guarenti

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

I BORSISTI DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA

Palazzo Farnese

19 Luglio

Assitalia
gruppo
INA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

I BORSISTI DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA

Frédéric Martin	*Concerto pour clarinette (prima italiana)*
Denis Cohen	*Cantate*
Ichiro Nodaïra	*La corde de feu (prima mondiale)*
Thierry Lancino	*Limbes (prima mondiale)*

Ensemble Itineraire

clarinetto
Jean-Marc Dusserd

chitarra
Claude Pavy

di rettore
Denis Cohen

Giovedì 19 LUGLIO 1990 ore 21,30

Se le maggiori figure musicali avessero la capacità (o il difetto) di monopolizzare le idee dei giovani, i borsisti di Villa Medici sarebbero tutti "nipotini" di Pierre Boulez. Invece, fortunatamente, chi ha avuto l'occasione di seguire i numerosi concerti dei compositori ospiti dell'Accademia di Francia a Roma, ha potuto notare come essi esprimano una molteplicità di idee e di tendenze musicali che fanno onore, prima ancora che a loro, ai "grandi vecchi" che oggi in Francia sono Boulez e Xenakis. È difficile sopravvalutare l'importanza che può avere, per una generazione di compositori, un'istituzione come il Prix de Rome, ed è altrettanto difficile per noi italiani comprendere quali e quanti vantaggi portino simili opportunità a un giovane artista che, terminato il proprio periodo di apprendistato, riunisce le sue idee, le sue capacità, la sua voglia di fare e di produrre in una fase della vita nella quale egli è più sensibile alla spinta creativa. Poter scrivere liberamente, scambiando idee ed esperienze con altri musicisti, e poi con pittori, scrittori, scultori, oltre che con tutto l'ambiente artistico romano, costituisce un'occasione di maturazione insostituibile, ed è forse con una punta di invidia che i musicisti romani alzano gli occhi alle due torri di Villa Medici.

Certamente, Villa Medici non è e non pretende di essere una fabbrica di capolavori, ma difficilmente un concerto di musiche di borsisti è risultato noioso o scontato; anzi, questi concerti hanno mostrato, almeno negli ultimi dieci anni, quanto sia oggi viva e vivace la giovane musica francese.

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
A E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

PRODUCTION
media

GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

guarienti

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

STAATSTHEATER AM GÄRTNERPLATZ

Villa Massimo

25 . 26 Luglio

Assitalia
GRUPPO RAS

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico:*
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

STAATSTHEATER AM GÄRTNERPLATZ di Monaco in

Antiche Danze
Coreografia
Günter Pick
Musica
Ottorino Respighi

The Moor's Pavane
Coreografia
José Limon
Musica
Henry Purcell

*** intervallo ***

Der grüne Tisch
Coreografia
Kurt Jooss
Musica
Fritz A. Cohen
Rielaborazione
Anna Markard

In collaborazione con

GOETHE-INSTITUT

25-26

Mercoledi e Giovedi LUGLIO 1990 ore 21,30

Kurt Jooss

Nasce a Wasseralfingen nel Württemberg. Fra il 1920 e il 1921 studia al conservatorio di Stuttgart. Nei due anni successivi collabora con Rudolf von Laban a Mannheim e ad Amburgo. Nel 1924 viene scritturato come direttore del balletto al Teatro Comunale di Münster; viene costituita la Neue Tanzbühne.

Nel 1928 costituisce il Folkwang-Tanztheater-Studio come teatro di danza sperimentale; collabora alla Tanznotation di Rudolf von Laban; l'anno successivo sposa la ballerina estone Aino Siimola.

Nel 1930 ha inizio la sua collaborazione artistica con Arturo Toscanini e Rudolf von Laban per la preparazione del Tannhäuser-Bachanal di Bayreuth; assume inoltre la carica di direttore del balletto al Teatro di Essen. Nel 1932 partecipa al Concorso Internazionale di Coreografia a Parigi e vince il primo premio per il suo balletto *Der grüne Tisch*; il Folkwang-Tanztheater si separa dal Teatro dell'Opera di Essen e assume il nome di Ballets-Jooss.

Nel 1933 la compagnia si confronta con il sistema nazionalsocialista ed emigra in Olanda; la Gestapo confisca la casa di Jooss.

L'anno successivo per ragioni finanziarie vengono sciolti i Ballets-Jooss. Nel 1935 l'Ensemble si ricostituisce a Dartington Hall; seguono le *tournées* internazionali. Nel 1940 viene chiusa la scuola per motivi politici; Kurt Jooss viene internato momentaneamente in Inghilterra. Nel 1942 gli viene vietato di lasciare il paese; mette in scena *Il flauto magico* e *Le nozze di Figaro* per la Sadler's Wells Opera-Company. L'Ensemble si ricostituisce a Cambridge. Nel 1946 effettua la prima *tournée* in Europa del dopoguerra. L'anno dopo Kurt Jooss ottiene la cittadinanza inglese. Nel 1953 si scioglie il Folkwang-Tanztheater per motivi finanziari.

Tra il 1953 e il 1956 Jooss assume la carica di direttore del balletto del Teatro dell'Opera di Düsseldorf con la prospettiva di un Teatro di Danza indipendente; dopo la mancata realizzazione di questo progetto dà le dimissioni come direttore del balletto. Dopo aver ricoperto numerosi incarichi di prestigio in vari Istituti europei, nel 1968 Kurt Jooss lascia la scuola. Dal 1973 al 1979 è docente ospite e coreografo in Inghilterra e negli Stati Uniti.

Muore a causa di un incidente stradale il 22 maggio del 1979.

edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

PROMEDIA PRODUCTION

GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

ARTE COREOGRAFICA DEL NOVECENTO

di Donatella Bertozzi

Se è vero che il nostro tempo ha perduto, o rischia di perdere del tutto, la memoria del suo passato, il pericolo maggiore, in termini storiografici, grava sulla la storia delle arti. In particolare, sulla storia dell'arte coreografica, per sua natura così difficilmente documentabile, tanto che il succedersi degli avvenimenti (se non è più che onestamente indagato) può essere tranquillamente sfigurato, o falsificato, o distorto nelle sue fondamentali propozioni di valore.

Qualche danno, nel recente passato, è già stato fatto, per via di una corrente d'opinione storiografica — quella americana — tutta tesa, patriottisticamente, a dimostrare l'origine esclusivamente autoctona dei movimenti di rinnovamento che avevano agitato le acque tranquille e stagnanti del balletto (europeo) al principio del secolo.

Ciò che è più grave, questa impostazione negli ultimi decenni è stata acriticamente più volte fatta rimbalzare di qua dall'oceano, condizionando in modo deleterio non solo la sistemazione degli avvenimenti ma anche, in certi casi, la stessa programmazione artistica di festival, teatri e istituzioni culturali di prestigio.

Esistono naturalmente brillanti eccezioni e molte comprensibili ragioni alla base di quest'ultimo fenomeno, prima fra tutte la pesante dipendenza economico-culturale dell'Europa occidentale dagli Stati Uniti d'America nel secondo dopoguerra, mitagatasi soltanto di recente con il profilarsi di una maggiore unità e di un profondo rinnovamento della vecchia Europa.

Ma quali che siano le ragioni, sta di fatto che oggio per fortuna, con sempre maggiore chiarezza, si va affermando di qua e di là dall'oceano, la tendenza a rivedere in modo sostanziale non solo i fatti ma anche il gioco delle reciproche proporzioni. Di qui il miglior rilievo che vanno via via assumendo, per esempio, nel rinnovato disegno della storia della danza del Novecento, il pensiero e l'opera di un geniale anticipatore e teorico come Laban nonché l'attività di uno dei suoi più brillanti discepoli, Kurt Jooss.

Di Jooss e della sua opera si studia e si comprende meglio, ora, il significato e il valore, né è un caso che questi riconoscimenti giungano tanto da chi può considerarsi erede dei suoi sforzi e dei suoi principi — gli artisti europei e in particolare i tedeschi — quanto, con molta frequenza e regolarità, dagli americani, come testimoniano le numerose riprese, da parte di diverse compagnie, di suoi lavori come *Grande*

città, *Pandora* e, soprattutto, *Il tavolo verde*, considerato unanimemente il capolavoro di Jooss e in assoluto, uno dei vertici artistici raggiunti dal movimento espressionista nella danza (il solo Joffrey Ballet, che lo riprese nel 1967, lo tenne poi in repertorio ininterrottamente, per undici anni e lo ha poi nuovamente ripreso nel 1981 in una nuova edizione).

Quando nel 1932 Kurt Jooss accettò l'invito di Rolf de Maré — fondatore degli Archives Internationales de la Dance e mitico mecenate dei Ballet Suedois — a partecipare al primo Concorso di Coreografia di Parigi da lui patrocinato, era già un coreografo affermato, direttore — dal 1927 — di una fiorente istituzione pedagogica, la Folkwangschule di Essen e dal 1928, di una piccola ma apprezzata compagine di danzatori, la Folkwang Tanzbuhne.

Nato a Wasseralfingen nel 1901, egli si era avvicinato alla danza per caso, dopo iniziali studi di musica al Conservatorio di Stoccarda, affascinato da Laban, incontrato nel 1920, e dalle sue rivoluzionarie teorie sull'arte coreutica. La sua carriera era stata fulminea e già nel 1924, su invito di Hans Niedecken-Gebhardt, Jooss era direttore del ballo del Teatro di Münster. Nel frattempo aveva incontrato Sigurd Leeder, suo ideale compagno d'arte per tutta la vita, e Aino Siimola, danzatrice estone, che diverrà sua partner e collaboratrice e che sposerà nel 1929.

Organizzatore, su invito di Laban, del secondo Congresso tedesco di danza, a Essen, nel 1928 egli vi aveva tenuto la relazione di apertura, nella quale, indicando con chiarezza i limiti tecnici della danza libera rispetto al balletto, auspicava che si giungesse a una fusione fra i due linguaggi, così da giungere a un'arte che fosse più ricca nei principi e più duttile nella tecnica.

A queste idee si ispirerà in seguito tutto il suo lavoro (circa una cinquantina di creazioni nell'arco di oltre cinquant'anni) che costituisce indubbiamente, come ha scritto Lorenzo Tozzi «un nodo focale nel teatro di danza novecentesco, poiché in un momento in cui la danza accademica e quella moderna sembravano ormai allontarsi sempre più e sempre più negativamente per gli opposti settarismi delle contrastanti fazioni, egli dimostrò non solo la possibilità, ma la necessità di una conciliazione fra i linguaggi».

Maturata, come ci dice lo stesso Jooss, in un arco di tempo di oltre dieci anni, *Il tavolo verde* è una «danza di morte» (ispirata alla *Danza della Morte* di Lubecca, una serie di dipinti che illustrano personaggi d'ogni sorta che danzano con la Morte), realizzata da Jooss in otto scene con il fondamentale contributo dei suoi più stretti e assidui collaboratori, il musicista Fritz Cohen e lo scenografo Hein Heckroth.

Il debutto avvenne il 3 luglio 1932 a Parigi, al Théâtre des Champs Elysées, in occasione appunto del Primo Concorso di Coreografia, che gli assegnò il primo premio e ne decretò lo strepitoso successo internazionale.

La struttura del balletto è circolare, il sipario si apre e si chiude sulla stessa scena: un'accolita di grotteschi e inquietanti "signori in nero", con il volto coperto da maschere, si giocano intorno a un tavolo verde il destino dell'umanità, mentre la Morte — personaggio onnipresente e storica interpretazione dello stesso Jooss —, imprime il ritmo alla danza rimanendo costantemente sullo sfondo.

Un colpo di pistola — al tavolo della conferenza per la pace — annuncia la guerra. Irrompono sulla scena gli orrori e i massacri che l'umanità subisce per l'imbecille avidità di chi governa: la partenza dei soldati, gli eccidi inevitabili, la dura sorte dei profughi, di chi per vivere non può che vendere se stesso; tutti, malvagi e non, devono arrendersi alla Morte che trascina ugualmente con se la giovane donna e la vecchia, così come il ricco trafficante d'armi. Poi i signori della guerra, tornano a riunirsi al tavolo della pace, così che al prossimo colpo di pistola, tutto possa orribilmente ricominciare.

«Non sapevo allora e ancora adesso non so chi siano "i signori in nero" — ha detto Jooss— [...] ma credo che rappresentino tutti quei potenti che in una guerra ci possono guardare, quelli che, in fin dei conti, la guerra la provocano con le loro macchinazioni».

Quanto mai opportunamente Günther Pick, direttore del Balletto di Monaco, ospite di questa edizione del Festival ROMAEUROPA, ha voluto accostare al *Tavolo verde* di Jooss un capolavoro come *The Moor's Pavane* (*La pavana del Moro*) di José Limon. Esponente di spicco, fra quelli della terza generazione del modernismo coereografico americano, Limon, già dedito a studi di pittura — come anche Laban — si infiammò di passione per l'arte della danza dopo aver assistito a un unico concerto del grande ballerino e coreografo tedesco Harald Kreutzberg — allievo della Wigman e di Max Terpis —. Dunque, almeno inizialmente, egli fu, sia pure solo da un punto di vista emozionale e visuale, influenzato dalla corrente di rinnovamento coreografico proveniente dall'Europa.

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA

Assessorato alla Cultura

ROMAEUROPA

Festival 90

Nuovi Spazi Musicali

all'Accademia d'Ungheria
Palazzo Falconieri

7 · 10 · 14 · 17 · 21 Maggio

REGIONE LAZIO

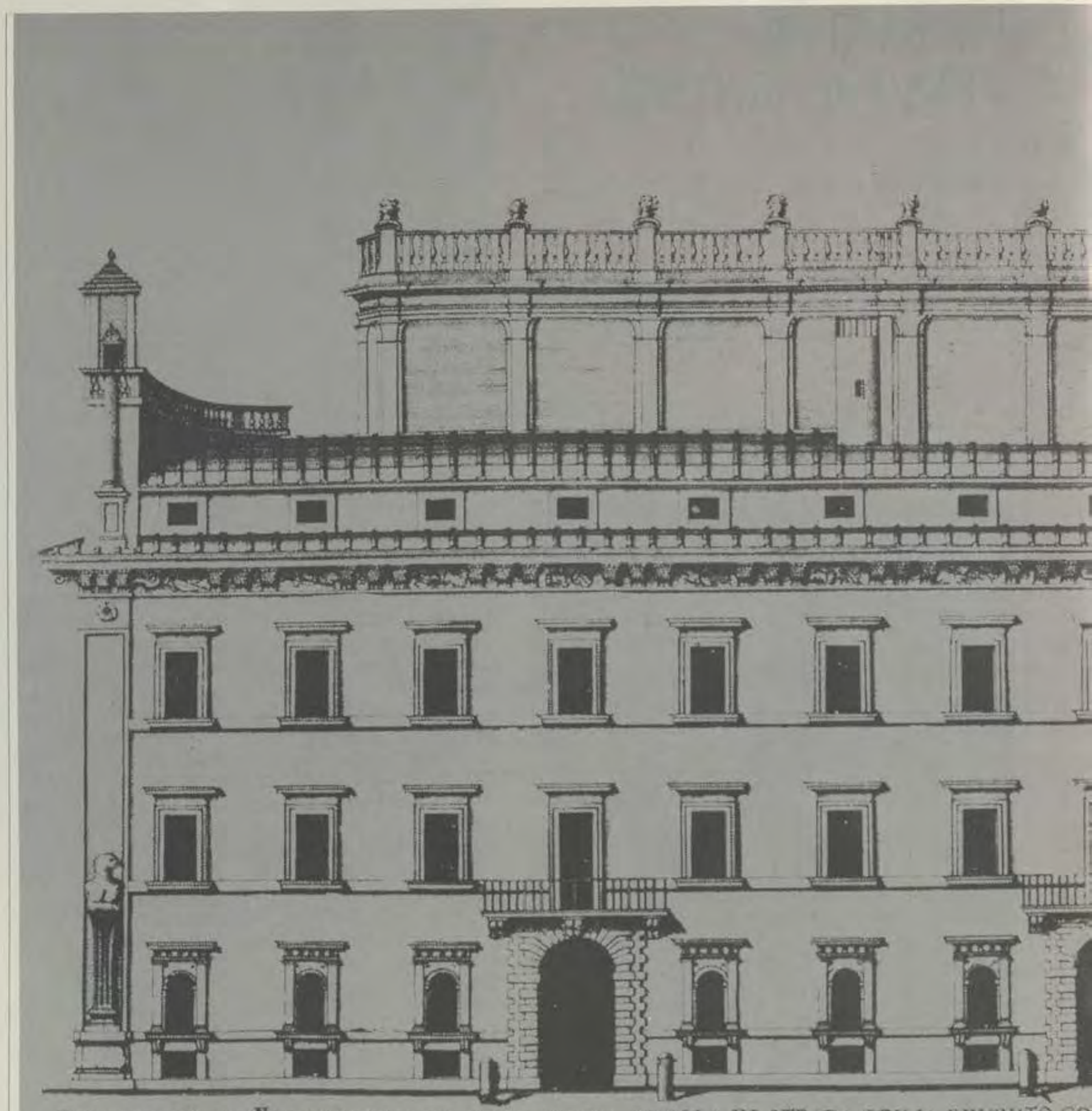
Presidenza della Giunta

Assessorato alla Cultura

Assessorato al Turismo

I concerti sono organizzati in collaborazione
con la Fondation VUITTON pour l'Opéra et la Musique

POUR L'OPERA ET LA MUSIQUE
FONDATION
LOUIS VUITTON



PALAZZO DE SIG.^RI FALCONIERI NEL RIONE DELLA REGOLA IN STRADA GIVLIA RINOVATO CO

ARCHITETTVRA DEL CAV.^R FRANC.^O BORROMINI .

Per secoli si è identificata la musica contadina ungherese con quella propinata dalle bande zigane che, per il piacere della neonata borghesia cittadina, si esibivano nei locali e nelle piazze proponendo melodie dal carattere popolareggiante "abbellite" dai tipici virtuosismi gitani.

In realtà — come ci ha insegnato Béla Bartók — gli autori delle melodie (noti o ignoti) provengono dalla classe borghese ungherese e i diffusori sono appunto le bande zigane, e questo spiega il motivo per cui questa musica è detta *zigana*. Ma anche Bartók ammetteva la reciproca influenza tra i genuini canti contadini e i canti colti popolareschi. Ma cosa è la vera musica contadina? «Il prodotto di un'opera di elaborazione compiuta da un istinto che agisce inconsapevolmente negli individui non influenzati dalla cultura cittadina», risponde Bartók (*Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, "Universale Scientifica", Boringhieri, Torino, 1977). Un grosso contributo nella diffusione dell'equivoco lo aveva fornito — in perfetta buona fede — Franz (Ferenc) Liszt. Nel 1859 aveva affermato in un saggio (*Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*) che la musica zigana era da riconoscere come unica, vera forma d'espressione genuinamente magiara («un errore madornale», secondo Zoltán Kodály). Per quanto musicologicamente sbagliata, la posizione di Liszt ebbe il merito di attirare sui problemi musicali ungheresi l'attenzione degli intellettuali dell'epoca per i quali — giova ricordarlo — riconoscere dignità artistica a manifestazioni di presunta origine popolare rappresentava certamente un bello sforzo. Di fatto l'equivoco si protrasse a lungo (quante *rapsodie* ungheresi...) anche se nel 1896 accade qualcosa di nuovo: l'ungherese Béla Vikár realizza — grazie all'invenzione di Edison — le prime registrazioni di canti popolari del suo paese. Spinto da motivi linguistici più che musicali Vikár apre così la strada ai due pionieri dell'etnomusicologia: Béla Bartók e Zoltán Kodály.

«Una circostanza aveva in quel periodo esercitato su di me un'influenza decisiva — racconta Bartók — alludo alla corrente di pensiero che andava scoprendo e rivelando i valori tradizionali della nostra cultura nazionale». Le melodie raccolte dai due ricercatori pare assommino a oltre 15.000 mentre la loro attività etnomusicologica è ancora oggetto di studio in tutto il mondo. Ma dal punto di vista dell'attività creativa le esperienze di Kodály e di Bartók non si possono accomunare. Per quanto abile e intelligente nell'uso del

folclore magiaro Kodály si limita nelle sue opere a rivestirlo di eleganti armonie arricchite da brillanti colori orchestrali. Sembra mancare però una severa indagine sul materiale e così l'esperienza di questo autore — fondamentale nello sviluppo del costume musicale ungherese, e in particolare nella didattica — appare priva di quella tensione che caratterizza il pensiero e l'opera del suo compagno di viaggio. Infatti Bartók non si ferma al dato popolare "oggettivo " ma sviluppa gli elementi di novità, rispetto alla tradizione colta, in esso contenuti. Il dissolvimento dell'impalcatura tonale stava conducendo Schönberg sul cammino della dodecafonia; mentre Debussy aveva svuotato di ogni funzione la logica convenzionale delle concatenazioni armoniche. All'alba del nostro secolo tutti gli elementi della sintassi tradizionale venivano sbriciolati nel tritatutto di una crisi sfociata nei due conflitti mondiali. In questo contesto Bartók scopre un mondo ideale («privo di scorie», dirà) dove trovare risposte alle domande del tempo. Ecco quindi apparire tecniche basate su invenzioni timbriche, scale extratonali, ritmi articolatissimi, microintervalli e nuovi procedimenti di elaborazione. Da queste intuizioni nascono le opere più vitali della nuova scuola ungherese. In particolare — mentre alcuni autori continuano a trastullarsi con danze "alla zingaresca" — György Ligeti (1923) e György Kurtág (1926) proseguono l'opera del maestro, non nel segno di mero epigonismo ma di sviluppo ideale e fertile.

