parallelamente alla trasformazione dei tempi, degli uomini, delle cose, e poiché essa ha un senso non come espressione a sé stante ma come comunicazione, è giusto che una rassegna in quanto tale offra allo spettatore, a cui tutto è diretto, la possibilità di un aggiornamento, che è nello stesso tempo godimento e gaudio. E proprio ubbidendo a tale esigenza si avvicenderanno sul palcoscenico di Villa Medici, per la Rassegna Internazionale di Danza «e lucean le stelle...», compagnie improntate ad un nuovo spirito. Di esse si può già dare qualche anticipazione:

FELD BALLETT

È considerata una delle prime compagnie degli Stati Uniti; il fondatore, Eliot Feld, fu definito dalla critica americana fin dagli inizi della sua attività «un tesoro nazionale» e «il coreografo di maggior talento della sua generazione». Eliot Feld ha sviluppato un personalissimo stile coinvolgendo nel processo creativo gli stessi suoi danzatori che riescono così ad esprimersi con rari entusiasmi e dedizione.

BALLET THÉÂTRE FRANÇAIS DE NANCY

Nato nel 1978 sotto l'egida del Ministero della Cultura e della città di Nancy, il Ballet Theatre Francaise de Nancy, ha, in un periodo relativamente breve, svolto una intensa attività coreutica, dal repertorio classico a quello moderno. I numerosi ballerini che lo compongono hanno, sì, una preparazione classica di base, ma affrontano anche con grande successo la danza moderna su coreografie, le più varie, da Balanchine a Cranko, da Killian a Pendleton e ad altri noti coreografi del nostro secolo. Conosciuto ed affermato in tutto il mondo, ha effettuato lunghe tournée in Europa, America del Nord e del Sud, in URSS. Espressamente invitato a Roma per la apertura della rassegna di Villa Medici, non effettuerà altre rappresentazioni in Italia.

MOMIX

È un gruppo ormai notissimo composto di elementi che sono interpreti e nello stesso tempo coreografi di se stessi. Hanno molti interessi al di fuori della danza, come essi amano sottolineare, ma proprio nella danza hanno trovato la più alta possibilità di espressione; creano, infatti, brani di assoluta originalità, che hanno sempre incontrato il favore del pubblico.

COMPAGNIE BAGOUET

(Centre Choréographique National de Montpellier Languedoc-Roussillon)

Saranno presentate le ultime fatiche di quel singolare coreografo in perpetua evoluzione che è Dominique Bagouet del quale molto si è parlato e molto si parla, in quanto il suo stile, che ha subito parecchie metamorfosi, riserva sempre gradevoli sorprese.

KARINE SAPORTA

Anche la Saporta offrirà alla Rassegna gli ultimi risultati delle sue ricerche sull'energia, il ritmo, la velocità che ha già dato una danza densa di implicazioni psicologiche.

LUCIANA SAVIGNANO

Con la Compagnia Regionale di Danza del Teatro Nuovo di Torino

La Compagnia Regionale di Danza del Teatro Nuovo di Torino svolge una attività improntata alla valorizzazione del repertorio degli artisti e dei coreografi italiani, pur ospitando illustri presenze del mondo tersicoreo internazionale. Luciana Savignano, una delle più apprezzate artiste della danza ha aderito all'iniziativa del Teatro Nuovo, con il quale collabora ormai da tre anni.

JOSÈ LIMON DANCE COMPANY

Creata da colui che viene considerato uno dei più grandi danzatori moderni americani, si è posta in prima fila tra le formazioni internazionali di danza moderna, presentando coreografie di quel grande, di cui è la naturale erede, oltre a coreografie proprie.

MUDRA

È la parola di origine sanscrita (= gesto), famosa nel mondo dello spettacolo quale centro di perfezionamento e di ricerca voluto da Maurice Béjart, che ne mantiene la direzione artistica, affiancato da Flora Cushman e Jan Nuyts. Il centro raccoglie giovani danzatori provenienti da tutti i paesi del mondo, selezionati e sottoposti a severa disciplina che li rende eccezionali.