Oggi nella nuova Ungheria si lavora febbrilmente: il primo secolo di storia è stato scritto, ora bisogna andare avanti.

In alto, un gruppo di musicisti ungheresi fotografati nel 1968: al centro dell'immagine uno degli strumentisti al cimbalom.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà
Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)
Progetto grafico
Paolo Bernacca
Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Aprile 1990

POUR L'OPERA ◆ ET LA MUSIQUE

FONDATION LOUIS VUITTON

UN NUOVO MECENATE

La Fondazione Louis Vuitton per l'Opera e la Musica è nata nel maggio del 1986 su iniziativa del Direttorio della Louis Vuitton e del suo Presidente Henry Racamier.

Della Fondazione fa parte un Comitato Artistico, presieduto da Rolf Liebermann, che elabora i principi e le modalità d'intervento.

Dopo un attento esame dei dossier presentati, il Comitato Artistico procede alla scelta dei progetti ai quali la Fondazione apporterà il suo contributo.

La scelta dei destinatari si basa unicamente su progetti volti alla creazione di musica contemporanea e alla formazione di giovani musicisti.

COMITATO ARTISTICO

PRESIDENTE

Professore Rolf Liebermann

MEMBRI

Massimo Bogianckino
Humbert Camerlo
Hugues Gall
The Earl of Harewood
Martine Kahane
Professore Hans Mayer
Janine Reiss
Jacques Rigaud
Dottore Giorgio Strehler
Peter Ustinov
Eva Wagner Pasquier

Informazioni e progetti devóno essere spediti al :
Segretariato della Fondazione Louis Vuitton
30, rue La Boétie, 75008 Paris France

La Fondazione Louis Vuitton per l'Opera e la Musica ha destinato il suo sostegno al Festival ROMAEUROPA 1990 per una serie di cinque concerti dal titolo "Giovani Compositori all 'Accademia d'Ungheria" a Palazzo Falconieri, dal 7 al 21 maggio 1990.

HARNO CONNECTION STUDIO

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

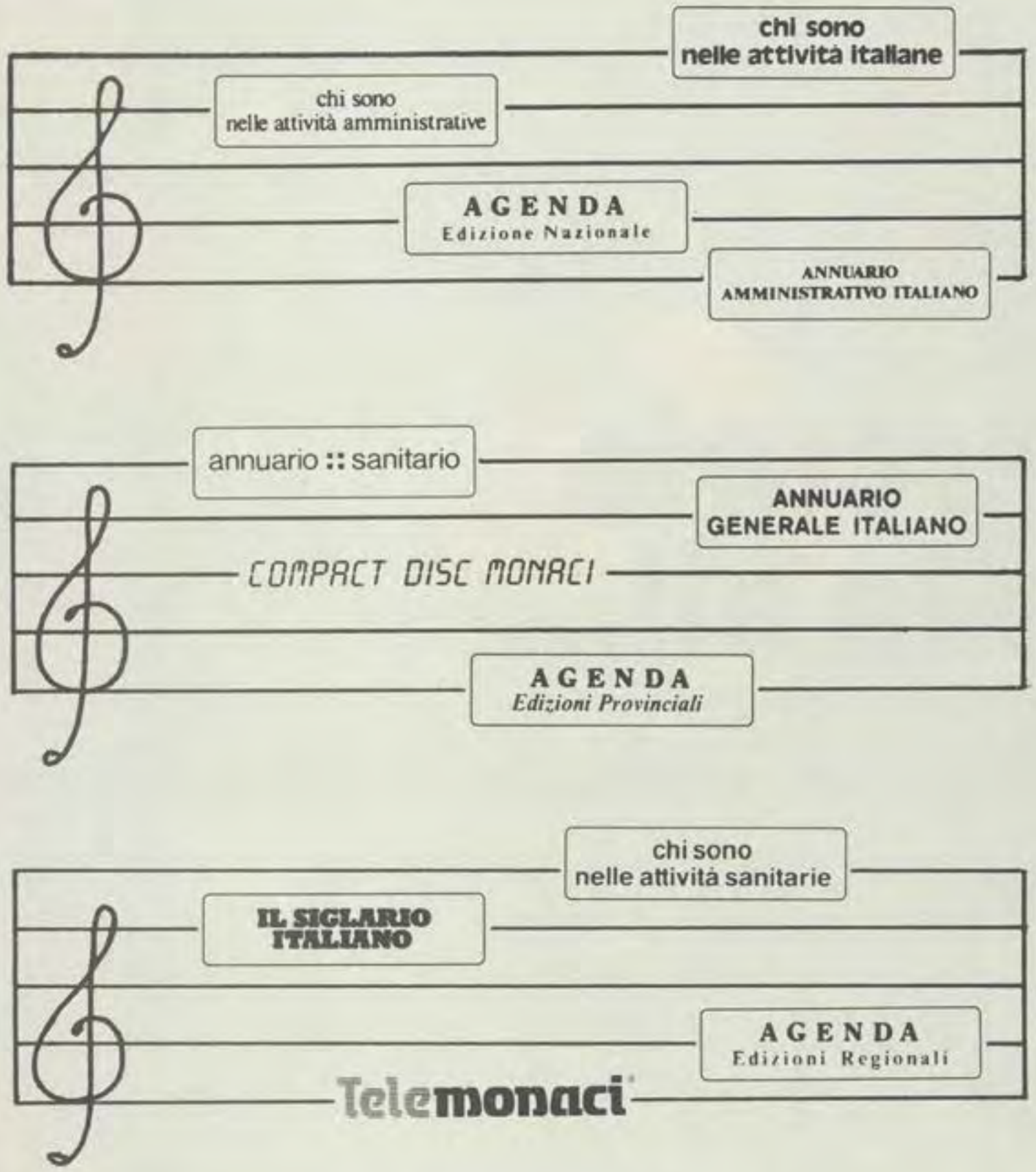
ART
A E DOSSIER

A
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

media PRODUCTION



Sinfonia di dati

00189 ROMA
via Vitorchiano 107-109
Tel. 06-3288805
Telefax 06-3275693
Telex 623234 MONACI

GUIDA MONACI S.p.A.

20145 MILANO
via V. Monti 86
Tel. 02-33610567
Telefax 02-33103204
Telex 332849 MONACI

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

Eni:

VALORE DI UNA PRESENZA.

La presenza del gruppo ENI nella promozione della cultura ha, ormai, il carattere di una costante. Una presenza "mirata", che è di accostamento e di sostegno; nel convincimento che i momenti dell'industria e della cultura possono e debbono trovare più frequenti occasioni di incontro, contribuendo ad alzare toni e livelli della vita civile. Gli "incontri" ENI hanno acquistato, col tempo, caratteri originali: tendono a recuperare o promuovere valori, a suscitare fermenti culturali, ad attivare nuove conoscenze. Grandi mostre, riproposizioni di opere e memorie storiche, collane editoriali, collaborazione alle inziative delle grandi istituzioni dell'arte e della musica. Il panorama è amplissimo: in una dimensione che cresce di spessore e di qualità. Al Festival Roma Europa, punto d'incontro di manifestazioni culturali, le Società del gruppo ENI hanno inteso dare la più ampia e significativa collaborazione. La presenza del gruppo ENI in una iniziativa che illustra Roma e il suo naturale ruolo di centro irradiante di cultura, è un'ulteriore testimonianza di un impegno che tende a percepire e rispondere alle esigenze dell'uomo e del suo ambiente.

Eni

Agip AgipPetroli Snam Agipcoal Samim Snamprogetti
Saipem NuovoPignone Savio Sofid Terfin Eni Int. Holding

IL FLAMENCO, ANIMA DELLA SPAGNA

di Elsa Airoldi

Capelli crespi, occhi incupiti dalla memoria di remote passioni, corpo plastico scosso dal fremito di un *zapateado* che percuote la terra con rabbia impotente. È Mario Maya, *bailaor* gitano di Granada: che sia lui il flamenco?

Un vocalizzo lungo tormenta tra i suoi melismi le sillabe «Ay» e «Lelí» ed è tormentato da una voce nasale, raschiata, quasi impedita. La fantasia materializza un muezzin sulla cima di un minareto. Lui, ne siamo certi, conosce il mistero del flamenco. Certezze vane, non certezze.

Per il flamenco si sono versati fiumi di inchiostro; il numero degli esegeti, specie negli ultimi decenni, non si conta. Tuttavia nessuno è riuscito a trovare la parola definitiva. Almeno per quanto concerne genesi e filologia. Ché per contro, l'analisi musicale è avvantaggiata dall'osservazione di alcune forme ricorrenti. Consultiamo i sacri testi. Un capogiro di contraddizioni. Imperterriti, come consuetudine impone, iniziamo dall'etimo. Da dove verrà il vocabolo "flamenco"? Dall'arabo, è ovvio: da *fellah mengu* che significa cantare come da *falai kun* che vuol dire contadino. Ma perché non dal provenzale *ilama*, insinua qualche ameno? Allude alla fiamma, al fiammeggiare. Mentre altri chiamano in causa i fiamminghi giunti in Spagna all'epoca di Carlo V, o meglio quei *flamencos*, ossia "felloni" in *argot*, che arrivarono sì dalle Fiandre ma erano orde gitane.

"Flamenco", del resto, è anche il nome di un fenicottero rigido e impettito proprio come i *cantaores* flamenchi. Ma, se non fosse tutto per la parola "flamenco", orizzonti infiniti si aprono per i termini ad esso connessi. *Cante hondo* ad esempio, per Falla il più antico canto andaluso e persino europeo, e per Louis Lucas il primo apparso in natura su imitazione del canto degli uccelli e del grido degli animali. In ogni caso un elemento che i più (ma non tutti) collegano al canto flamenco. Anche lui, il *cante hondo*, ha la sua brava radice lessicale. Potrebbe essere l'ebraico *jom-hol*, giorno buono; oltre che, è ovvio, l'andaluso *jondo*, profondo, intimo, segreto. Mentre *olé*, il grido di incitamento rivolto a *tocaores*, *cantaores*, e *bailaores* (suonatori, cantanti e ballerini) può scegliere tra il dionisiaco *Evohé* dei greci, l'espressione d'entusiasmo *joleh* degli ebrei e l'invocazione *Allah* degli arabi.

Quanto poi al significato del termine flamenco, leggiamo indifferentemente che con esso si intende ogni espressione della cultura gitana, oppure che è un vocabolo generico atto a indicare una particolare qualità di *cante*, *baile* e *toque* (canto, danza e assolo di chitarra) in uso in Andalusia e nella Spagna del sud. C'è poi la questione del rapporto tra flamenco e *cante hondo*. Due mondi assolutamente autonomi, dice qualcuno; filiazione l'uno dell'altro, sentenziano altri; due differenti definizioni per lo stesso canto, sostengono altri ancora. Secondo una credibile classificazione raccolta da un recente studio di Israel J. Katz, il *cante hondo* altro non sarebbe che un tipo di canto flamenco.

Ma sia come si vuole, i dubbi che turbano i sonni di storici ed etnomusicologi nulla tolgono alla fatale imperturbabilità degli artisti impegnati sul "tablao" o nelle piazze di Siviglia. Come sulle scene dei grandi teatri del mondo. Più che i *cantaores* eredi di una feconda e celebrata tradizione, vagano per i continenti i *bailaores*. E anche i più preparati di essi, come Mario Maya, Antonio Gades o gli esperti ingaggiati dall'organo ufficiale del Ballet National de España, non se lo sognano nemmeno di spingere il discorso oltre qualche dissertazione accademica sulle danze regionali e su quelle di scuola "bolera", e cioè su danza e musica segnate dalla contaminazione tra popolare ispanico e scuola classica franco-italiana: non a caso il critico catalano Alfonso Puig, alludendo alla scuola bolera, parla di «sintesi dell'ispanismo romantico». Se già Marziale lodava le danzatrici di Cadice e Giovenale la passionalità dei *cantaores*, José Blas Vega riferisce come sul finire del Settecento fiorissero in Spagna tre scuole: quella di danza popolare, quella di nacchere e quella flamenca. E come le prime due assistessero alla "misteriosa" nascita della terza. I centri di flamenco, racconta Israel Katz, erano Triana (il

quartiere gitano di Siviglia), Cadice, Jerez de la Frontera e le città di porto in genere. Si individua nel flamenco anche la prima matrice del genere teatrale popolare della *tonnadilla*.

Il flamenco vive il suo periodo d'oro tra il 1860 e il 1930. In tale lasso di tempo teatro naturale del genere sono i *cafés cantantes* (caffè-concerto) con i loro *tablaos* (pedane) dove gli artisti siedono in semicerchio. Nel 1880 in alcuni "cafés" appaiono le prime sottane a strascico e i primi cappelli a larga tesa. Nel 1914, all'Alhambra di Londra, Antonia Mercé, detta la Argentina, mette in scena *Embnrujo de Sevilla*, sancendo il passaggio dal *baile* (comprensivo del flamenco) al balletto e dalla piazza al teatro. I punti di riferimento del genere, entrambi firmati Manuel de Falla, sono *El amor brujo* e *El sombrero de tres picos*. La stessa strada sarà poi battuta da Vicente Escudero, Encarnatión López, detta la Argentinita, Pilar López, sorella di Encarnatión e maestra di quasi tutti coloro che contano oggi: a iniziare da Antonio Gades. Del 1922 è la famosa "Fiesta de cante jondo" organizzata a Granada da Manuel de Falla e Federico García Lorca. Del 1933 la "Gran compagnia di balli spagnoli" fondata dalla Argentinita. Nonostante il fervore di iniziative il flamenco puro si avvia tuttavia verso un periodo di decadimento, anche accentuato dallo scoppio della guerra civile e dagli eventi che ne seguono. Solo nel 1957, a Jerez de la Frontera, è istituita la prima cattedra di flamencologia.

Ma come nasce questa ermeticissima "cosa" chiamata flamenco? Ovviamente i pareri sono discordi. Pur partendo tutti dall'osservazione geografico-politica della terra di maggior diffusione, l'Andalusia, che fu punto di sintesi delle civiltà musicali sparpagliate per il Mediterraneo: dalla Grecia a Cartagine e da Roma a Bisanzio. Manuel de Falla, in un suo studio fondamentale, poi regolarmente contraddetto, sottolinea la portata di alcuni eventi storici: l'adozione della liturgia bizantina da parte della chiesa spagnola, l'invasione araba, l'immigrazione dei gitani e lo stabilirsi di alcuni di essi (i *castellanos neuvos*) fuori dalle mura della città. Falla definisce con il nome di *cante hondo* un gruppo di canti andalusi il cui tipo base si riconosce nella *seguiriya* gitana. Nella *seguiriya* egli individua elementi bizantini e arabi ma anche varianti aggiunte nel corso del 1400 dai gitani andalusi. Dalla *seguiriya* si sarebbero sviluppati i generi di *polos*, *martinetes* e *soleares*. Israel Katz ricorda l'invasione islamica del 700, ma soprattutto l'arrivo a Córdoba, dove fondò una scuola di canto, del famoso musico di Bagdad Ziryab. La musica diviene predominante differenziandosi nel tempo da quella dei califfati di Damasco e Bagdad. Cioè integrandosi con le espressioni musicali preesistenti. Più tardi si registra l'influsso del gregoriano, mentre non è certo l'apporto della liturgia ebraica. La stessa fonte sottolinea i punti di contatto, anche figurativi tra flamenco e tradizione indiana, quella originaria del popolo gitano: osservando affinità con l'intelaiatura melodica costituita dal rága. Per l'analisi delle forme musicali c'è maggiore coerenza di giudizio. In musica si nota il passaggio di tonalità sul filo di microintervalli inferiori al semitono. Si osserva l'estensione melodica, mai superiore a una sesta (anche se appunto vengono utilizzati molti più suoni di quelli previsti dal nostro sistema temperato). Si sottolinea l'assenza di un ritmo metrico rigido, fatto che implica una grande dinamicità di respiro. Analizzando alcuni generi rappresentativi, come la *zambra* gitana di derivazione araba o la *juerga*, sensuale, segreta, e diretta a una platea iniziatica e numericamente limitata, ci si sofferma sul *cuadro flamenco*. Sul numero che tutti conosciamo per essere spesso il protagonista e spesso il momento di chiusura di ogni spettacolo riservato al folclore iberico. I solisti, balle-

rini, cantanti o suonatori, si staccano dal gruppo per esibirsi in gioiosi assoli, sempre incoraggiati dal grido e dal battimano del gruppo.

Nello spettacolo flamenco l'apertura è generalmente riservata al cupo e dolente vocalizzo del *cantaor* sulle sillabe di «Ay» o «Lelí» (*gipido*). Il canto è quindi organizzato in *coplas* (strofe) che variano per numero di versi e sillabe relative. Tuttavia di frequente organizzate in una sorta di quartina di ottonari. Le *coplas* dei canti più antichi sono accompagnate dal battito delle mani (*jaleo*), o dallo schiocco dell'indice sul medio (*pito*). Il canto privo di accompagnamento è detto *a polo seco*. I vocalizzi melismatici del *cantaor* sono detti *salidas*. Canto e chitarra ricorrono sovente all'uso reiterato di una stessa nota con appoggiature inferiori o superiori. Le volute ornamentali vengono intese come rinforzo emotivo. Spesso è presente la poliritmia: il canto procede su un ritmo binario accompagnato dal ritmo ternario della musica. Il ritmo incrociato è reso possibile da *taconeo*, *palmas sordas* e *pitos* che utilizzano il battito di piedi, mani e dita. Il cantante ha in genere una voce nasale, aspra, raschiata. La chitarra ricopre il duplice ruolo di accompagnamento e strumento solista. Può essere impiegato nel *rasgueado* (raschiato) nel *paseo* (effusione melodica) e nelle *falsetas* (interludi tra *copla* e *copla*). Un rituale antico e attento divide anche il pubblico in *prácticos*, quelli che "sanno", e *téoricos*, i *fans*. Alcuni studiosi distinguono tra categorie di flamenco: *cante chico*, il più semplice, *cante grande*, comprensivo del tipo *hondo* e *cante intermedio*. Alcuni canti (se ne catalogano una settantina) prendono nome da famosi *cantaores*: la *soléa Tomas Pavón* o la *seguiriya El Manolito*.

Parlando di canto, ci piace ricordare alcune raccomandazioni di Falla. Egli metteva in guardia contro la perdita del «canto grave e ieratico di ieri», contro la povertà tonale e la grossolana metrificazione delle *coplas* così private di quella flessibilità ritmica che ne costituisce la grandezza. Insomma raccomandava di stare attenti al "flamenquismo" commerciale.

Esortava, come direbbe García Lorca, alla perenne ricerca del *duende*: l'estro, la passione, l'estemporaneità, il costante fatale ammiccamento alla morte: «il duende non arriva se non vedi una possibilità di morte, se non sai che dovrai corteggiarla, se non hai la sicurezza che dovrà cullare quei rami che tutti portiamo con noi, e che non hanno, non avranno mai, consolazione».

ALLA SCOPERTA DELLA MUSICA SPAGNOLA

di Mauro Mariani

Per l'appassionato che non si sia preoccupato di approfondire molto l'argomento, la musica spagnola è simboleggiata soprattutto dalle nacchere e dal flamenco, dalla chitarra e da alcune celebri canzoni rimaste nel repertorio dei grandi tenori. Certamente per alcuni musica spagnola significa anche Granados, Falla e gli altri compositori della cosiddetta scuola nazionale fiorita tra la fine del secolo scorso e i primi anni del nostro. Ma pochi immaginano che da oltre un millennio la penisola iberica ha una storia musicale ricchissima e affascinante: la dominazione

araba, l'isolamento geografico, l'alternanza di periodi di splendore e di decadenza non sono mai stati d'ostacolo alla vivacità della cultura spagnola.

Questi due concerti ci ripropongono alcuni compositori della scuola nazionale e ci fanno conoscere alcuni nuovi esponenti delle giovani generazioni.

Verso la fine del secolo scorso la musica spagnola conosce una nuova fioritura, prima grazie ad alcuni grandi virtuosi del violino e del pianoforte, che conquistarono i pubblici di tutta Europa come esecutori ma anche come autori di pezzi dal vivace colore spagnoleggiante, e poi grazie ad alcuni compositori che si rivolsero al ricchissimo patrimonio di canti e danze popolari spagnole con un'attenzione più profonda alle loro autentiche radici, tenendo però d'occhio anche l'evoluzione del linguaggio musicale del loro tempo.

Appartiene al primo gruppo Pablo de Sarasate, violinista fra i più celebrati della fine dell'Ottocento. Possedeva in sommo grado il dono di conquistare il pubblico con la suprema seduzione del suono che sapeva trarre dai suoi Stradivari. Ad ammaliare l'ascoltatore non erano infatti le sue mirabolanti doti tecniche ma la magia di un suono che tutti i testimoni contemporanei giudicavano inimitabile e indescrivibile. Scrissero per lui celebri compositori come Lalo e Bruch ed egli stesso scrisse una quantità di brani che mettono in mostra una facile vena melodica, applicata al filone tzigano-spagnoleggiante, in gran voga al tempo. Una simile combinazione di tratti popolari ed elementi virtuosistici si può riscontrare anche in José del Hierro e nella sua *Jota*, una danza cantata originaria dell'Aragona.

Appartiene invece al secondo gruppo Manuel de Falla, le cui composizioni sono impregnate delle qualità melodiche e ritmiche della musica popolare spagnola, cui si aggiunse negli anni della maturità anche l'influsso francese, in particolar modo di Debussy e Ravel. Le *Canciones populares españolas*, composte nel 1914-1915, erano in origine sette pezzi per mezzosoprano e pianoforte, ma vengono qui eseguite in una trascrizione violinistica: l'ascendenza popolare è forte e chiara ma è anche evidente la capacità di Falla di trasfigurare gli elementi folclorici. Nello stesso concerto troviamo anche due musicisti italiani del Settecento. Al bolognese Tomaso Alvaro Vitali, celebre violinista e autore di varie raccolte di Sonate per violino e basso continuo, veniva fino al 1970 attribuita questa celebre *Ciaccona*, in realtà apocrifa: consiste in una serie di variazioni costruite sulla ripetizione "ostinata" di un breve basso. Anche Giuseppe Tartini fu un celebre violinista, forse il massimo del diciottesimo secolo. Oggi una notevole porzione della sua musica è stata riscoperta dopo due secoli di oblio, ma fino a pochi anni or sono il suo nome era legato esclusivamente alla *Sonata in Sol minore* per violino e basso continuo, cui — al di là degli indiscutibili pregi intrinseci — giocò molto la leggenda che la voleva ispirata a Tartini nel sonno dal diavolo in persona: da qui il titolo di *Trillo del diavolo*.

L'altro concerto ci fa fare un salto netto nella contemporaneità: presenta infatti alcune composizioni recentissime, che danno la misura della vitalità della musica spagnola, che non era mai venuta del tutto

meno neanche negli scorsi decenni (si pensi a compositori quali Gerhard, Halffter, de Pablo) ma che ha trovato nuovo alimento nel clima più libero e aperto della ritrovata democrazia.

Adolfo Nuñes ha composto *Ensayos* nel 1982; sono tre brevi pezzi nei quali si esaminano diversi atteggiamenti strumentali e le atmosfere sonore che ne derivano. Nel primo, intitolato *Galleggiante*, si realiz-

za una sospensione nel tempo mediante la proliferazione di disegni molto rapidi e "liquidi". Il secondo, *Vegetale*, suggerisce il modo di crescere dei disegni melodici. Nel terzo, *Espressivo*, si cerca l'espressione di suoni lunghi, mescolati con brevi movimenti ritmici.

Cantos del Morron de la noche di Tomás Garrido è un insieme di sedici microbrani, composti nel 1987 per l'ora disciolto Trio Arlecchino e rielaborato l'anno scorso per flauto, clarinetto, pianoforte e violoncello.

Extrio per flauto, pianoforte e violoncello è considerato un lavoro "minore" nel catalogo di Jorge Fernandez Guerra, volendo con questo intendere non tanto una sua inferiore qualità bensí un carattere esteriormente disimpegnato, da divertimento o da esercizio spontanteo che non pretende maggiori ambizioni.

Reverie di Francisco Luque fu composta l'anno scorso per un concerto del Grupo Círculo a Parigi. È un'opera breve ma molto rigorosa nella scrittura. L'organico è nettamente diviso in due parti: il pianoforte, quasi sempre con microinterventi a solo che creano la trama di fondo nella quale spazia l'opera, e il quartetto di strumenti monodici, che si esibiscono quasi sempre congiuntamente, come opponendosi agli interventi del pianoforte.

Infine *Poliedrica* per pianoforte, violino e violoncello di José Antonio Orts. Consta di una successione di undici eipsodi nei quali il ritmo, il timbro e le tensioni e distensioni da questi provocate costituiscono l'asse fondamentale.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

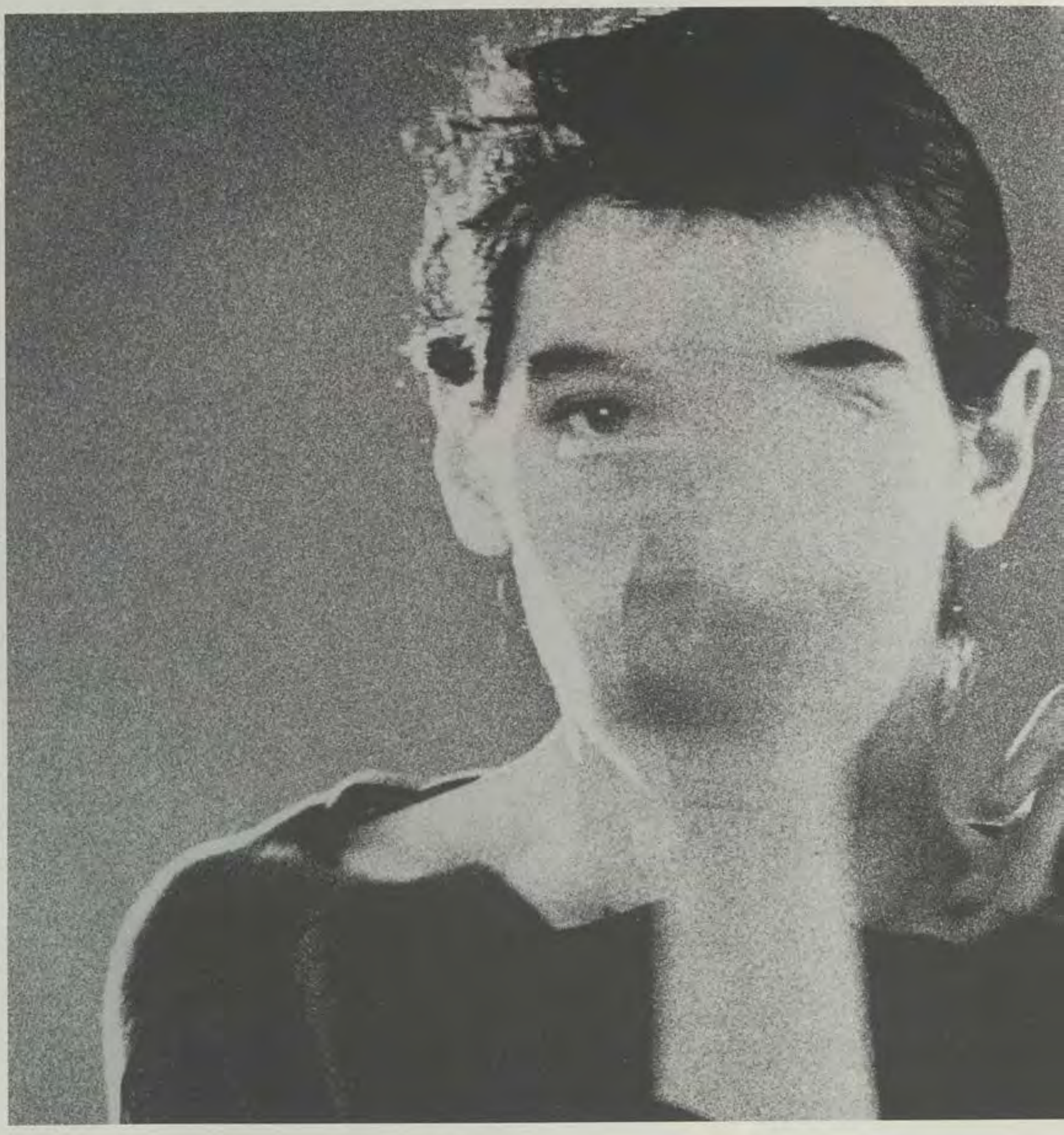
Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

Guarneri

GIUNTI



IL BAILE INNANZITUTTO

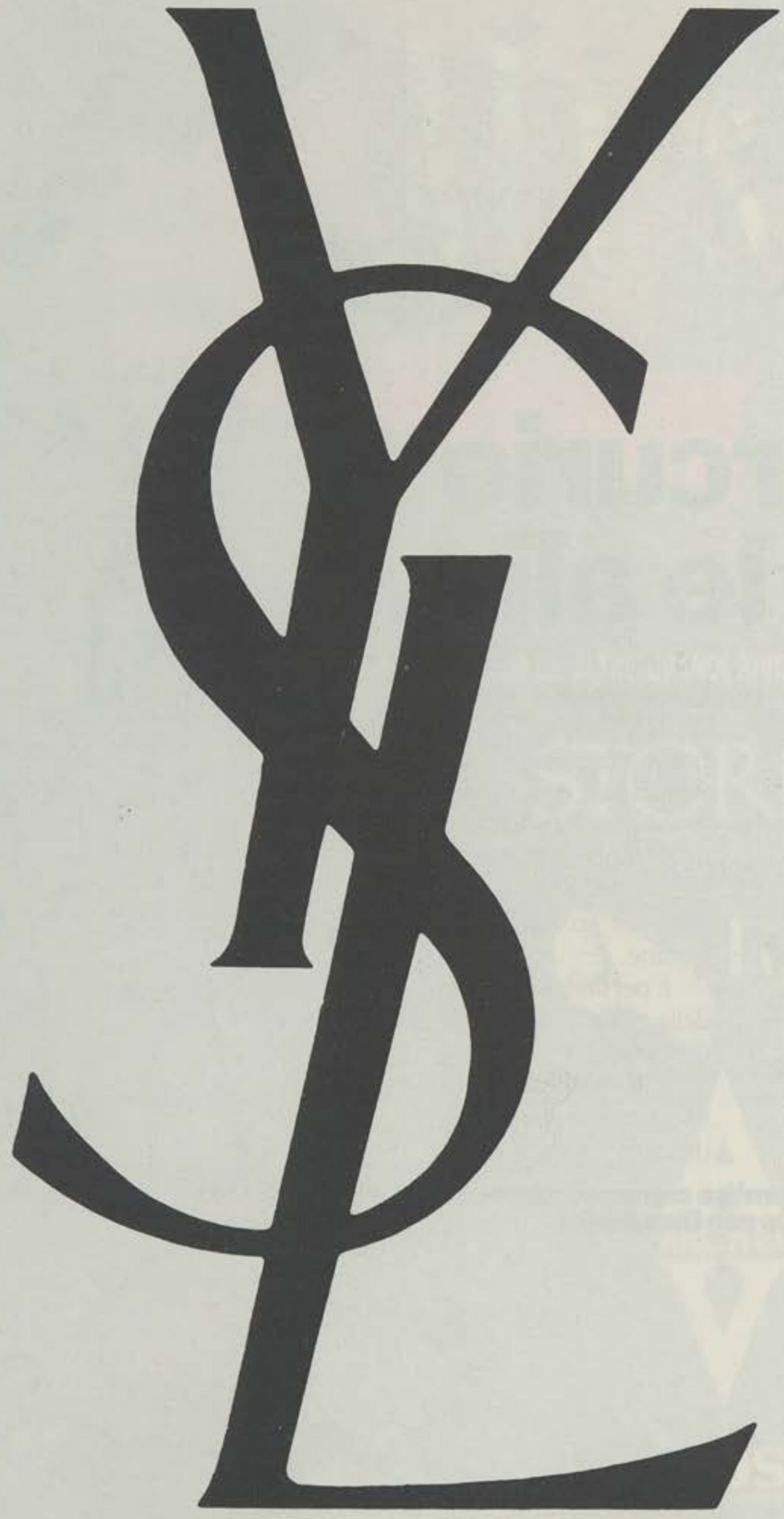
di Elsa Airoldi

Questa volta la storia ce l'ha messa proprio tutta. Solo s'è permessa di distrarsi, di prendere sotto gamba quel "particulare" che è la trovata del pensiero di Guicciardini. Insomma non ha fatto i conti con l'*hispanidad*: orgoglio che non cede, non arretra, non demorde.

Così, se da un lato, pur davanti all'evidenza di apporti arabi e indiani piuttosto che ebraici o persiani, molti preferiscono credere alla totale autonomia culturale spagnola, e se addirittura il musicologo Felipe Pedrell, analizzando l'enigmatico e stratificato *cante hondo*, suggerisce l'idea dei mori che attingono dalla Spagna e non già di quest'ultima che ne subisce l'influenza, noi, che oggi parliamo di danza, ci troviamo a osservare come il *baile* della piazza abbia sempre prevaricato ogni diversa espressione del genere.

La storia, che non voleva escludere la penisola iberica dal gioco di scambi che ha connotato l'Europa, ha provveduto a dare madri e mogli spagnole a Luigi XIV di Francia; a consegnare due spose italiane a Filippo V di Spagna; a insediare nell'Escurial un Carlo III che arrivava dall'Italia. Il che avrebbe dovuto significare una linea comune di danza colta (quella accademica) parallela alle relative etnie rimaste appannaggio del popolo.

A fasti e amori dei coronati, in buona parte riferita a essi, è dovuta poi la presenza nel paese di personaggi specificamente legati alla storia evolutiva del balletto. Salvatore Viganò, grande innovatore napoletano di origine reggiana, arrivato a Madrid per l'incoronazione di Carlo IV, vi trova moglie (la mitica Maria Medina) e maestro, il "riformatore" Jean Dauberval. Più tardi, a formalizzazione accademica ampiamente avvenuta e anzi in procinto di sgretolarsi, ve-



IL RAMAYANA E IL TEATRO DELL'ASIA SUDORIENTALE

di Giovanni Giuriati

Il Ramayana è, col Mahabharata, il più importante poema epico della letteratura indiana. Attribuito al poeta Valmiki, racconta in 7 libri e 24.000 distici la storia del principe Rama, incarnazione di Vishnu, che sconfigge le forze del male rappresentate dal re dei demoni Ravana. Rama, con sua moglie Sita e il fratello Lakhsmana vengono esiliati per 14 anni nella foresta. Sono sul punto di far ritorno alla loro città Ayodhia quando il re dei demoni Ravana, signore della città di Lanka, invaghitosi di Sita, la rapisce. Rama, aiutato da Lakhsmana e dall'armata delle scimmie comandata da Hanuman, la scimmia bianca, assedia Lanka sconfiggendo e uccidendo Ravana e ritrovando sua moglie Sita.

Questa, in estrema sintesi la trama. Ma, al di là della storia, che sembra descriva, nelle modalità narrative proprie dell'epica, una effettiva guerra avvenuta tra gli arii provenienti dal nord e le tribù autoctone del sud dell'India, il poema è pieno di episodi che rafforzano valori e codici di comportamento sociale, morale e religioso della cultura indù.

La musica e il teatro nel sud-est asiatico

A partire dal I secolo d.C. l'espansione commerciale indiana portò alla costituzione dei cosiddetti stati induizzati del sud-est asiatico. I più conosciuti sono forse l'Impero khmer della Cambogia che ha dominato la parte continentale del sud-est asiatico dal IX al XV secolo, del quale i templi di Angkor sono la massima espressione artistica, e il regno degli Sailendra a Giava (VII-IX secolo), durante il quale fu edificato il grande monumento buddista Borobodur. Più che di un'espansione militare, si tratta di una influenza che si espresse nel campo religioso e culturale. Parte di questa influenza è consistita nell'adozione delle storie del Ramayana e del Mahabharata, utilizzate in tutto il sud-est asiatico come fonte di ispirazione per rappresentazioni teatrali. Questi poemi epici giunti in Indonesia, Cambogia, Thailandia, Malesia e Laos nella loro versione scritta (in sanscrito) e attraverso la tradizione orale dei cantori epici sono stati modificati e reinterpretati secondo la sensibilità delle diverse culture delle quali sono divenuti parte e costantemente rappresentati nelle corti e nei villaggi nelle forme tradizionali del teatro danzato e del teatro delle ombre.

Nel sud-est asiatico le rappresentazioni teatrali tradizionali sono fortemente ritualizzate e considerate

RACCONTI DI VIAGGIO
L'antica storia del Wayang Wong nell'isola di Bali

Assistere a una rappresentazione originale di *wayang wong* nella sua naturale cornice — in questo caso il gruppo arriva dal villaggio di Telepud, nel cuore di quel paradiso ineffabile che è l'isola di Bali, tra vallate a terrazze con la luminosità dello smeraldo e morbidissime montagne erbose — regala allo spettatore un'enorme emozione.
Sorprendentemente Bali possiede una cultura che è riuscita a preservare — nonostante la prepotenza dell'invasione turistica occidentale e i continui rischi d'appiattimento e di contaminazione — un rapporto con l'espressione artistica e il suo valore rituale. O almeno è questo il sentimento che emana il *wayang wong*, un cerimoniale forte, una forma di teatro arcaica, capace di apparirci, a tutt'oggi, come un serbatoio dei grandi miti balinesi: ovvero un patrimonio dove il Ramayana, importato dall'India, rappresenta uno soltanto degli innumerevoli tasselli.
Nei costumi raffinatissimi, nelle maschere buffe, terrificanti o armoniose, belle di una fissità enigmatica, di uno sbalordimento rigido e inquietante, che sanno proiettare come su uno schermo di rarefazione e di purezza gli iperbolici tumulti raccontati dalla trama, il *wayang wong* ci conduce attraverso i sentieri dell'epoca di Rama, la grande fiaba del Bene che combatte contro il Male. Una parabola archetipica che può comunicarsi al pubblico con una fresca immediatezza, e che da secoli trasmette senza posa, col sortilegio di una voce incantatrice, valenze etiche profonde e inamovibili.
Teatro autenticamente "totale", nello splendore intrecciato di danza e musica, di canto e di parola, il *wayang wong* ha una coreografia che muove gli attori-ballerini sul piano di uno spazio sempre bidimensionale, denunciando così la sua radice in quel teatro delle ombre che utilizza, per le sue meraviglie, fragili marionette schiacciate sull'esclusiva dimensione del disegno dei loro contorni, senza spessore né volume.
Così ci scorrono davanti le sequenze del *wayang wong* come fossero fastose illustrazioni dinamiche stampate sulla pellicola di un film, o anche sulla striscia di un fumetto. Ed è un tratto che accentua ulteriormente la sensazionalità e il virtuosismo dell'insieme.

Leonetta Bentivoglio

un'offerta alle divinità. Spesso sono eseguite in occasione di festival religiosi e nel perimetro dei templi. Le religioni del sud-est asiatico sono varie: islamismo, buddhismo, induismo. Il teatro, pur contenendo elementi ispirati da queste religioni, si ricollega a un substrato animistico in cui predomina il culto degli antenati e di divinità del suolo diffuso in tutta la regione sin da epoca protostorica. Le ombre (ma anche i danzatori) rappresentano simbolicamente gli spiriti degli antenati tribali e la rappresentazione teatrale costituisce un modo di comunicare ritualmente con essi rafforzando codici sociali e culturali tradizionali. Frequente è, ad esempio, l'esecuzione, prima della rappresentazione, di appositi brani offerti alle divinità protettrici della musica e della danza affinché proteggano la rappresentazione che si sta per svolgere. Funzione importante del teatro è di tramandare e rafforzare i valori tradizionali della società: pietà filiale, onestà, fedeltà, gentilezza, pietà religiosa.

Teatro, danza e musica sono strettamente connessi. Raramente il teatro è parlato. I testi sono cantati e vi è un costante accompagnamento musicale dell'orchestra. Gli attori danzano sulla scena. Forme teatrali più diffuse e significative sono il teatro delle ombre e il teatro danzato. Nel teatro delle ombre un maestro proietta su uno schermo illuminato da una lampada le ombre di sagome finemente intagliate nel cuoio e de-

corate; nel teatro danzato i personaggi sono impersonati da danzatori che spesso indossano una maschera. Brandon, nel suo importante studio sul teatro del sud-est asiatico (*Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, 1967) sottolinea alcuni aspetti principali comuni alle diverse forme teatrali della regione:

- la narratività e la presenza di numerosi episodi, tipici dell'epica e della tradizione orale, con racconti in cui divinità ed eroi si affrontano in scontri di grandi proporzioni;

- la compresenza di momenti comici (alle volte farseschi), melodrammatici e seri, mentre è sconosciuta la divisione in generi (tragedia, commedia) tipica dell'occidente;

- l'aspetto didattico della rappresentazione con l'eroe che impersona le virtù e i comportamenti positivi e, alla fine della rappresentazione, sconfigge l'eroe negativo. Anche se l'eroe positivo può avere qualche piccolo difetto, la distinzione tra buoni e cattivi, tra bene e male, è chiaramente delineata;

- la storia-tipo (che è anche quella del Ramayana) racconta di un eroe, sconfitto dal nemico, che si ritira nella foresta a meditare e, dopo aver acquisito poteri magici, ritorna per sconfiggere definitivamente il nemico;

- i personaggi sono chiaramente caratterizzati e divisi nei due campi opposti dei "buoni" e dei "catti-

LA MASCHERA veicolo del mito

Nel *wayang wong* troviamo una serie di maschere assolutamente uniche, rappresentanti l'intera storia del Ramayana. Naturalmente, come per solito accade in ogni teatro tradizionale, i personaggi non sono dei semplici caratteri umani, ma dei simboli, degli archetipi. Il talento degli abitanti di Bali ha trovato nel Ramayana un tema su cui creare maschere che non trovano raffronto in alcun altra tradizione asiatica.