Compagnia Bagouet



"Tobogga"

Il Festival di Villa Medici ha scelto Dinamo Italia

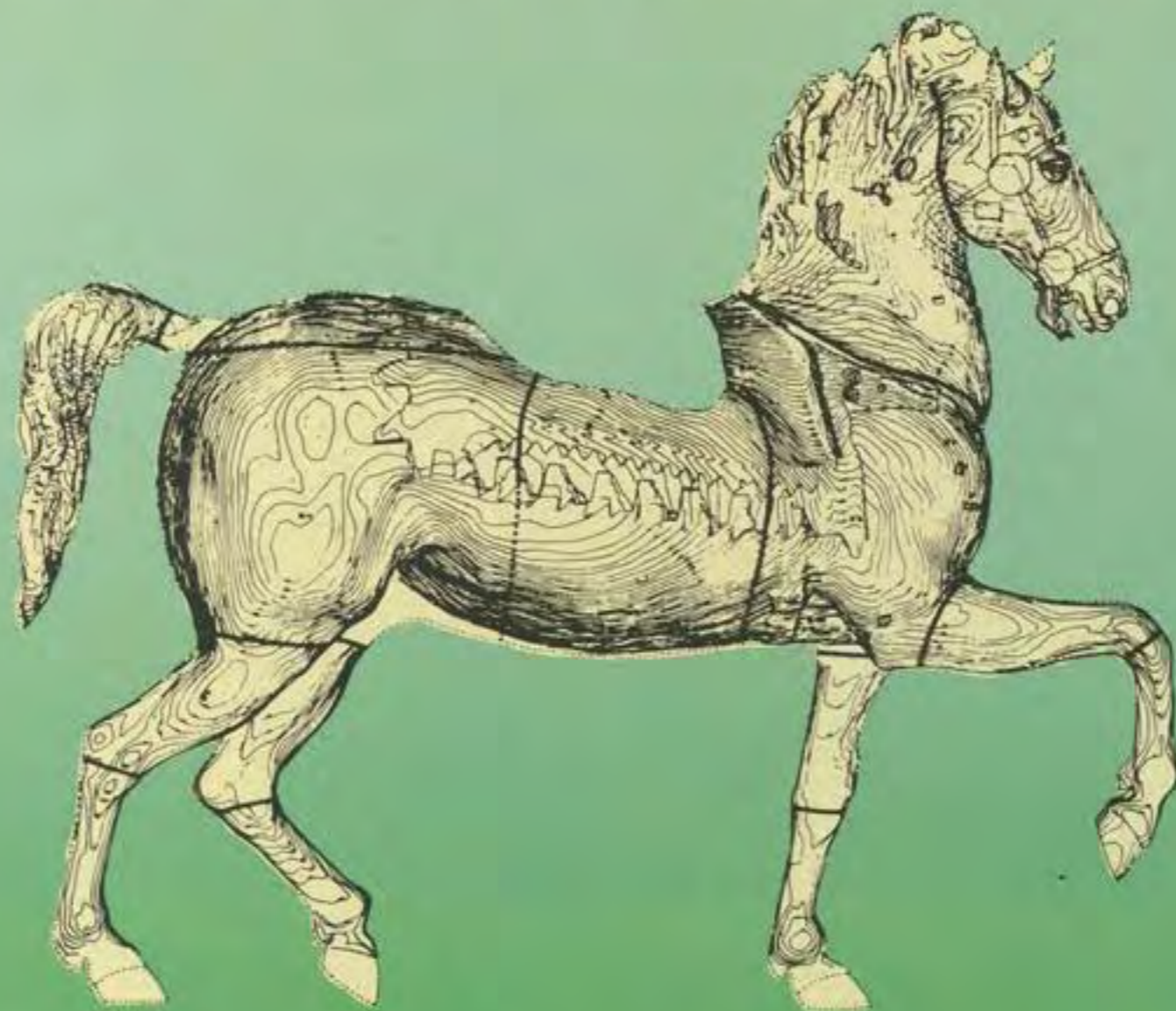


DINAMO ITALIA
agenzia di comunicazione

Sponsorizzazioni Budgets Media
Software Creativo

Uffici: Viale Marconi 144, 00146 - ROMA Tel. 5578266

Ambasciatori di cultura



Sui timoni degli aerei Alitalia, e lungo le fiancate, spicca il marchio tricolore. Gli aerei Alitalia, decollando dagli aeroporti di tutto il mondo, non trasportano soltanto persone e cose: rappresentano un po' l'Italia, il suo clima, la sua tradizione, la sua cultura. Consapevole di tutto ciò, l'Alitalia, oltre a tendere costantemente al miglioramento dei

suoi servizi, partecipa attivamente alla salvaguardia del patrimonio artistico nazionale. Le apparecchiature della Zona Tecnica Alitalia di Fiumicino, hanno contribuito a diagnosticare lo stato di conservazione dei Bronzi di Riace, del monumento equestre di Marco Aurelio e del cavallo Mazzocchi. Tecnologia Alitalia e cultura italiana. Il rapporto continua.



Alitalia



Assitalia **AA** gruppo
Arte  

sponsor ufficiale
Festival di Villa Medici

STIRKE ROMA