Il *wayang wong* di Telepud ci dà l'occasione di vedere dei personaggi — Rama, Sita, Laksmana — mascherati, così com'erano nel *wayang wong* delle origini. In altri villaggi invece gli stessi personaggi vengono interpretati a viso scoperto, e la tradizione locale non sembra aver mai preteso l'uso di maschere.

Il *wayang wong* è uno spettacolo rituale; ovvero, le maschere appartengono a un tempio e vengono utilizzate in occasione dell'anniversario del tempio stesso. Maschere e spettacolo assumono allora una funzione esorcizzante (assicurare la salute della comunità, allontanare la carestia e le malattie). Le maschere sono oggetto di culto e in nessun caso possono uscire dal luogo a cui sono consacrate; tanto che per le rappresentazioni all'esterno del tempio ne vengono utilizzate delle copie, appositamente realizzate; in questi casi il *wayang wong* diviene uno spettacolo profano. Ogni maschera viene considerata sacra dopo essere stata adoperata in un certo numero di rappresentazioni, nell'ultima delle quali, detta *Ngerehin*, viene pervasa da uno spirito. Negli anni successivi le saranno poi regolarmente presentate delle offerte votive, che serviranno a caricarla di potentissima energia. La maschera allora potrà essere utilizzata nella danza solo da persone spiritualmente molto forti, dotate anch'esse di potere.

Il legno che più frequentemente viene utilizzato è il *Pula* (*Alstonia Scholaris*), bianco, leggero e resistente. A scultura terminata, viene applicata la pittura tradizionale, *Warna Bali*, un impasto di prodotti naturali.

Ogni maschera ha un suo proprio colore caratteristico, veicolo del simbolo e dell'archetipo. Rama, che è la settima incarnazione di Vishnu, ha un colore cupo. Ha i tratti del viso fini e delicati, è il simbolo del potere ideale. Rama viene sulla terra per ristabilire l'ordine *Dharma*, che è minacciato dal re dei demoni, Rawana, che rappresenta il disordine *Adharma*. La maschera di Rawana è marrone, ha degli occhi spaventevoli, la bocca semiaperta che lascia intravvedere i denti affilati e che essendo scolpita permette alla voce dell'attore di avere un suono cavernoso.

Henri Bonnithon

vi"; personaggi-tipo sono: divinità, nobili, asceti, servitori-clown.

Anche sul piano musicale vi sono aspetti comuni. Innanzitutto ciò che colpisce l'ascoltatore europeo è la particolare qualità del suono. Le orchestre sono formate infatti in prevalenza da metallofoni intonati (*gong-chime culture*, cultura dei carillon di gong, la definisce Hood). Si tratta di strumenti prevalentemente di bronzo in cui una serie di lamine o di gong di piccole e medie dimensioni sono disposti in serie e accordati su una scala di cinque o sette suoni. Questi strumenti non hanno funzione puramente ritmica, ma prettamente melodica.

Altro elemento comune è la tradizione orale. Non esistono forme di musica scritta nella regione e la musica è tramandata oralmente da maestro ad allievo. Vi sono dei modelli melodici di riferimento sui quali i musicisti improvvisano rendendo unica ciascuna esecuzione. Ciò che colpisce l'ascoltatore-spettatore occidentale è anche la mancanza di un direttore in orchestre che arrivano a comprendere fino a più di quaranta musicisti. Specie nella musica balinese è sorprendente il grado di sincronismo e di affiatamento che i musicisti raggiungono nelle variazioni di tempo o dinamiche. Alcuni esecutori assumono il ruolo di direttore dando dei segnali che costituiscono un riferimento per gli altri musicisti. Per esempio, nella musica balinese è il suonatore di tamburo (*kendang*) che con i suoi segnali indica i cambiamenti ritmici e dinamici all'orchestra; nella musica thailandese è piuttosto il suonatore di xilofono (*ranat ek*) a indicare i cambiamenti di ciclo ritmico e la successione dei brani da eseguire.

Caratteristica peculiare è anche l'improvvisazione simultanea di più strumenti melodici. È proprio il "dialogo" intrecciato di queste improvvisazioni che costituisce uno dei motivi di maggiore ricchezza e interesse delle esecuzioni musicali. Il ritmo è solitamente binario, articolato in cicli di diversa lunghezza e "stratificato". Esistono cioè diversi livelli di densità ritmica associati a strumenti differenti. Le scale sono di cinque o sette suoni, a intonazione variabile, con intervalli differenti dal nostro sistema temperato. Nell'accompagnare le rappresentazioni teatrali i musicisti utilizzano un numero limitato di melodie, ciascuna delle quali è associata a un particolare stato d'animo (tristezza, furore) oppure a una funzione narrativa (melodie che accompagnano l'azione del camminare o del combattere).

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

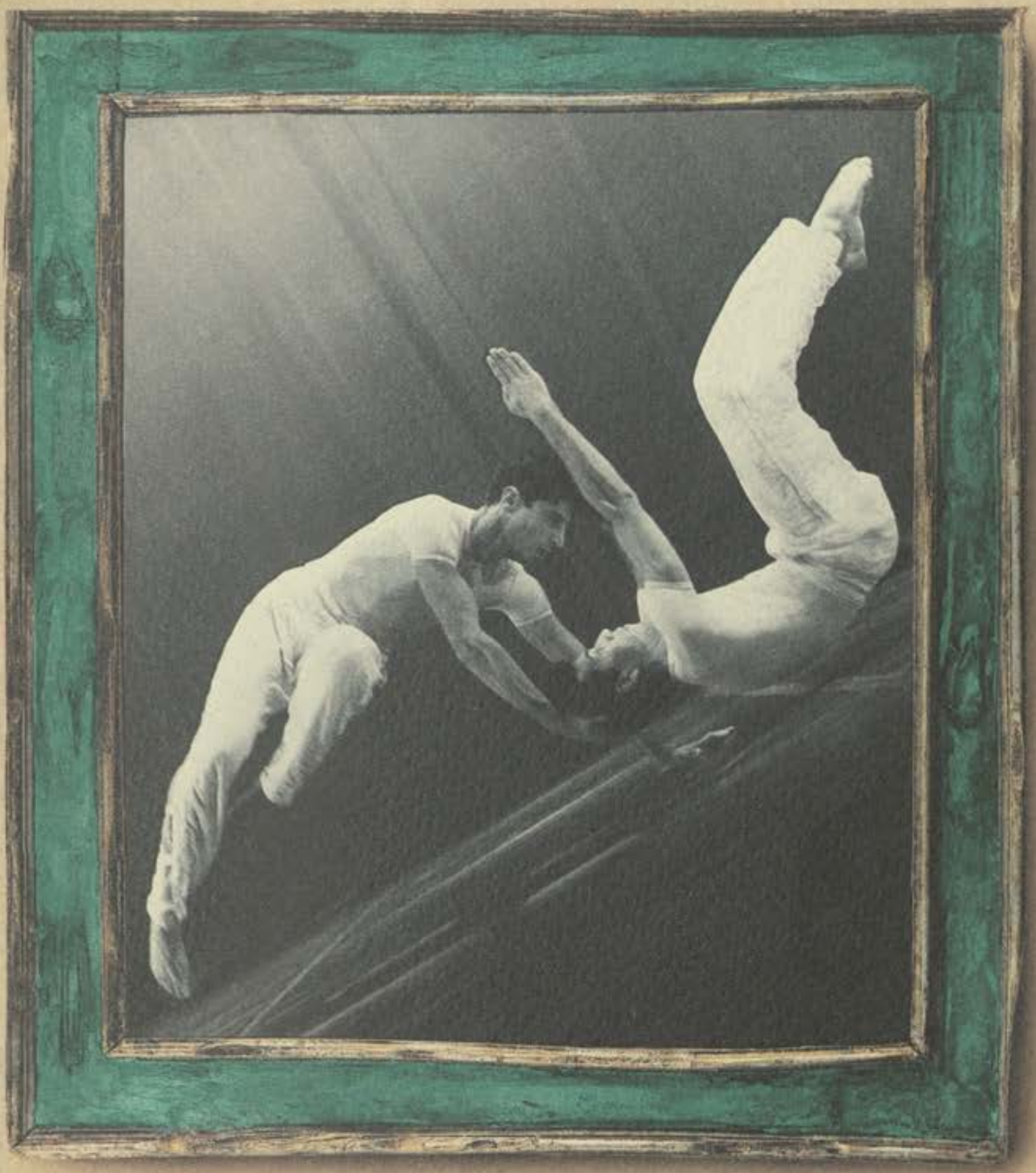
Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

WAYANG KULIT

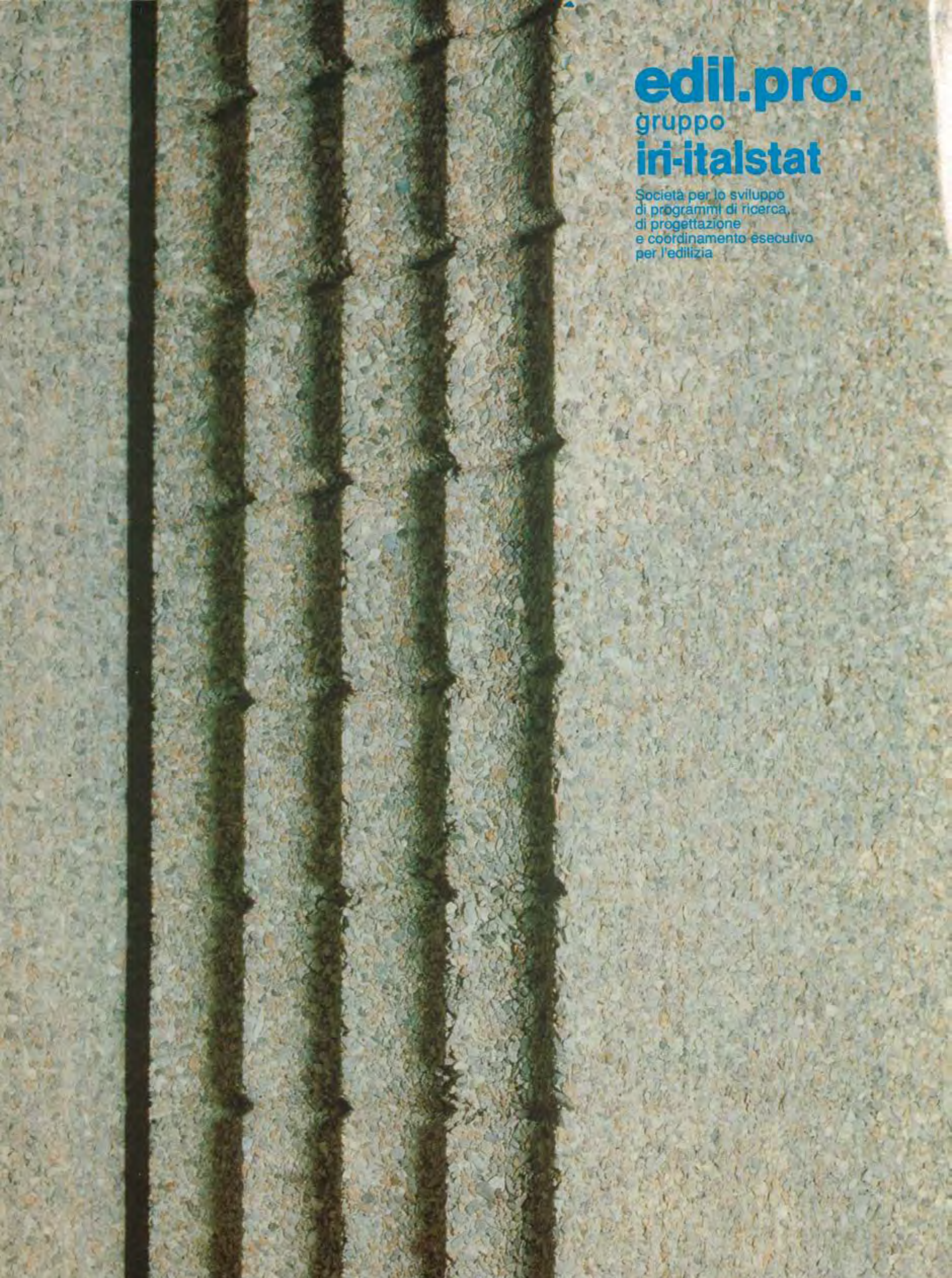
di Giovanni Giuriati

Wayang kulit significa "teatro di figure di cuoio". Si tratta infatti di un teatro in cui l'ombra di sagome intagliate nel cuoio viene proiettata contro uno schermo. Il *wayang kulit* è stato importato in Malesia da Giava, con modificazioni. Ad esempio, nel genere qui presentato *wayang kulit siam*, sono avvertibili influenze della vicina Thailandia nel disegno dell'abbigliamento delle figure di cuoio, simile ai costumi del *khon* . La *troupe* del dalang Hamzah Awang Amat proviene infatti dal sultanato di Kelantan, situato a nord-est del paese, vicino al confine thailandese.

Le figure (circa un centinaio) vengono manovrate da un solo maestro, il *dalang*, che dà loro anche la voce improvvisando dialoghi e situazioni drammatiche sulla base di modelli tradizionali. Ciascun personaggio ha infatti un proprio stile di movimento e un diverso tono e modo di parlare. La lingua parlata dai personaggi è la lingua di corte, incomprensibile ai più. Sfuggono a questa regola i clowns che, parlando nella lingua corrente, forniscono intermezzi comici commentando in forma satirica eventi recenti riguardanti la comunità.

Il complesso musicale che accompagna la rappresentazione è caratterizzato in senso ritmico. Strumento melodico è il *serunai*, ad ancia doppia (oboe), che viene accompagnato da tamburi a una e due membrane e da quattro gong che forniscono il riferimento ritmico. Il suonatore di *serunai*, seduto vicino al *dalang* è il *leader* del gruppo che seleziona, in accordo col *dalang* i brani da eseguire in relazione ai diversi momenti della rappresentazione.

Il *dalang* Hamzah Awang Amat proviene da una scuola familiare di grande prestigio ed è conosciuto per le sue capacità di improvvisatore. Lo svolgimento della storia è, a partire da un modello tradizionale, diverso a ogni rappresentazione. La trama prima riportata è dunque soggetta a variazioni ed elaborazioni estemporanee secondo l'estro del momento.



edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

Se questa sera
ha un sapore un po' speciale
é anche merito nostro.

L'atmosfera raffinata di Villa Medici, la musica incantevole di Roma-Europa, i deliziosi rinfreschi di Euclide.

Ecco come trascorrere una serata fuori dal comune.

Invitateci a casa Vostra, può cambiare la musica, ma Euclide ha tutta l'esperienza per offrirVi un concerto di sapori all'altezza di qualunque avvenimento.

EUCLIDE
IL PIACERE DELLA CASA

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
& DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PROMEDIA PRODUCTION

HARNO CONNECTION STUDIO

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLI GÖTTSCHE LOWE

IL RAMAYANA E IL TEATRO DELL'ASIA SUDORIENTALE

di Giovanni Giuriati

Il Ramayana è, col Mahabharata, il più importante poema epico della letteratura indiana. Attribuito al poeta Valmiki, racconta in 7 libri e 24.000 distici la storia del principe Rama, incarnazione di Vishnu, che sconfigge le forze del male rappresentate dal re dei demoni Ravana. Rama, con sua moglie Sita ed il fratello Lakhsmana vengono esiliati per 14 anni nella foresta. Sono sul punto di far ritorno alla loro città Ayodhia quando il re dei demoni Ravana, signore della città di Lanka, invaghitosi di Sita, la rapisce. Rama, aiutato da Lakhsmana e dall'armata delle scimmie comandata da Hanuman, la scimmia bianca, assedia Lanka sconfiggendo ed uccidendo Ravana e ritrovando sua moglie Sita.

Questa, in estrema sintesi la trama. Ma, al di là della storia, che sembra descriva, nelle modalità narrative proprie dell'epica, una effettiva guerra avvenuta tra gli arii provenienti dal nord e le tribù autoctone del sud dell'India, il poema è pieno di episodi che rafforzano valori e codici di comportamento sociale, morale e religioso della cultura indù.

A partire dal I secolo d.C. l'espansione commerciale indiana portò alla costituzione dei cosiddetti stati induizzati del sud-est asiatico. I più conosciuti sono forse l'Impero khmer della Cambogia che ha dominato la parte continentale del sud-est asiatico dal IX al XV secolo, del quale i templi di Angkor sono la massima espressione artistica, e il regno degli Sailendra a Giava (VII-IX secolo), durante il quale fu edificato il grande monumento buddista Borobodur. Più che di un'espansione militare, si tratta di una influenza che si espresse nel campo religioso e culturale. Parte di questa influenza è consistita nell'adozione delle storie del Ramayana e del Mahabharata, utilizzate in tutto il sud-est asiatico come fonte di ispirazione per rappresentazioni teatrali. Questi poemi epici giunti in Indonesia, Cambogia, Thailandia, Malesia e Laos nella loro versione scritta (in sanscrito) e attraverso la tradizione orale dei cantori epici sono stati modificati e reinterpretati secondo la sensibilità delle diverse culture delle quali sono divenuti parte e costantemente rappresentati nelle corti e nei villaggi nelle forme tradizionali del teatro danzato e del teatro delle ombre.

Nel sud-est asiatico le rappresentazioni teatrali tradizionali sono fortemente ritualizzate e considerate un'offerta alle divinità. Spesso sono eseguite in occasione di festival religiosi e nel perimetro dei templi. Le religioni del sud-est asiatico sono varie: islamismo, buddhismo, induismo. Il teatro, pur contenendo elementi ispirati da queste religioni, si ricollega a un substrato animistico in cui predomina il culto degli antenati e di divinità del suolo diffuso in tutta la regione sin da epoca protostorica. Le ombre (ma anche i danzatori) rappresentano simbolicamente gli spiriti degli antenati tribali e la rappresentazione teatrale costituisce un modo di comunicare ritualmente con essi rafforzando codici sociali e culturali tradizionali. Frequente è, ad esempio, l'esecuzione, prima della rappresentazione, di appositi brani offerti alle divinità protettrici della musica e della danza affinché proteggano la rappresentazione che si sta per svolgere. Funzione importante del teatro è di tramandare e rafforzare i valori tradizionali della società: pietà filiale, onestà, fedeltà, gentilezza, pietà religiosa.

Teatro, danza e musica sono strettamente connessi. Raramente il teatro è parlato. I testi sono cantati e vi è un costante accompagnamento musicale dell'or-

chestra. Gli attori danzano sulla scena. Forme teatrali più diffuse e significative sono il teatro delle ombre ed il teatro danzato. Nel teatro delle ombre un maestro proietta su uno schermo illuminato da una lampada le ombre di sagome finemente intagliate nel cuoio e decorate; nel teatro danzato i personaggi sono impersonati da danzatori che spesso indossano una maschera. Brandon, nel suo importante studio sul teatro del sud-est asiatico (*Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, 1967) sottolinea alcuni aspetti principali comuni alle diverse forme teatrali della regione:

- la narratività e la presenza di numerosi episodi, tipici dell'epica e della tradizione orale, con racconti in cui divinità ed eroi si affrontano in scontri di grandi proporzioni;
- la compresenza di momenti comici (alle volte farseschi), melodrammatici e seri, mentre è sconosciuta la divisione in generi (tragedia, commedia) tipica dell'occidente;
- l'aspetto didattico della rappresentazione con l'eroe che impersona le virtù e i comportamenti positivi e, alla fine della rappresentazione, sconfigge l'eroe negativo. Anche se l'eroe positivo può avere qualche piccolo difetto, la distinzione tra buoni e cattivi, tra bene e male, è chiaramente delineata;
- la storia-tipo (che è anche quella del Ramayana) racconta di un eroe, sconfitto dal nemico, che si ritira nella foresta a meditare e, dopo aver acquisito poteri magici, ritorna per sconfiggere definitivamente il nemico;
- i personaggi sono chiaramente caratterizzati e divisi nei due campi opposti dei "buoni" e dei "catti-

vi"; personaggi-tipo sono: divinità, nobili, asceti, servitori-clown.

Anche sul piano musicale vi sono aspetti comuni. Innanzitutto ciò che colpisce l'ascoltatore europeo è la particolare qualità del suono. Le orchestre sono formate infatti in prevalenza da metallofoni intonati (*gong-chime culture*, cultura dei carillon di gong, la definisce Hood). Si tratta di strumenti prevalentemente di bronzo in cui una serie di lamine o di gong di piccole e medie dimensioni sono disposti in serie e accordati su una scala di cinque o sette suoni. Questi strumenti non hanno funzione puramente ritmica, ma prettamente melodica.

Altro elemento comune è la tradizione orale. Non esistono forme di musica scritta nella regione e la musica è tramandata oralmente da maestro ad allievo. Vi sono dei modelli melodici di riferimento sui quali i musicisti improvvisano rendendo unica ciascuna esecuzione. Ciò che colpisce l'ascoltatore-spettatore occidentale è anche la mancanza di un direttore in orchestre che arrivano a comprendere fino a più di quaranta musicisti. Specie nella musica balinese è sorprendente il grado di sincronismo e di affiatamento che i musicisti raggiungono nelle variazioni di tempo o dinamiche. Alcuni esecutori assumono il ruolo di direttore dando dei segnali che costituiscono un riferimento per gli altri musicisti. Ad esempio, nella musica balinese è il suonatore di tamburo (*kendang*) che con i suoi segnali indica cambiamenti ritmici e dinamici all'orchestra; nella musica thailandese è piuttosto il suonatore di xilofono (*ranat ek*) ad indicare cambiamenti di ciclo ritmico e la successione dei brani da eseguire.

Caratteristica peculiare è anche l'improvvisazione simultanea di più strumenti melodici. È proprio il "dialogo" intrecciato di queste improvvisazioni che costituisce uno dei motivi di maggiore ricchezza e interesse delle esecuzioni musicali. Il ritmo è solitamente binario, articolato in cicli di diversa lunghezza e "stratificato". Esistono cioè diversi livelli di densità ritmica associati a strumenti differenti. Le scale sono di cinque o sette suoni, a intonazione variabile, con intervalli differenti dal nostro sistema temperato. Nell'accompagnare le rappresentazioni teatrali i musicisti utilizzano un numero limitato di melodie, ciascuna delle quali è associata a un particolare stato d'animo (tristezza, furore) o a una funzione narrativa (melodie che accompagnano l'azione del camminare o del combattere).

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

Festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

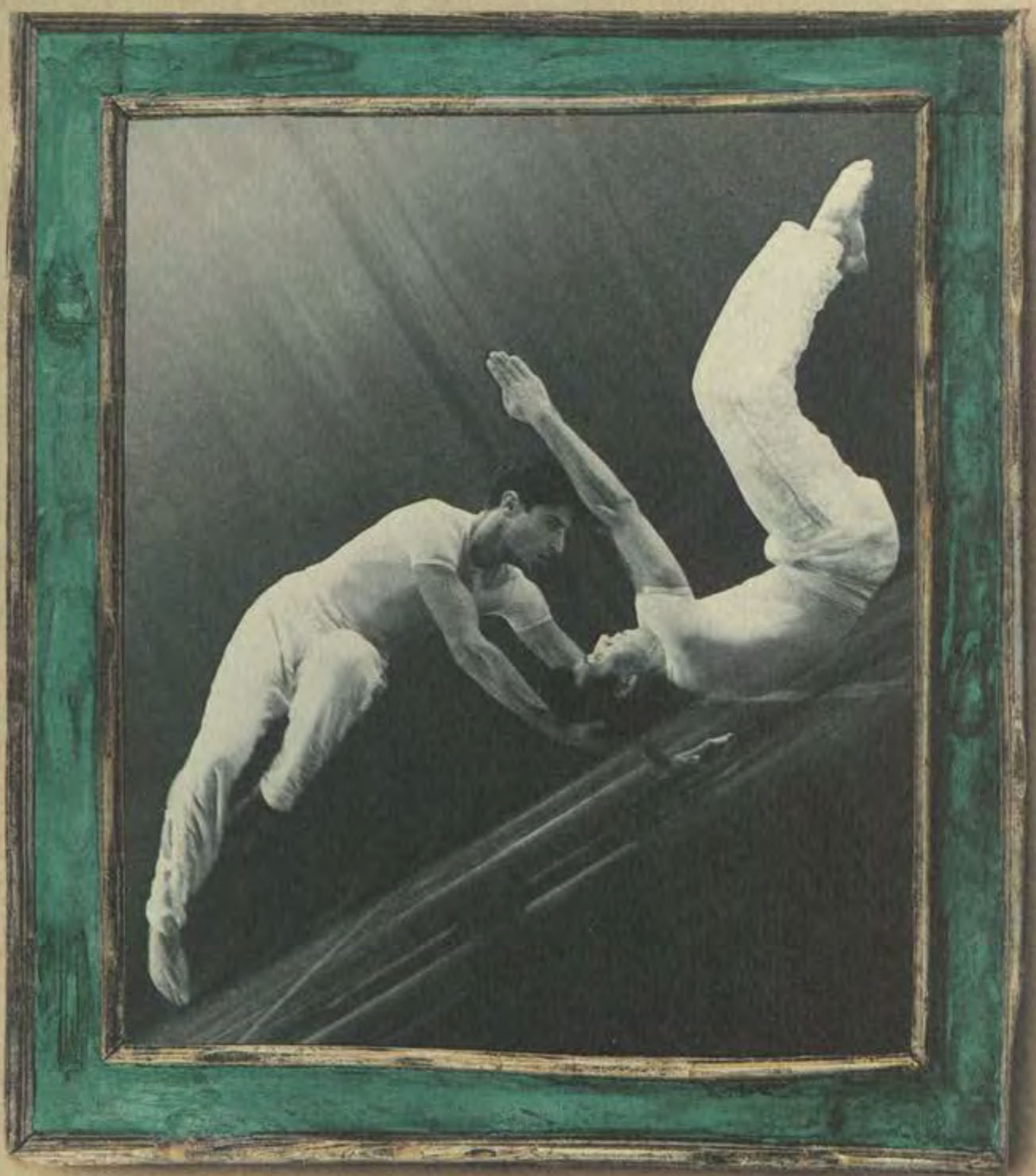
Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

GIUNTI

guarienti

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

Ben Hur

Villa Medici

10 Luglio

Assitalia
GRUPPO RAS

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione
FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

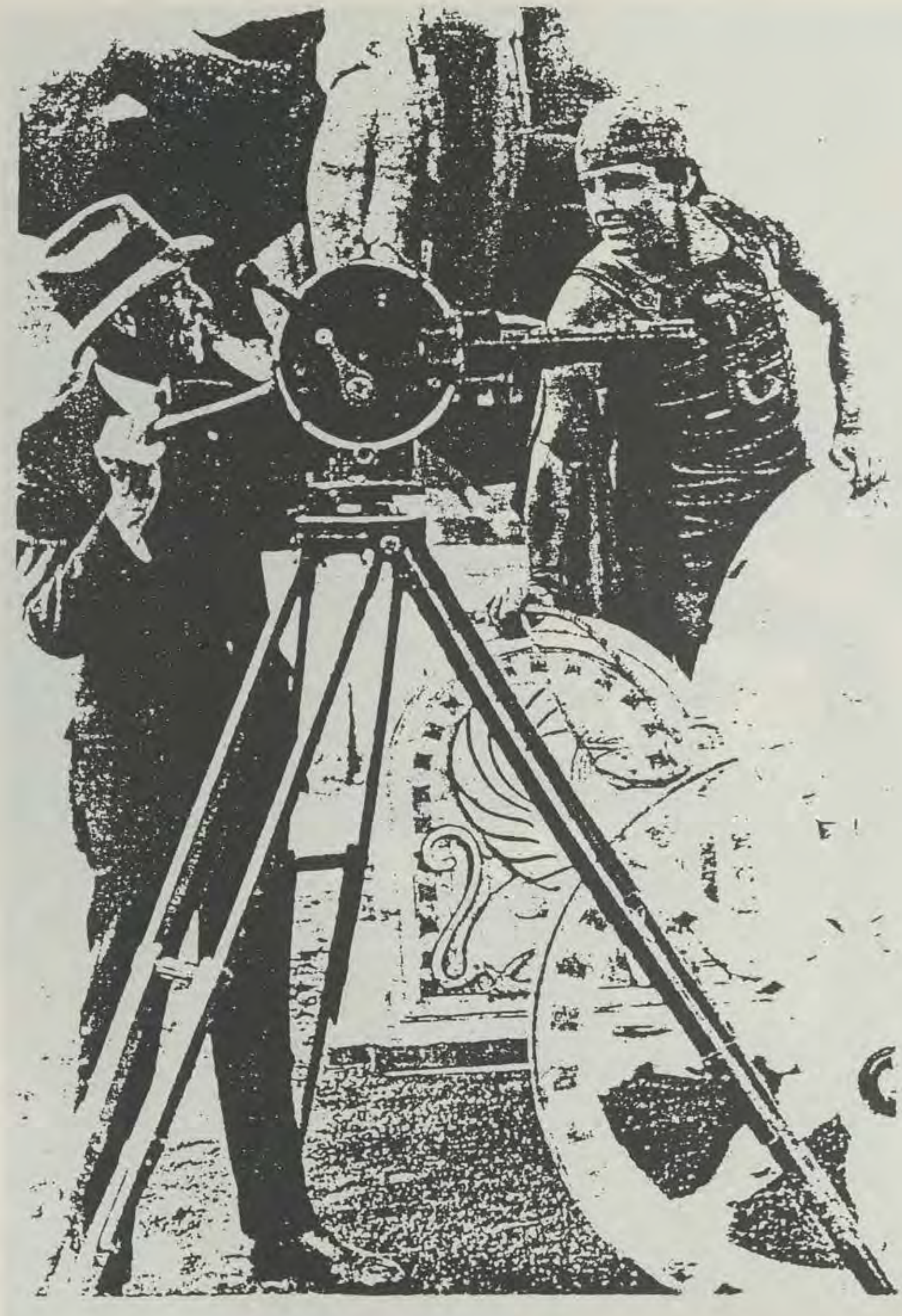
Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990



BEN HUR (1925)

Direttore
Carl Davis

Colonna sonora eseguita dal vivo
dall'Orchestra Sinfonica
di Monaco di Baviera

Regia
Fred Niblo

Il restauro della copia
è stato realizzato da
"Thames Television"
e
"Photoplay Production"

In collaborazione con

FONDATION GAN
POUR LE CINEMA

10 Martedi Luglio 1990 ore 21,30

Carl Davis

Nato a Brooklyn nel 1936. Ha studiato composizione con Paul Nordoff e Hugo Kauder e in seguito con Per Norgaard a Copenhagen. I suoi primi anni di studio negli Stati Uniti gli hanno fornito un ampio *background* a cui attinge ancora oggi. Lasciati gli studi a Copenhagen, nel 1961 ha presentato la rivista *Diversions* al Festival di Edimburgo e ha continuato poi a lavorare in Inghilterra. Con *Diversions* cominciano i primi riconoscimenti della critica. Poco a poco la sua meta principale — trasportare l'eccitazione del teatro nella sala da concerto — sta avendo successo. In teatro ha lavorato con John Gielgud e Laurence Olivier; ha composto per la Royal Shakespeare Company, per il Sadlers Wells Royal Ballet e per varie altre compagnie inglesi di teatro e di danza. Ha inciso vari dischi fra cui *Beautiful dreamer* con Marilyn Horne. I suoi lavori più conosciuti tuttavia rimangono le colonne sonore per il cinema e la televisione, fra cui ricordiamo *Our Mutual Friend*, *Journey's End*, *Hollywood*, *Hotel Du Lac*, *The French Lieutenant's Women*, *Champions*, *Scandal*, *The Rainbow* e molti altri. Molto importante è la composizione della musica per il classico film muto di Abel Gance, *Napoleon* che è stata da lui stesso diretta in prima esecuzione in accompagnamento dal vivo alla proiezione del film, restaurato da Kevin Brownlow. Il trionfo di questo film ha dato l'avvio a una serie di interessantissime composizioni sempre eseguite dal vivo tra cui *Ben Hur.*

L'orchestra Sinfonica di Monaco di Baviera

L'Orchestra Sinfonica di Monaco di Baviera è stata creata 45 anni fa e nella sua lunga carriera ha eseguito molti lavori di musica contemporanea e classica oltre a incidere per grandi case discografiche come la EMI e la Decca. Dal 1989 il suo direttore musicale è Christoph Stepp. Ha lavorato in più di seicento produzioni cinematografiche, fra cui *The Wind and The Lion*, *El Cid*, *High Spirits*, e per molti compositori come Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith e Carl Davis.

Con quest'ultimo ha inciso diverse colonne sonore fra cui *The Rainbow* di Ken Russell e *Frankestein Unbound* di Roger Corman. Ha anche eseguito le colonne sonore di alcuni film muti fra cui *Nosferatu*, *Die Nibelungen* e *Metropolis*.

edil.pro.

gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

Il Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Pescara

La sede regionale della SIP a Bologna

Il Palazzo di Giustizia di Foggia

La Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi de L'Aquila

FONDATION GAN
POUR LE CINEMA

«SOVENTE LA VITA DEL CINEMA TIENE SOLAMENTE A UN FILM»

La Fondation GAN per il cinema fa rivivere capolavori del patrimonio cinematografico e sostene delle registi nelle loro progetti.

"Le Carrosse d'Or" de Jean Renoir (1952) restauré par la Cinémathèque Française grâce à la Fondation GAN pour le Cinéma.

La Fondation GAN pour le Cinéma
2, rue Pillet-Will - 75009 PARIS
Tél. : 42 47 68 60 / 67 53

PUBLICIS

HARNO CONNECTION STUDIO

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
A E DOSSIER

A
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PRODUCTION media

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

BEN HUR

di Luca Antoccia

Con *Ben Hur* fa il suo ingresso nel grande cinema una delle più potenti "major", la Metro Goldwin Mayer. Ben Hur infatti, che è il suo più famoso film dell'epoca del muto, segna l'inizio di una ascesa che porterà gli *studios* della Mgm ad essere gli incontrastati dominatori di Hollywood.

Eppure *Ben Hur* non era nato sotto i migliori auspici. Louis B. Mayer e Irving Thalberg, i due produttori della MGM che nel 1924 avevano rilevato il progetto, compirono quasi un miracolo nel trasformare un potenziale fiasco in un successo. Cosa era accaduto? La lavorazione del film era iniziata nel 1923 in Italia. La MGM aveva acquistato i diritti sul romanzo di Lew Wallace già all'inizio degli anni Venti e aveva incaricato Charles Brabin di dirigere gli attori. Ben Hur era impersonato da uno degli attori più in voga del momento, George Walsh.

Ma, alle usuali difficoltà delle riprese all'estero, si erano aggiunte le condizioni particolari dell'Italia nel 1923: i disordini e la cruenta lotta politica fra fascisti e antifascisti causarono numerosi rinvii alle riprese. Ci furono anche incidenti alle comparse (alcune cronache parlano anche di due vittime) e la *troupe* patì il caldo e la sete.

Emblematico l'incidente legato all'episodio dell'affondamento della trireme romana. Le comparse erano state avvertite che era necessario saper nuotare, ma le 50 lire della paga facevano gola a tutti. A un certo punto sulla nave si sviluppò un incendio (pare dovuto a un effetto speciale non riuscito) e il legno prese subito fuoco. Come racconta J. Arnold Gillespie «le comparse si gettavano in mare, poi tornavano indietro come api intorno a una zolletta di zucchero,

LE MOLTE VERSIONI DI UN CAPOLAVORO

Prima ancora che un successo cinematografico *Ben Hur* era stato un grande successo editoriale. Il romanzo, scritto nel 1880 da Lew Wallace, un generale della Guerra Civile, andò ben oltre le aspettative dell'autore che vide in poco tempo moltiplicarsi le edizioni e le traduzioni. Fu il teatro ad accorgersi per primo delle potenzialità spettacolari del romanzo (che tuttavia soltanto il cinema svilupperà appieno). Ecco così che *Ben Hur* diviene a Broadway un successo teatrale, come altri sfarzosi adattamenti di romanzi popolari (si pensi a *Quo Vadis* o a *Le due orfanelle*) di cui Hollywood non tarderà ad accorgersi.

Il *Ben Hur* di Niblo non fu il primo e non fu l'ultimo film tratto dal romanzo di Wallace. Il primo era stato realizzato addirittura nel 1908. Diretto da Sidney Olcott, un ex attore, il film andò incontro a parecchi problemi perché la Kalem che produceva il film non aveva provveduto ad acquistare i diritti sul romanzo e si trovò così a dover pagare un indennizzo di 25.000 dollari. Molto per un film di due bobine ancora legato alla fase preindustriale del cinema. Anche per questo il *Ben Hur* del 1908 non ha lasciato una traccia consistente.

Non vi è invece che non abbia mai visto almeno la sequenza della corsa delle quadrighe del *Ben Hur* impersonato da Charlton Heston nel 1959. Il film fu uno dei più grandi *kolossal* mai realizzati: costò una ventina di milioni di dollari ma nel corso di varie riedizioni arriverà a incassarne oltre il triplo. La celebre sequenza costò da sola un milione di dollari e vari mesi di lavorazione. Il regista William Wyler aveva partecipato poco più che ventenne in qualità di assistente al *Ben Hur* di Niblo. Un altro punto in comune tra i due film è Arnold Gillespie, nel 1925 come nel 1959 a capo degli effetti speciali.

Il film fece incetta di Oscar: raccolse ben undici statuette.

(*l. a.*)

supplicando la Madonna di salvar loro la vita». Tratte in salvo da un peschereccio, le comparse, che ancora indossavano i costumi da antichi romani, ritoccarono terra solo alcuni giorni dopo, sotto lo sguardo stralunato di alcuni pescatori...

A ciò si aggiunga che il regime fascista non guardava con favore a questo film che gli sembrava presentasse della romanità un'immagine non del tutto lusinghiera. Come se tutto ciò non bastasse, le riprese che Brabin mandò a Hollywood erano tecnicamente disastrose e praticamente inutilizzabili. Era il tracollo.

A questo punto Mayer e Thalberg presero una drastica decisione: licenziarono Brabin, richiamarono la *troupe* a Hollywood dove si sarebbe girato in studio tutto il film e chiamarono come nuovo regista il collaudatissimo Fred Niblo, già affermato come grande direttore di divi (aveva diretto Douglas Fairbanks e Rodolfo Valentino). Infine Ben Hur avrebbe avuto il fascino e la prestanza di un divo ancora più famoso di Walsh, Ramon Novarro.

Ma tutto lo *staff* tecnico fu riorganizzato e rigenerato con l'apporto di nuovi validissimi esperti. Per fare solo un esempio della grande perizia tecnica con la quale furono risolti i nuovi problemi di ambientazione in studio della vicenda citiamo il caso senza dubbio più celebre: la spettacolare sequenza della corsa delle bighe (che per molti non ha niente da invidiare al posteriore rifacimento di Wyler; sembra che Niblo si sia ispirato per essa a una sequenza simile contenuta nel film *Messalina* di Guazzoni, del 1923).

MUSICA IN SALA

«Mia moglie suonava il piano e io il violino. E quando c'erano grandi film come *I Nibelunghi* o *Ben Hur* allora era tutta un'altra musica. C'era anche un violoncello e un contrabbasso e un harmonium, sì a volte anche una batteria e i piatti... Non era facile suonare, sì...»

Al tempo del muto le cose dovevano andare pressappoco proprio come le racconta il vecchio gestore di un cinema tedesco all'inizio del film di Wenders *Nel corso del tempo*. Un cinema davvero muto, "silenzioso", non è mai esistito. Se si eccettua il periodo pioneristico delle proiezioni dei Lumière, il cinema è sempre stato accompagnato in sala dalla musica. Poco importa se era un semplice piano o una vera orchestra. Ma la musica scritta era una eccezione, il più delle volte si creava in sala seguendo il ritmo delle immagini. Ricreare oggi le esecuzioni musicali dell'epoca non è quindi possibile e, forse, non sarebbe nemmeno giusto. Non è possibile recuperare le armonie estemporanee che ogni sera nascevano e si disperdevano. Ma se è vero che il problema della "fedeltà" in termini filologici non si pone neppure (e la versione modernissima che Moroder ha potuto fare di *Metropolis* lo dimostra ampiamente) si pone però in termini culturali. È giusto fare delle opere vicine alla sensibilità musicale odierna, ma è anche necessario provare a rispettare il contesto culturale, lo spirito e il significato dell'opera cinematografica che si ha davanti e che la nuova partitura in definitiva dovrebbe servire.

Questo è anche l'approccio di Carl Davis, autore e direttore delle musiche di questa riedizione di *Ben Hur*. Davis ha tenuto conto non solo del carattere di melodramma romantico a sfondo religioso che ha il film, ma anche del periodo e, in particolare, del modo di recitare. Il risultato è uno stile sinfonico, talvolta ispirato a Wagner (ma che talvolta riecheggia anche altri due punti di riferimento di Davis, Beethoven e Bartók) con un forte uso della melodia e che non disdegna motivi della tradizione medievale (come il tema del Cristo) o anche irruzioni più moderne (la sequenza degli schiavi sofferenti).

Ma *Ben Hur* non è un caso isolato nella produzione di questo compositore-direttore nato a Brooklin nel 1936, ma da quasi trenta anni in Inghilterra. Dopo il grande successo ottenuto nel 1980 con la composizione originale per il *Napoleon* di Abel Gance, ha realizzato per la Thames Television di Londra tutta una serie di partiture originali di film muti che con il titolo "Hollywood" sono stati acquistati e trasmessi da 55 televisioni. Oltre a *Ben Hur* ha così musicato *La carne e il diavolo* di Clarence Brown, *Il ladro di Bagdad* con Douglas Fairbanks, *La "Generale"* di Buster Keaton, *Intolerance* di David Wark Griffith.

Fra le numerose incisioni al suo attivo c'è anche una selezione di brani composti per *Ben Hur* (disponibile, anche in Italia, con l'etichetta Silva Screen).

(l. a.)

Furono impiegate contemporaneamente ben 42 macchine da presa con i problemi di coordinamento e successivamente di montaggio che si possono facilmente immaginare. Solo questa sequenza costò alla Mgm 250.000 dollari e 15.000 metri di pellicola. Il problema dello spazio, abbastanza vasto da ospitare il *set* del Circo Massimo, fu risolto ricorrendo all'enorme parcheggio di una grande discoteca situata in una vicina cittadina della California (Culver City) che poteva contenere fino a tremila automobili. Ma anche così il *set* non riusciva a competere con il vero Circo Massimo. Allora l'esperto di effetti speciali Arnold Gillespie insieme all'*art director* Cedric Gibbon idearono un modellino dello stadio popolato da migliaia di minuscoli pupazzi che utilizzarono nelle riprese per creare l'illusione di una vasta folla. L'accorgimento permise anche di ampliare prospetticamente (soprattutto in altezza) i limiti dello scenario. Proprio in questa sequenza (diretta non da Niblo ma dal regista della seconda unità, Eason) si distinse un giovane assistente alla regia: William Wyler. Il film utilizzò anche una folta schiera di *stunt man* e uno stuolo di montatori che ebbero il non facile compito di ridurre gli oltre 60.000 metri di pellicola a circa 2.200 metri. La corsa delle bighe e la battaglia in mare sono per molti storici del cinema tra i più splendidi esempi di pura spettacolarità e di pura azione che l'arte muta abbia offerto.

Dal punto di vista tecnico non è infine da dimenticare l'uso sperimentale in alcune riprese del nuovo

FRED NIBLO

Figlio di italiani originari della provincia di Verona, Federico Nobile (questo il suo vero nome) nacque a York in Nebraska nel 1874 e morì a New York nel 1948.

Il nome di Fred Niblo è associato nella storia del cinema soprattutto a quello di Douglas Fairbanks che diresse in due film memorabili, *The mark of Zorro* (1920) e *The three Musketeers* (1921). Ma la sua fama di "regista dei divi" si consolidò allorquando diresse altri due mostri sacri del cinema: Rodolfo Valentino e Greta Garbo. Il primo lavorò con Niblo in *Blood and Sand* (1922) mentre la Garbo fu la protagonista di *The Temptress* (1926), "strappato" a Mauritz Stiller, in cui si cristallizzava la figura di donna fatale dell'attrice (poi con la Garbo fece anche lo sfortunato *La donna misteriosa* che nel 1928 segnò l'inizio del suo declino). Niblo rimarrà spiazzato come molti altri dall'avvento del sonoro, e negli anni Quaranta, dopo infruttuosi tentativi nel cinema sonoro, sarà costretto al ruolo di attore caratterista. Tra il 1918 e il 1931 ha diretto in tutto una trentina fra cortometraggi e lungometraggi.

(*l. a.*)

procedimento di ripresa in *bicolor*.

Se c'è una critica da fare al film (a parte l'irrealismo storico comune anche ai migliori film di questo filone, si pensi a *Cabiria* di Pastrone, a *Quo Vadis* di Guazzoni o allo stesso *Intolerance* di Griffith) essa riguarda soprattutto la collocazione delle due sequenze chiave della corsa delle bighe e della battaglia. Proprio esse, infatti, che rappresentano i due *climax* del film giungono troppo presto facendo apparire l'ultima parte, con l'episodio dei lebbrosi e il misticismo che prende il sopravvento sull'azione, troppo debole.

Un'ulteriore riserva è stata avanzata a proposito della relazione non sempre convincente tra Ben Hur e Messala che dovrebbe essere l'asse portante del film, e a proposito dei raccordi spesso un po' artificiosi fra la vicenda umana di Ben Hur e quella del Cristo. Dunque Mayer e Thalberg risollevarono le sorti del film che all'inizio del 1924 apparivano seriamente compromesse e tuttavia, nonostante il successo che il film avrà in America e poi anche in Europa (dove arrivò in ritardo e in edizione sonorizzata) le entrate non riuscirono a pareggiare le spese.

Il film era costato infatti circa cinque milioni di dollari e ne riuscì a recuperare soltanto quattro. Viste le disavventure iniziali si tratta di un dato comunque abbastanza positivo. *Ben Hur* fu presentato in prima mondiale il 30 dicembre 1925 al George M. Cohan Theatre di New York, preceduto da una delle più spettacolari campagne pubblicitarie. Fuori del cinema, come riferiscono le cronache dell'epoca, c'erano l'eccitazione e la grande attesa delle prime di Broadway. Sotto i grandi riflettori uscivano dalle *limousine* i protagonisti Ramon Novarro e Francis X. Bushman insieme al regista Fred Niblo. Era presente tutta la Hollywood che contava, con in prima fila Douglas Fairbanks e Mary Pickford.

Il film era accompagnato in sala da una grande e visibile orchestra (com'era tradizione nell'epoca del muto) e rimase in cartellone per ben sei mesi.

Come per il quasi coevo *Napoleon* (1927) di Abel Gance, cui non a caso identica attenzione è stata recentemente rivolta nell'opera di restauro e riedizione anche musicale, il cinema muto in *Ben Hur* esplorava i suoi limiti e, facendosi interprete delle nuove esigenze spettacolari, anticipava in un certo senso la sua fine. In *Ben Hur*, come in *Napoleon* o nel *La corazzata Potemkin* e in tutti i più avanzati risultati del cinema muto, il cinema sonoro e — perché no? — il cinema a colori, facevano la loro prova generale.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ARTE E CULTURA

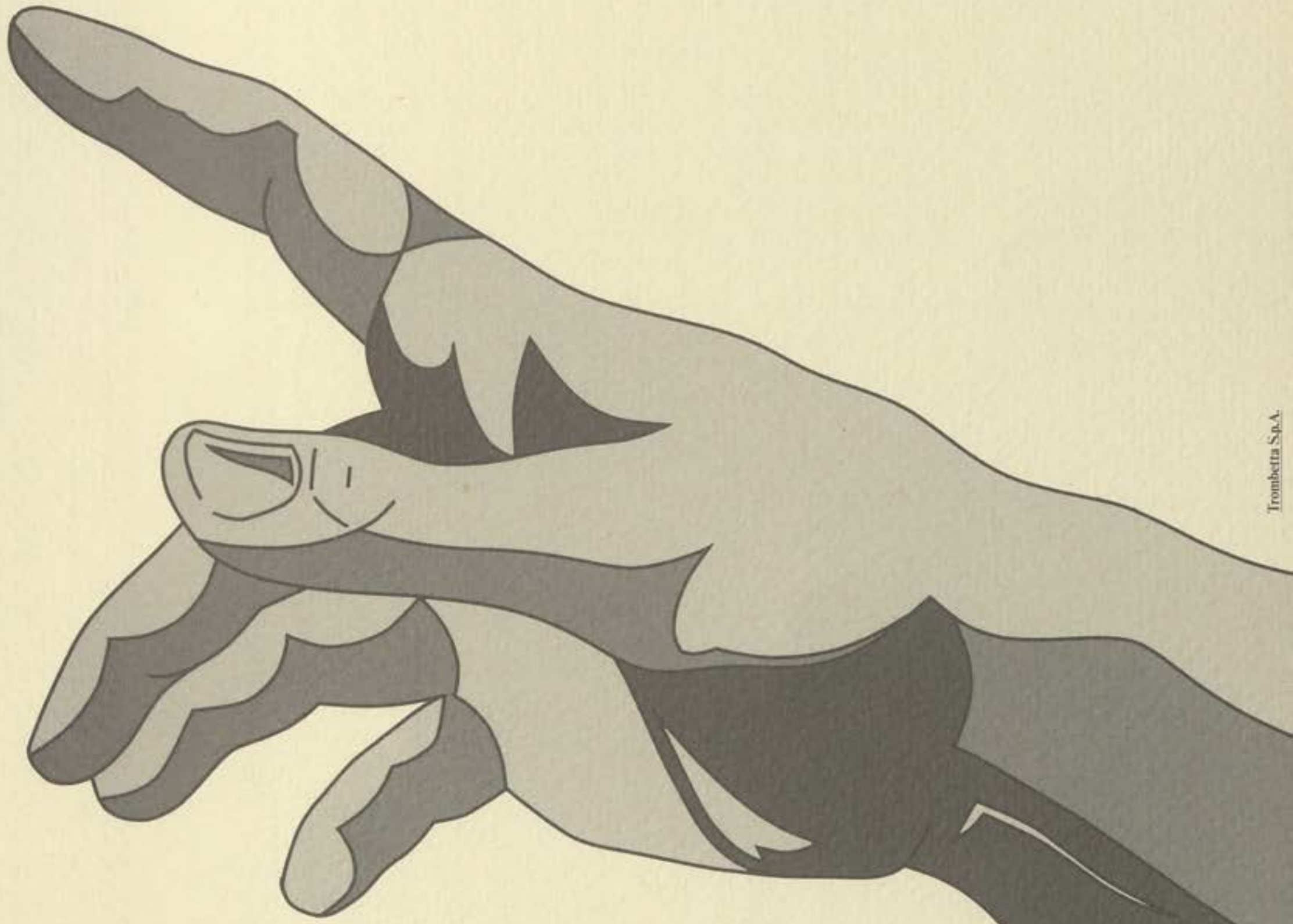
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia d'Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

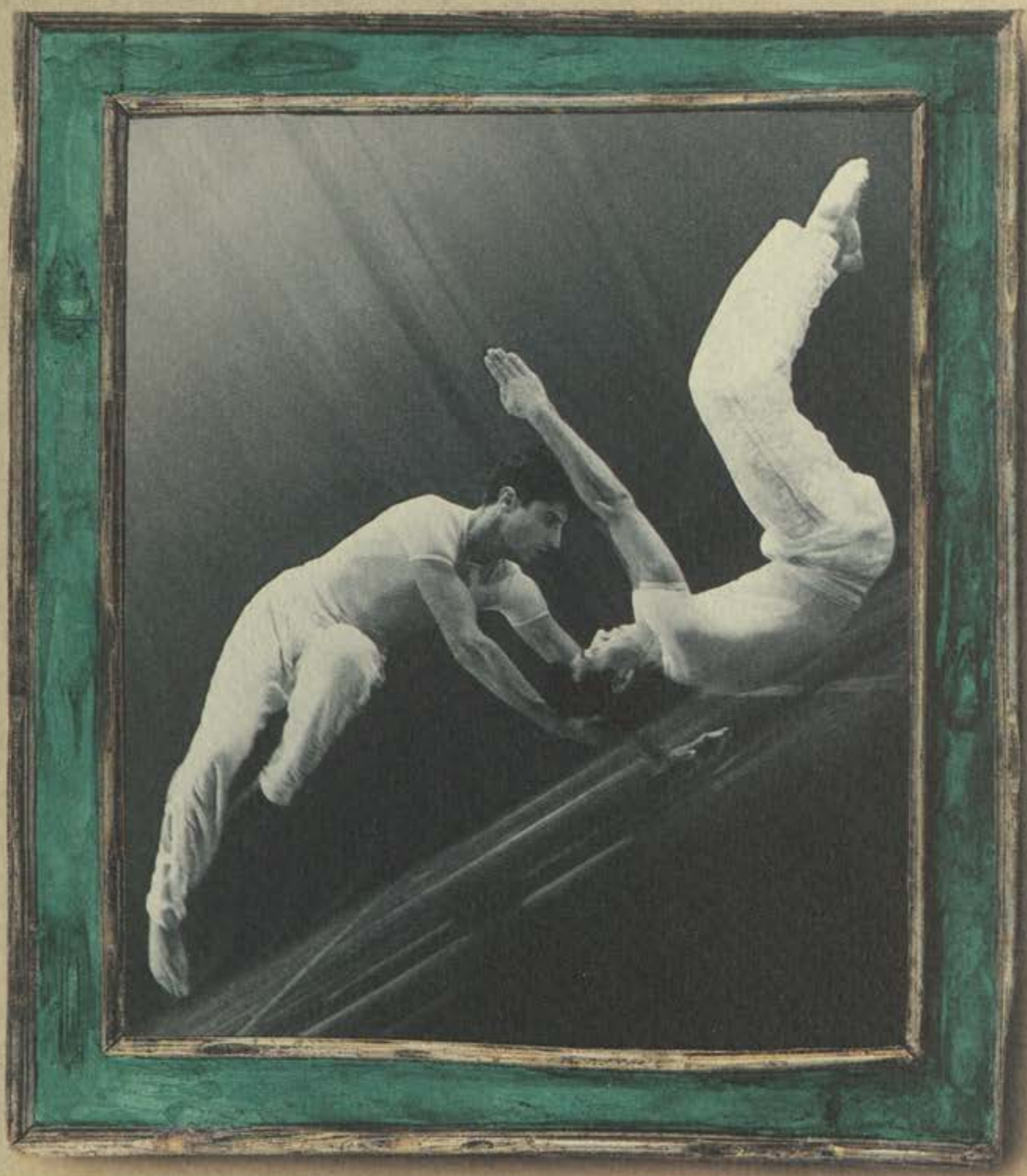
quartetti

GIUNTI

guarenti

ROMAEUROPA

Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni

L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

Giorgio Barberio Corsetti

Villa Massimo

28 . 29 Giugno

Assitalia
GRUPPO

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

COMPAGNIA GIORGIO BARBERIO CORSETTI

in

DURANTE LA COSTRUZIONE DELLA MURAGLIA CINESE

da Franz Kafka

28
29

Giovedi e Venerdi GIUGNO 1990 ore 21,30

Regia
Giorgio Barberio Corsetti
con
Anna Paola Bacalov, Giorgio Barberio Corsetti,
Philippe Barbut, Duarte Barrilaro Ruas,
Katharina Lepuschitz, Tiago Porteiro,
Richard Sammel, Federica Santoro

Adattamento dei testi
Giorgio Barberio Corsetti
Assistenti alla regia
Ulrike Lindner, Stella My
Drammaturgia
Kurt Palm
Musiche originali
Harry De Wit
Scenografia
Giorgio Barberio Corsetti,
Gianfranco Lucchino, Mariano Lucci
Costumi
Marianna Sa Nogueira
Fonica
Peter Gerresten, Marcello Aliotta
Luci
Alberto Chinigò
Filmati
Italo Pesce Delfino
Scenotecnica
Filippo Spagocci
Direttore di scena e assistente all'organizzazione
Guus van der Kraan
Direzione organizzativa
Marilisa Amante
Amministrazione
Laura Brizzolara

Produzione
Compagnia di Giorgio Barberio Corsetti
Centro di produzione Inteatro Polverigi

in coproduzione con:
Wiener Festwochen, Vienna
Festival de Tardor/Olimpiada Cultural, Barcellona
Internationales Sommertheaterfestival
Kampnagel, Amburgo
Szene Theater Festival, Salisburgo
Lantaren/Venster, Rotterdam
Gulbenkian Foundation/Acarte, Lisbona

Giorgio Barberio Corsetti

Giorgio Barberio Corsetti, nato a Roma nel 1951, si è diplomato nel 1975 all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, con un saggio di regia su Nietzsche e Laforgue intitolato *La Gaia Scienza*. Questo anche il nome della Compagnia da lui fondata nel 1976.

Dopo *Cuori Strappati* nel 1984, Giorgio Barberio Corsetti scioglie la Gaia Scienza e forma un altro gruppo che porta il suo nome.

Alla Biennale del 1984 la Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti presenta Il *ladro di anime* e nel 1986 mette in scena *Diario segreto contraffatto*. Dello stesso anno è *Perso per perso*, su testo di Valerio Magrelli.

La sperimentazione dell'uso del video nella drammaturgia teatrale, in collaborazione con Studio Azzurro di Milano, porta alla creazione di *Prologo a Diario segreto contraffatto* (1985) e *Correva come un lungo segno bianco* (1986). Nel 1987 la realizzazione di *La camera astratta* completa la trilogia di spettacoli frutto della collaborazione con Studio Azzurro.

La produzione *Descrizione di una battaglia* (1988), vede la Compagnia impegnata in un progetto elaborato dallo stesso Barberio Corsetti su testi di Kafka, prima fase di una trilogia la cui seconda parte è costituita dallo spettacolo *Di notte*, prodotto a Lisbona nel 1988 nell'ambito del Festival di Acarte, e la terza da *Durante la costruzione della Muraglia Cinese* (1989).

L'ultima produzione della Compagnia è *Il legno dei violini* (1990), scritto e diretto da Barberio Corsetti e realizzato in coproduzione con il T.E.E. e l'Hebbel Theater di Berlino.

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
E DOSSIER

A
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PROMEDIA PRODUCTION

HARNO CONNECTION STUDIO

edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

LA GRANDE MURAGLIA

di Catherine Mc Gilvray

Durante la costruzione della muraglia cinese è l'ultimo spettacolo della trilogia su Kafka di Giorgio Barberio Corsetti, dopo *Descrizione di una battaglia* e *Di notte*. Come i due precedenti, lo spettacolo prende il nome da un racconto di Kafka che ne ispira il tema dominante, l'atmosfera di fondo, le immagini; il testo è elaborato a partire da diversi scritti kafkiani: alcuni racconti, brani dalle lettere e dai *Diari*, combinati in una partitura verbale e gestuale che considera voce e movimento come elementi paritari.

Le azioni degli attori non sono descrittive, subordinate al testo recitato ma raccontano parallelamente ad esso una storia, che può coincidere col senso delle parole o spostarlo in un'altra direzione, in un continuo gioco di associazioni, rimandi, variazioni "musicali".

Lo spettacolo è una struttura aperta, che si offre a molteplici possibilità di lettura e di interpretazione, in cui il significato si configura di volta in volta diverso nella percezione dello spettatore a seconda del risuonare dei temi e delle immagini che operano in esso.

Il racconto *Durante la costruzione della muraglia cinese*, determina la situazione spaziale: le colonne, fondamenta o rovine di una costruzione che tende verso l'alto, e la dimensione corale del popolo dei costruttori di una nuova torre di Babele:

— «Soltanto la Grande Muraglia darà per la prima volta nella storia dell'umanità le fondamenta sicure per una nuova Torre di Babele.

— Prima dunque la Muraglia e poi la Torre.

— Da chi deve proteggere la grande Muraglia?

— Dai popoli del Nord.

— Nessun popolo settentrionale ci può minacciare.

— Non li abbiamo mai visti e non li vedremo mai.

— Troppo grande è il paese e non li lascerebbe avvicinarsi, disorientati si smarrirebbero nell'aria.

— La direzione dev'esserci sempre stata, e così pure la decisione di costruire la muraglia.

— Cerca di comprendere con tutte le tue forze le disposizioni dei dirigenti, ma soltanto fino a un determinato limite e poi smetti di pensarci.

— Noi abbiamo conosciuto noi stessi soltanto nel compitare le disposizioni della direzione suprema».

Nella partitura testuale alle battute tratte da questo primo racconto si intrecciano quelle da *Lo stemma cittadino*, tramite il nesso tematico della Torre di

Babele — non a caso lo spettacolo è recitato contemporaneamente in più lingue, sottolineando la difficoltà di comunicazione propria ai personaggi di Kafka, e l'attività frenetica e confusa della collettività impegnata nella costruzione:

— «Da principio la costruzione della torre procedeva abbastanza in ordine; anzi di ordine ce n'era forse troppo, si pensava troppo a guide, interpreti, alloggi per operai e strade di comunicazione, come chi avesse davanti a sé secoli di libero lavoro.

— Finché ci saranno uomini ci sarà anche il grande desiderio di portare a termine la costruzione della torre.

— Un lavoro per il quale oggi occorre un anno, tra cento anni si potrà fare forse in sei mesi. Perché dunque affaticarci già oggi sino allo stremo delle forze?

— Ogni nazione voleva il quartiere più bello donde nacquero contese che finirono persino col diventare scontri sanguinosi.

— Così passò il periodo della prima generazione, ma nessuna delle successive fu diversa, soltanto l'abilità industriale andò perfezionandosi e con essa la smania di menar le mani. Si aggiunga che già la seconda o terza generazione vide quanto fosse assurda la costruzione della torre celeste, ma troppi erano ormai i legami perché si potesse abbandonare la città.

— Tutte le leggende e i canti formatisi in questa città sono pervasi dall'attesa di un giorno promesso in cui la città sarà spianata da un pugno gigantesco con cinque colpi in rapida successione. Perciò nello stemma della città figura il pugno».

La Muraglia sulla quale si dovrà erigere la Torre di Babele è l'opera, la scrittura: un edificare verso l'alto, verso il cielo, che non si conclude, non arriva da nessuna parte. Resta in quanto sforzo, tensione rivolta ad una salvezza sempre meno probabile. Ed è in questo senso che il racconto *Il messaggio dell'Imperatore*, si integra agli altri due; una Legge, un imperativo superiore, la cui origine è dimenticata o si nasconde, impone la costruzione — che non giunge mai a compimento — della muraglia, della torre; così il messaggio di un imperatore morto si perde prima di giungere a destinazione:

«L'imperatore ha inviato a te, individuo, a te, misero suddito, proprio a te l'imperatore dal suo letto di morte ha inviato un messaggio. Ha fatto inginocchiare il messaggero accanto al letto e gli ha sussurrato il messaggio. Questi si mette subito in viaggio; è un uomo robusto, instancabile; manovrando ora con l'uno ora con l'altro braccio si fa strada nella folla. Ma la folla è enorme. Si affanna per nulla; dovrebbe attraversare i cortili; e dopo i cortili il palazzo che li racchiude, e ancora scale, e ancora cortili, e un altro palazzo, e così via per millenni; e se anche riuscisse a precipitarsi dall'ultima porta si troverebbe davanti la città imperiale, il centro del mondo, colma della sua feccia. Qui nessuno può passare, tanto meno col messaggio di un morto. Tu invece, seduto alla finestra, te lo sogni quando scende la sera».

Ma la scrittura, come la muraglia, è anche una difesa, l'unica protezione dalle minacce del mondo degli altri. Il dialogo costruito sulla base di una delle lettere di Kafka a Milena allude all'incapacità di legarsi a un'altra persona, di prendere parte alla vita co-

mune, al rassegnarsi alla comunicazione da lontano, nell'isolamento: «a frasi brevi: tatata».

La diversità, l'essere escluso, temi ricorrenti in Kafka si incarnano nei personaggi di *Josefine la cantante* e del malato del racconto *Il medico di campagna*:

«Si, il ragazzo è malato. Sul fianco destro è aperta una ferita grande come il palmo di una mano; rosa. Povero ragazzo, nessuno ti può aiutare».

Creature che sono venute al mondo «con una bella ferita, come unico corredo», nel «gelo di questa maledettissima epoca».

Il popolo dei costruttori diventa il popolo dei topi che si riunisce intorno alla sua cantante, Josefine:

— «La nostra cantante si chiama Josefine. Chi non l'ha sentita non conosce il potere del canto.

— Nei nostri ritrovi ci confessiamo in confidenza che il canto di Josefine come tale non è niente di straordinario.

— Ma è proprio canto? Non è forse soltanto un fischiare? E di fischiare siamo capaci tutti.

— In lei ammiriamo ciò che non ammiriamo affatto in noi.

— Ci delizia il suo canto o non piuttosto il silenzio che circonda quella debole vocina?

— Le minacce incombenti ci rendono più taciturni, più modesti e arrendevoli al dispotismo di Josefine; ci riuniamo volentieri, volentieri ci stringiamo l'un l'altro, è come bere tutti insieme un bicchiere di pace prima del combattimento. Non è tanto un'esibizione di canzoni, quanto piuttosto un'assemblea popolare che si svolge in perfetto silenzio, salvo quel sommesso fischiettio là davanti.

— Josefine è scomparsa, non vuol cantare, non vuole nemmeno essere pregata, questa volta ci ha abbandonati.

— Si nasconde e non canta, ma il popolo, calmo, prosegue per la sua strada.

— Non ci sarà facile, certo; come potremmo tenere le riunioni in un completo mutismo? Ma a pensarci bene, non erano mute anche con Josefine?»

Il canto silenzioso di Josefine, il suo "fischio", ricorda da vicino il sibilo assordante con il quale si manifestava la malattia di Kafka negli ultimi anni della sua vita, ed egli scrisse questo racconto poco prima di morire.

La vicinanza alla morte accomuna i personaggi di Josefine e del malato al *Cacciatore Gracco* del racconto omonimo, che è morto, ma non del tutto, si è fermato al di qua della soglia in una sorta di limbo, senza riuscire a oltrepassarlo:

«Sto sempre sulla scala che vi sale. Mi aggiro su questo scalone infinitamente ampio, ora in alto, ora in basso, ora a destra, ora a sinistra, sempre in moto. Ma quando prendo il massimo slancio e già vedo brillare il portone lassù, mi sveglio... Nessuno mi può aiutare, se si proclamasse l'incarico di aiutarmi, tutte le porte resterebbero chiuse, chiuse tutte le finestre, tutti starebbero a letto, la coperta fin sopra la testa, tutta la terra sarebbe un albergo notturno. C'è la sua ragione, poiché nessuno sa nulla di me, e se sapesse, non saprebbe dove mi trovo e se sapesse dove sono non saprebbe trattenermi sul posto e se mi ci sapesse trattenere, non saprebbe come venirmi in aiuto. L'idea di volermi aiutare è una malattia che va curata a letto».

IL DESERTO DELLA CITTA' DEGLI UOMINI

Durante la costruzione della Muraglia Cinese è concepito come una composizione musicale per un'orchestra di strumenti dissonanti e dissimili, come le diverse lingue utilizzate che sono il tedesco, l'italiano, lo spagnolo, il portoghese ed il francese, in quanto sono le nazionalità dei dieci attori che prendono parte allo spettacolo. I racconti di Kafka da cui è tratto il testo si intrecciano come temi e movimenti di questa composizione.

La materia dello spettacolo è il rapporto tra l'individuo e la massa degli altri, il popolo, la specie dei suoi simili, la società dei viventi, uomini o animali è lo stesso.

Si racconta la storia di una città, luogo di incontro di tutta la specie, fondata per una grande impresa comune: costruire la Muraglia per difendersi da nemici che nessuno ha mai visto e vedrà mai, gettare le basi per la torre di Babele; le lingue si confondono, non si inizia mai il lavoro, si pensa solo ad abbellire le abitazioni, nascono le invidie, le lotte, passano le generazioni, la torre celeste non si costruisce mai, si aspetta soltanto il giorno promesso in cui un pugno gigantesco distruggerà la città con cinque colpi consecutivi.

Nelle città si commettono omicidi senza ragione, poi tutti si uniscono nella musica oppure in silenzio ascoltano il fischio impercettibile della cantante Josephine.

E' difficile riconoscere la somiglianza con i propri simili, grande è la distanza, legami di sangue e carne, sorelle fidanzate e mogli, figli padri amici e mariti, non riescono a compiersi, si perdono, comunicano da lontano.

Solo nell'insieme della massa si ritrova l'unità, nei canti marziali, o nell'inseguimento di qualcuno rimasto isolato.

Mentre si attende anche un solo cenno dall'alto, si demolisce, si costruisce, tutti vanno, fanno, contenti, ed in cuor loro, nel vuoto, aspettano la fine. Via allora, via, trasportati lontano, nel deserto di freddo, nella solitudine, nella partenza senza ritorno.

Non si può rappresentare la scrittura di Kafka, è in sé stessa un atto assoluto, doloroso, tagliente ed ironico che si chiude con il libro stampato. Eludendo qualsiasi possibilità di essere raffigurata (è risaputo l'orrore di Kafka all'idea di una illustrazione della «Metamorfosi» che potesse mostrare l'animale), la scrittura diventa un percorso, una partitura di segni, gesti e parole, che può essere eseguita, tracciata sopra il corpo e sopra il palcoscenico con tratti nitidi, definiti, astratti come ideogrammi e concreti come le azioni più semplici che portano in sé carichi di sopraffazione, rassegnazione, impassibilità. In Kafka la sofferenza può essere manifestata solo attraverso una profonda ironia. Il corpo è attraversato da mille ferite, trascinato, fatto a pezzi, è il corpo su cui si scrive.

"Durante la costruzione della Muraglia Cinese" è la conclusione di un viaggio attraverso il mondo ed i racconti di Kafka. Il primo spettacolo "Descrizione di una Battaglia" prodotto nel 1988 in coproduzione con il Centro Inteatro, è il conflitto nello spazio interiore di un unico soggetto, il secondo "De Noite" prodotto nel settembre del 1988 nell'ambito del Festival ACARTE di Lisbona, è il passaggio da questo spazio interiore all'esterno, scivolando tra il sonno e la veglia, "Durante la costruzione della Muraglia Cinese" è il vuoto, il deserto su cui sorge la città degli uomini.

(Giorgio Barberio Corsetti)

IL TEATRO DI BARBERIO CORSETTI

di Nico Garrone

Fin dall'inizio del suo viaggio attraverso lo spazio letterario di Kafka, Giorgio Barberio Corsetti ha scelto come guida ideale Walter Benjamin e la sua intuizione che tutta l'opera di Kafka può essere letta come un "codice di gesti", una *Biblia Pauperum* per immagini, una sorta di scrittura geroglifica notturna e visionaria tracciata sul corpo o con il corpo degli attori. Scartando in questo modo a priori qualsiasi tentazione illustrativa, qualsiasi confronto diretto, inevitabilmente riduttivo tra il teatro, il suo teatro e la pagina di Kafka. Ed evitando la trappola della messa in scena di un testo o di un libro; cosa che si era sempre rifiutato di fare, tolta una sola eccezione, l'atto unico *Perso per perso* scritto quasi su misura per lui dal poeta Valerio Magrelli.

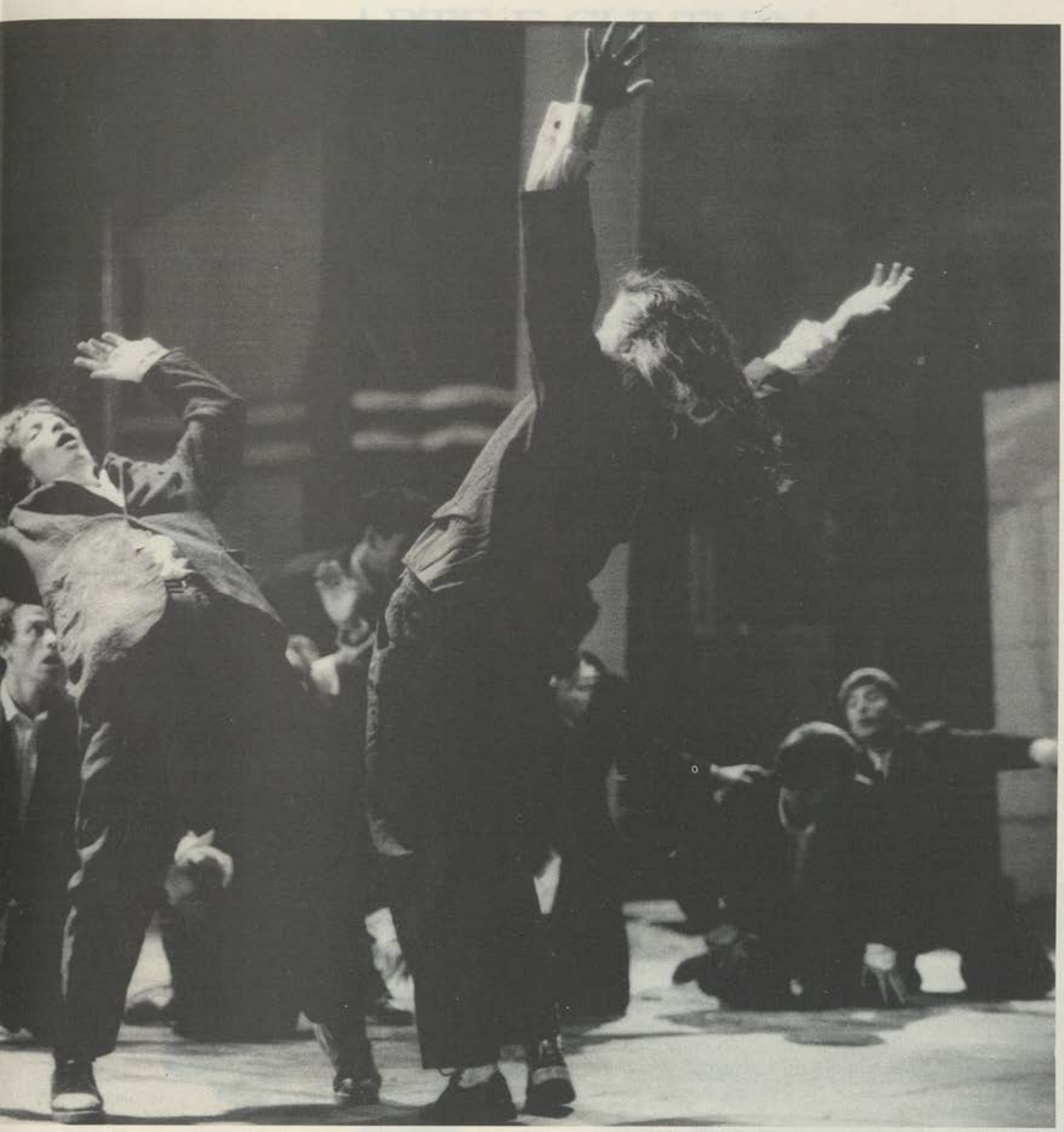
Ma se, almeno fino all'incontro con Kafka, la drammaturagia non era stata lo stimolo, l'ingrediente principale degli spettacoli di Giorgo Barberio Corsetti e della sua originale forma di scrittura scenica tramata musicalmente fra il teatro, la danza e gli apporti pittorici di una scenografia in perpetuo movimento, la letteratura, soprattutto quella francese, era stata la sua passione segreta. O la sua "malattia", come aveva detto in un'intervista parlando dei libri quasi fossero i *partners* di un corpo a corpo amoroso non privo di pratiche e appetiti crudeli: «i libri li ingoio, li fagocito, piego le pagine, li contorco, mi ci addormento sopra e il giorno dopo mi ritrovo i lividi e i segni del libro su cui mi sono addormentato».

Forse da uno di questi sonni agitati, scambiando la camera da letto per la camera di lettura o di tortura, nacque nel 1976 il primo spettacolo di Barberio Corsetti dedicato a Vladimir Majakowski e alla sua *pièce* teatrale d'ispirazione futurista *La rivolta degli oggetti*. Fu uno spettacolo emozionante, uno degli eventi "storici" del Beat 72, la cantina di Ulisse Benedetti dove, da Carmelo Bene in poi, erano state stappate alcune delle migliori bottiglie d'annata della ricerca d'avanguardia. E fu anche il primo passo in pubblico della Gaia Scienza, il gruppo formato e fondato insieme a Barberio Corsetti (appena uscito con il diploma di regista dall'Accademia d'Arte Drammatica) da Marco Solari e Alessandra Vanzi. Nel lavoro che era firmato collettivamente galleggiavano pochi brandelli del testo originale mescolati ad altri frammenti aggiunti dagli stessi interpreti che si palleggiavano le battute senza ruolo fisso, provando ora il cappotto di Majakowski, ora la sua blusa gialla da teppista, ora giocando con la stella rossa a cinque punte e la pistola del suicidio. Memorie da batticuore, mitologie popolari ,e personali raccolte, come nel "Futurismo rivisitato" da Schifano, negli archivi fotografici delle avanguardie storiche. Le corde di un violino rotto di Chagall creavano passerelle aeree, evocavano pericolosi equilibrismi sospesi sul vuoto; e una sedia appesa al muro suggeriva il passaggio di un vertice, di una tromba d'aria apocalittica, o qualche misteriosa perdita di gravità. A questo spazio teatrale disancorato e fluttuante, cosparso di impedimenti e di oggetti in rivolta, corrispondeva un alfabeto, un codice gestuale imparentato con la *modern dance* americana di Steve Paxton e di Trisha Brown che corteggiava la vertigine, le perdite di equilibrio, fatto di corse e di cadute improvvise, di cambiamenti e motivi repentini, sbalzi d'euforia e umori melanconici, baci rubati e scariche di adrenalina.

Ripensando a distanza di anni a *La rivolta degli oggetti* ci si accorge che in fondo tutto o buona parte del teatro, del "codice dei gesti" di Giorgio Barberio Corsetti era già contenuto, annunciato da quello spettacolo - manifesto di debutto. In seguito si è soltanto maturato e arricchito, magari smarrendo a tratti per poi ritrovare la freschezza originale. Prima con la Vanzi e Solari fino allo spettacolo conclusivo della Gaia Scienza, il bellissimo *Cuori strappati* destinato, quasi per un profetico avvertimento contenuto nel titolo, a segnare la separazione del gruppo in due tronconi. Poi nel cammino personale iniziato alla Biennale veneziana dell'84 con *Ladro di anime*, o insieme ai nuovi *partners* di Studio Azzurro per sperimentare sul palcoscenico in diretta degli scambi multimediali tra video e teatro nel *Prologo elettronico* e nella *Camera astratta*.

E sempre emerge il richiamo strisciante alle frequentazioni letterarie. Frequentazioni a volte completamente occultate, prive di qualsiasi indizio testuale, ma ugualmente importante come i saggi di Benjamin sulle metropoli moderne o la vocazione al vagabondaggio poetico di Baudelaire, *flaneur* parigino, che hanno certamente accompagnato Barberio Corsetti nella sua trilogia "metropolitana", nel suo percorso di riscoperta del grande luna-park urbano tra seduzioni spettacolari, incantesimi industriali e tecnologici, edifici concepiti come scatoloni pieni di sorprese. Un percorso iniziato da *Cuori strappati* e concluso passando per la lunga "zoomata" nel porto mediterraneo di *Ladro di anime* con il *flash-back*, la ricerca nella memoria di una città perduta alle soglie degli anni '50 del *Diario segreto contraffatto* dove si moltiplicano le macchinerie barocche, i trabocchetti, i terremoti della scena e gli attori fra zolle di terra che cadono dall'alto sopravvivono rischiosamente spesso rovesciati a testa in giù come se un *deus-ex-machina*, un fantasma del palcoscenico si divertisse a giocare dei brutti scherzi omicidi. C'è per la prima volta una sottolineatura d'ansia, una sorta di angoscia metafisica e una voglia di organizzare il flusso rapido delle scene in un arco narrativo più complesso che va contro o almeno tende ad allontanarsi dalla abituale gradevolezza e frammentarietà da *skecht-book*, da montaggio tipo *clip* televisiva dei precedenti lavori. Il "teatro del piacere" di Barberio Corsetti e della Gaia Scienza capace di far viaggiare in incognito su un treno di soffice panna le ultime pattuglie sessantottine, di sognare incendi rivoluzionari accendendo *Scintille* o tracce luminose di lucciole nei parchi, di trasformare il Museo d'Arte Moderna in una discoteca postmoderna, cede il passo senza più cercare strategie alternative di superficie ad un vero e proprio "teatro del disagio" generazionale, dichiara la sua e la nostra progressiva perdita d'identità. E per farlo tira fuori dal cassetto, senza reticenze questa volta, Kafka, il narratore, il poeta e il profeta di tutte le metamorfosi e gli attentati alla natura umana di questo secolo giunto ormai al suo ultimo giro di boa.

Se già il canovaccio di *Diario segreto contraffatto* concepito come la minacciosa incursione di una mano esterna che scompiglia e crea incidenti, cancellature, confusioni mortali nei fogli di un diario di viaggio, o il successivo *La camera astratta* dove i corpi degli attori venivano continuamente sezionati, divorati e risputati dentro e fuori la custodia del pic-



Assitalia
GARANZIE PER IL FUTURO

colo schermo, somigliavano, anche nelle punte di comicità da *gags* del cinema muto, a incubi kafkiani, la nuova ricetta teatrale di Barberio Corsetti trova il suo sviluppo coerente, tappa dopo tappa, nella trilogia iniziata con *Descrizione di una battaglia*. Basato principalmente su due racconti di Kafka, *La tana* e *La condanna*, in *Descrizione di una battaglia* interpretato da Barbiero Corsetti con Benedetto Fanna e Giovanna Nazzaro un trio di acrobatici "insetti" nerovestiti si muove in bilico o sulla superficie di un gigantesco muro, cercando rifugio nelle crepe e nei cunicoli e rispuntando fuori, nella seconda parte, fra le ante e gli scomparti di un armadio, arredo ingrandito della camera, o della mente, di Gregor Samsa. Ambientato nel parco e sulle rive del laghetto artificiale della Fondazione Gulbenkian a Lisbona, con un cast di sette attori portoghesi, *Di notte*, la seconda puntata del percorso usciva invece allo scoperto, mostrava altrettanti K. sorvegliati dalla lampada di un misterioso guardiano notturno, uno strano Caronte registra di fuochi fatui, o continuando nella parata delle solitudini incapaci di tirarsi fuori da uno stato a metà fra il sonno e la veglia, ecco l'inspiegabile parabola di un incontro mancato tratto da *Confusione d'ogni giorno*, i sensi di colpa causati da un *Colpo contro il portone*, e gli affanni delle figurine costrette a salire su lunghe pertiche, a scambiarsi sevizie carcerarie, a scontare condanne da circo equestre come il ciclista proteso a pedalare su una corda in salita che ogni volta viene frustrato nel suo tentativo di fuga verso il cielo e precipita all'indietro.

Infine, *Durante la costruzione della muraglia cinese* che aveva debuttato nel 1989 al Festival di Polverigi in un suggestivo paesaggio lunare di dune e collinette sabbiose alle spalle di una vecchia fornace abbandonata, un panorama di incerta periferia fra la città industriale e la campagna dove le torri bianche e pendenti della scenografia simili a una desertica Piazza dei Miracoli o ad una base missilistica replicavano il profilo delle canne fumarie delle fornace. Architettato da Barberio Corsetti come una "Prova d'orchestra" un po' felliniana, questo Ballo Excelsior dell'Apocalisse che arriva a Roma dopo aver fatto la sua *tournée* europea riassume il Kafka secondo Barberio Corsetti. Mettendo tra parentesi d'ironia, violenze da *slapstick* o da *musical*, crolli dolci come allunaggi, estasi stregate da note di canto silenzioso, abbandoni melodici e tanghi glaciali, una materia affatto rassicurante.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ARTE E CULTURA

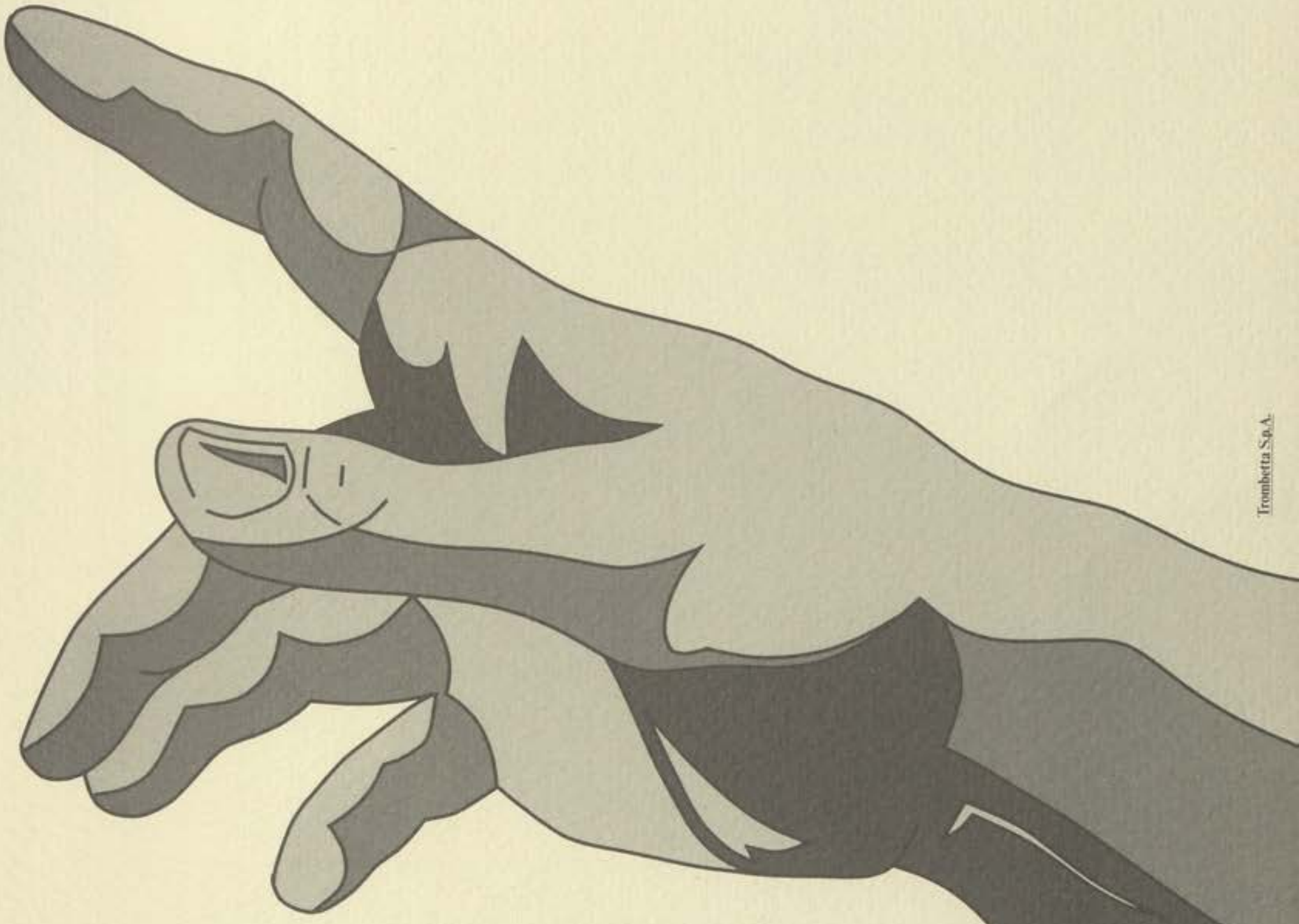
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

Festival 90

Accademia di Francia

Accademia Tedesca

Accademia di Ungheria

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

Garante

GIUNTI

Guarienti

ARTE E CULTURA

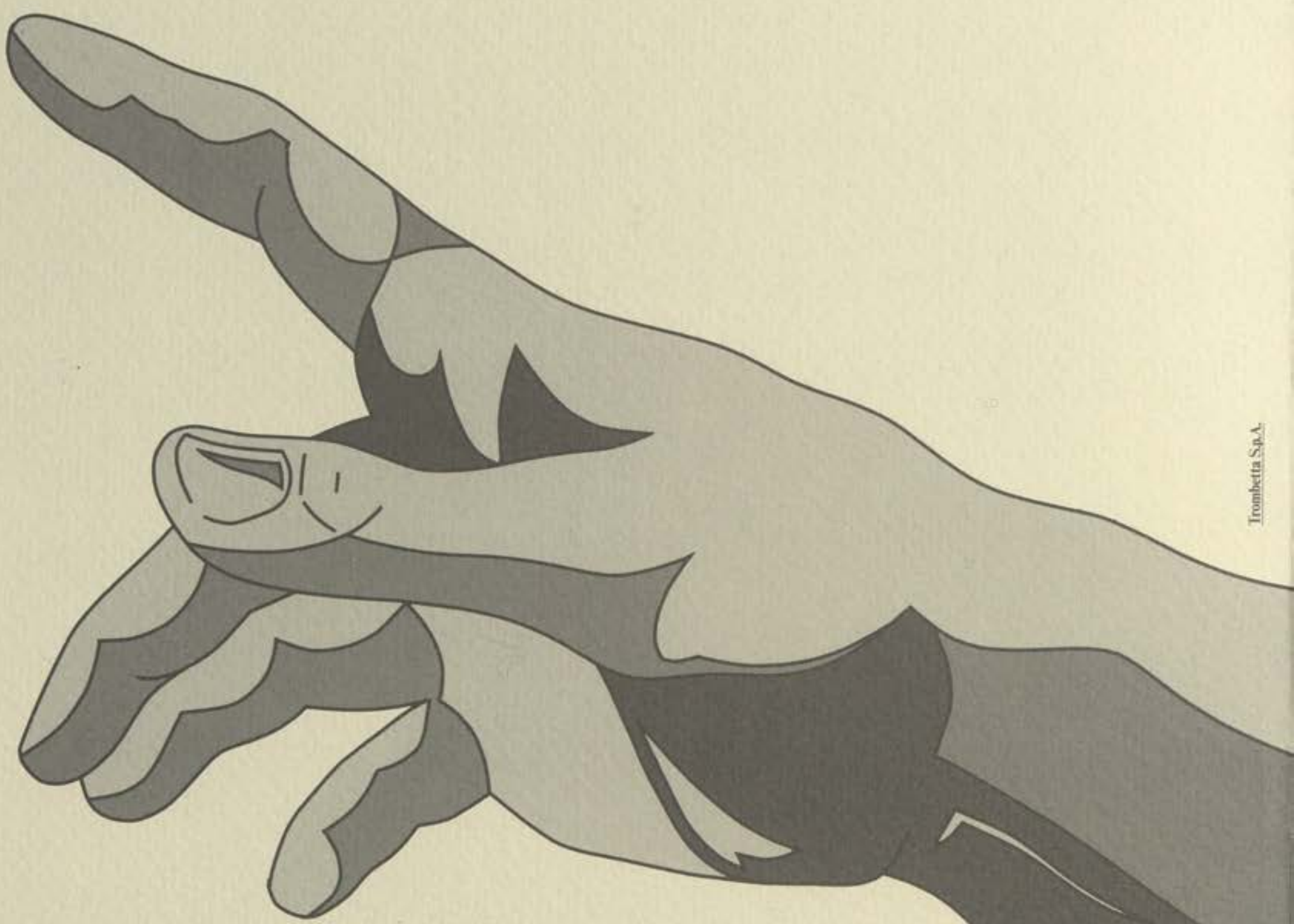
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA

Festival 90

Orchestra e Coro della Rai di Roma

Villaggio dei Mondiali

5 Luglio

Serata offerta da

Assitalia

INA

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

ORCHESTRA E CORO DELLA RAI DI ROMA

soprano Elisabeth Norberg-Schulz
mezzosoprano Katia Litting
tenore James O'Neal
basso Alfred Dohmen

Pianisti
Mario Caporaloni
Antonio Palcic
Andrea Padova
Franco Trinca

Direttore
Michel Tabachnick

Claude Debussy	*Jeux*
Arthur Honnegger	*Rugby*
	movimento sinfomico n. 2
Igor Stravinsky	*Les noces*

5 Giovedì LUGLIO 1990 ore 21,30

Michael Tabachnik

Nato a Ginevra, Michael Tabachnik ha compiuto studi di pianoforte, direzione di orchestra e composizione al Conservatorio della sua città natale ed ha iniziato molto giovane a comporre.

Nel 1967, Pierre Boulez, che lo considerava il suo «allievo più dotato», gli chiede di diventare suo assistente, Tabachnik lavora così quattro anni con Boulez, soprattutto a Londra con la BBC Symphony Orchestra. Nel 1971 Karajan lo invita a dirigere i Berliner Philharmoniker, dopo averlo sentito dirigere un concerto di Brahms con l'Orchestre Nationale de Paris. Nel 1973 viene nominato direttore stabile dell'orchestra della Fondazione Gulbenkian di Lisbona che lascia nel 1975 per fondare, su invito del Ministero della Cultura Francese, una nuova orchestra sinfonica regionale, l'Orchestra Filarmonica Lorenese.

Michael Tabachnik dirige regolarmente orchestre prestigiose come la Filarmonica di Berlino, l'Amsterdam Concertgebouw, l'Orchestra di Santa Cecilia di Roma, l'Orchestra della Suisse Romande, l'Orchestra Nazionale di Parigi e ai festivals più importanti come quelli di Londra, Parigi, Berlino, Lucerna, Montreux, Aix-en-Provence, Besançon. In Italia ha già diretto, fra l'altro: a Roma l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e quella del Teatro dell'Opera, a Torino l'Orchestra della RAI, a Palermo l'Orchestra Sinfonica Siciliana e altre.

L'Orchestra Sinfonica della Rai di Roma

Si è formata nel 1936 sotto la guida di Ferdinando Previtali. Sul suo podio direttoriale si sono susseguiti i massimi esponenti del mondo musicale tra i quali: Guarnieri, De Sabata, Casella, Furtwängler, Karajan, Bernstein, Boulez, Celibidache, Abbado, Muti e molti altri.
Fra le più importanti produzioni ricordiamo il concerto sinfonico che per consuetudine l'Orchestra esegue alla presenza del Papa. Ha effettuato numerose *tournées* all'estero ed è presente ai più importanti festival internazionali (Edimburgo, Parigi, Lubiana).
Oltre alla stagione sinfonica pubblica, svolge anche una intensa attività promozionale e di produzione discografica. È molto attiva nell'esecuzione di musiche di autori contemporanei. L'organico dell'Orchestra è composto da 98 musicisti.

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONTRIBUITO ALLA REALIZZAZIONE DI QUESTO VOLUME: CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
A E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PRODUCTION media

edil.pro.

gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

La nuova Cittadella Giudiziaria di Torino

Il Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Bologna

La Chiesa di Santa Maria Madre del Redentore a Roma

Il Comando Intermedio dell'Arma dei Carabinieri a Silandro (BZ)

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

TRE VOCI DEL NOVECENTO

di Renato Bossa

Claude Debussy (Saint Germain-en-Laye, 1862 - Parigi, 1918)

Jeux, poema danzato, andò in scena il 15 maggio 1913, nella serata inaugurale della stagione dei Ballets Russes di Diaghilev al Théâtre des Champs-Elysées appena inaugurato. La coreografia fu di Nijinsky, che lo interpretò anche, insieme alla Karsavina e a Ludmilla Scholler. L'occasione, di grande rilievo mondano, non impedì che allo spettacolo non arridesse il successo, e, quel che è peggio, nemmeno la feroce, polemica accoglienza che sarebbe stata riservata, due settimane dopo, alla celeberrima prima del *Sacre* stravinskiano. Se il pubblico avesse compreso che la ricercatezza timbrica del venerato Debussy celava meccanismi altrettanto

rivoluzionari delle sonorità violente del giovane russo, anche la prima di *Jeux* sarebbe stata ben movimentata. Il balletto pose termine alla tormentata collaborazione di Debussy con Diaghilev, iniziata nel 1909 con un progetto, poi abbandonato, di mettere in scena *Masques et Bergamasques*, e proseguita con la contestata versione di Nijinsky (alla sua prima esperienza coreografica) de *L'après-midi d'un faune*. *Jeux* fu dunque il primo balletto esplicitamente scritto da Debussy (e con grande rapidità, in circa tre settimane dell'agosto 1912) per i Ballets Russes. La realizzazione coreografica di Nijinsky comunque non gli piacque affatto: «Quest'uomo — scriveva a Roberto Godet poco dopo aver visto lo spettacolo — somma le biscrome ai suoi piedi, prova con le braccia, poi, come improvvisamente paralizzato, resta a guardare, con occhio malevolo, la musica che segue».

La vicenda, volutamente a-drammatica del balletto, un *pas de trois*, rappresenta un giovane che cerca in un giardino una palla da tennis. È distratto dalla comparsa di due avvenenti fanciulle, e presto il gioco amoroso si confonde con una partita a tennis. «*Jeux* — scriverà Debussy — è il decoroso titolo per gli "orrori" compiuti da quelle tre persone».

Alla "prima" del 15 maggio assisteva anche Stravinsky, il quale ricorda nelle sue *Cronache*: «Quanto al balletto *Jeux* di Debussy, ricordo perfettamente di averlo sentito, non so più se alla prova generale o alla prima. Questa musica mi piaceva molto. Debussy me l'aveva fatta precedentemente sentire al pianoforte. Come suonava bene quell'uomo! Lo slancio e il brio di questa partitura meritavano da parte del pubblico un'accoglienza più calorosa di quel che non si ebbe in realtà. La coreografia di questo balletto mi si è del tutto cancellata dalla memoria».

La musica di Debussy viene considerata uno dei suoi capolavori e una pietra miliare della musica moderna. Basti pensare all'inizio, di corni e arpe in pianissimo, timbricamente inedito, sospeso, con i bicordi densi di fascino, sulle note tenute dei violini. Pierre Boulez, il musicista francese artefice di una rilettura che toglie Debussy dalle atmosfere *flou* dell'Impressionismo e ne fa uno dei maestri della Nuova Musica, scrive che in *Jeux* «l'orchestrazione come veste... scompare, a beneficio di un'orchestrazione inventiva; l'immaginazione del compositore non si limita, successivamente, a comporre il testo musicale e poi ad agghindarlo del prestigio strumentale...» E, a proposito del tempo che scorre nella partitura: «la struttura [di *Jeux*], dalla complessità fluttuante, instaura una forma di pensiero di una duttilità estrema, fondata sulla nozione di un tempo irreversibile; per intenderla, basta sottomettersi al suo sviluppo».

Arthur Honegger (Le Havre 1892 - Parigi 1955)

Nato da genitori svizzeri e formatosi musicalmente a Parigi, Arthur Honegger rimase sostanzialmente legato, nella sua produzione, sia al filone tedesco (da Bach a Reger, a Strauss) che alla presenza francese, soprattutto dei suoi contemporanei. Con alcuni di costoro diede anzi vita, negli anni Dieci del Novecento, al gruppo dei "Sei": ne fecero parte anche Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey e Germaine Tailleferre. Su di loro aleggiava lo spirito di Eric Satie, mentre guida artistica fu Jean Cocteau: sua era l'avversione per le "musiche viscerali", il "misticismo teatrale", la "musica che si ascolta con la testa tra le mani".

Se però molti fra i "Sei" s'ispirarono per le loro composizioni all'arte del cabaret e a una musica spoglia fatta di "melodie e accompagnamento" *tout court*, Honegger (come del resto Milhaud, che nei decisivi anni 1917-19 visse in Brasile, lontano da quei fermenti) si staccò presto dalle idee del gruppo, alla ricerca di un linguaggio più articolato. Un primo "movimento sinfonico", scritto nel 1923, *Pacific 231*, e ispirato alla corsa di una locomotiva, nasceva sotto il segno di un attivo vitalismo: Honegger praticava molto sport, era pilota d'aereo, guidava spericolatamente una Bugatti e giocava a calcio e a rugby. Per quanto riguarda poi il soggetto ferroviario si potrà ricordare che esso non era nuovo alla musica francese: nel 1850 Berlioz aveva composto uno *Chant pour le chemin de fer*. Alla stessa passione per il movimento e la corsa (oltre che a una delle attività agonistiche predilette da Honegger) è intitolato il secondo "movimento sinfonico", *Rugby*, del 1928; un terzo e ultimo, senza titolo, seguirà nel 1933.

Così come accade in *Pacific 231*, non vi è in *Rugby* un intento meramente descrittivo, ma la costruzione di un pezzo ispirato a un'immagine di movimento e risolto però in termini strettamente musicali: sicché anche la definizione di "*movimento* sinfonico" gioca sul duplice significato di movimento, come tempo di una composizione, e come moto di un oggetto. In *Pacific 231* la forma era quella del corale figurato, in *Rugby* siamo in presenza di un libero rondò in due episodi. In essi Honegger intende esprimere, per usare le sue parole, «gli attacchi e le difese della partita, il ritmo e il colore di un match allo stadio Colombes».

Igor Stravinsky (Oranienbaum 1882 - New York 1971)

Le date di inizio e fine del lavoro compositivo su *Les noces* occupano un lungo periodo di tempo: dal 1914 al 1923, anno in cui si ebbe la prima rappresentazione, il 13 giugno, al Théâtre de la Gaîté Lyrique di Parigi. Dunque queste "scene coreografiche russe con canto e musica", vengono ideate da Stravinsky immediatamente a ridosso di lavori quali *Le sacre du printemps* (1913) e *Le Rossignol* (1914) per essere poi completate dopo *Pulcinella* (1920) o *Mavra* (1922), per non citare che alcuni, più vistosi poli di questo itinerario. Non si trattò tuttavia di un lavoro continuativo, ma, data l'enorme, rivoluzionaria importanza di questo capola-

voro, c'è da credere che anche dopo il loro parziale completamento *Les noces* continuarono ad essere ben presenti nella mente del loro compositore.

Nel 1914, alla vigilia dell'attentato di Sarajevo che avrebbe fatto precipitare l'Europa nella II guerra mondiale, il musicista si recò a Kiev per reperire una raccolta di poesie popolari russe, pubblicate da Kirievsky. Nei suoi *Colloqui* con Robert Craft Stravinsky ricorda che quella fu per lui l'ultima occasione di vedere la Russia, e aggiunge anche un'osservazione relativa al testo di *Noces*. Quando Kirievsky, per il suo lavoro di raccolta, aveva chiesto a Puskin di inviargli la sua collezione di versi popolari, il poeta gliela spedì con un biglietto: «Alcuni di questi versi sono miei; riesce a distinguerli dagli altri?» Kirievsky non vi riuscì e così Stravinsky nota, con una punta di orgoglio, che qualche verso del maggiore poeta russo potrebb'essere capitato in *Noces*.

La stesura del lavoro, ma non l'orchestrazione, che costituirà un fondamentale problema, venne completata a Morges il 4 aprile 1917 e presentata a Diaghilev che se ne mostrò entusiasta. In prima istanza Stravinsky decise di orchestrare la partitura per un organico di 150 esecutori, ma interruppe il lavoro alla sessantottesima battuta: i tempi stavano cambiando e presto il compositore si sarebbe rivolto a organici di dimensioni ridotte. Nello stesso anno 1917 si ebbe poi una seconda versione, con mezzi ancora considerevoli e con un'accentuata prevalenza delle percussioni. In seguito Stravinsky iniziò "una partitura che comportava interi blocchi polifonici: pianoforte meccanico e armonium azionati elettricamente, un complesso di percussionisti e due cembali ungheresi». Ma la difficoltà di sincronizzare, in fase di esecuzione, le parti di strumenti e cantanti con quelle degli strumenti meccanici, rese inattuabile il progetto. Per circa quatto anni *Les noces* non vennero più toccate, anche perché Diaghilev ne rimandava di anno in anno l'esecuzione. Il compositore decise dunque di ritornare sul tema dell'orchestrazione, quando questa si fosse resa necessaria nell'imminenza della realizzazione scenica del lavoro. Considerato che *Les noces* contenevano un elemento "soffiato" (*soufflé*) in contrapposizione a uno "percosso" (*frappé*), Stravinsky decise di contrapporre all'insieme vocale (solisti e coro), quattro pianoforti e un complesso di percussioni, sia a suono indeterminato che determinato. «Questa strumentazione — scrive Boucourechliev — conserva un'originalità assoluta, ineguagliata e assolutamente adeguata al suo oggetto».

Les noces sono divise in quattro quadri, senza soluzione di continuità, dei quali l'ultimo equivale per durata ai primi tre. Nella prima scena ("La treccia") è rappresentato l'universo femminile: la sposa si lamenta, consolata dalle amiche, ma al suo dolore si aggiunge quello della madre. Il secondo quadro si svolge in casa dello sposo, dove sono i genitori a lamentare la partenza del figlio, sopraffatti dalla filastrocca degli amici di lui. Nel terzo quadro la comitiva va a prendere la sposa e invoca i santi Cosma e Damiano, popolarissimi in Russia. Nella quarta scena ("La bella tavola" o "La tavola rossa") si scatena l'allegria,

guarente

ARTE E CULTURA

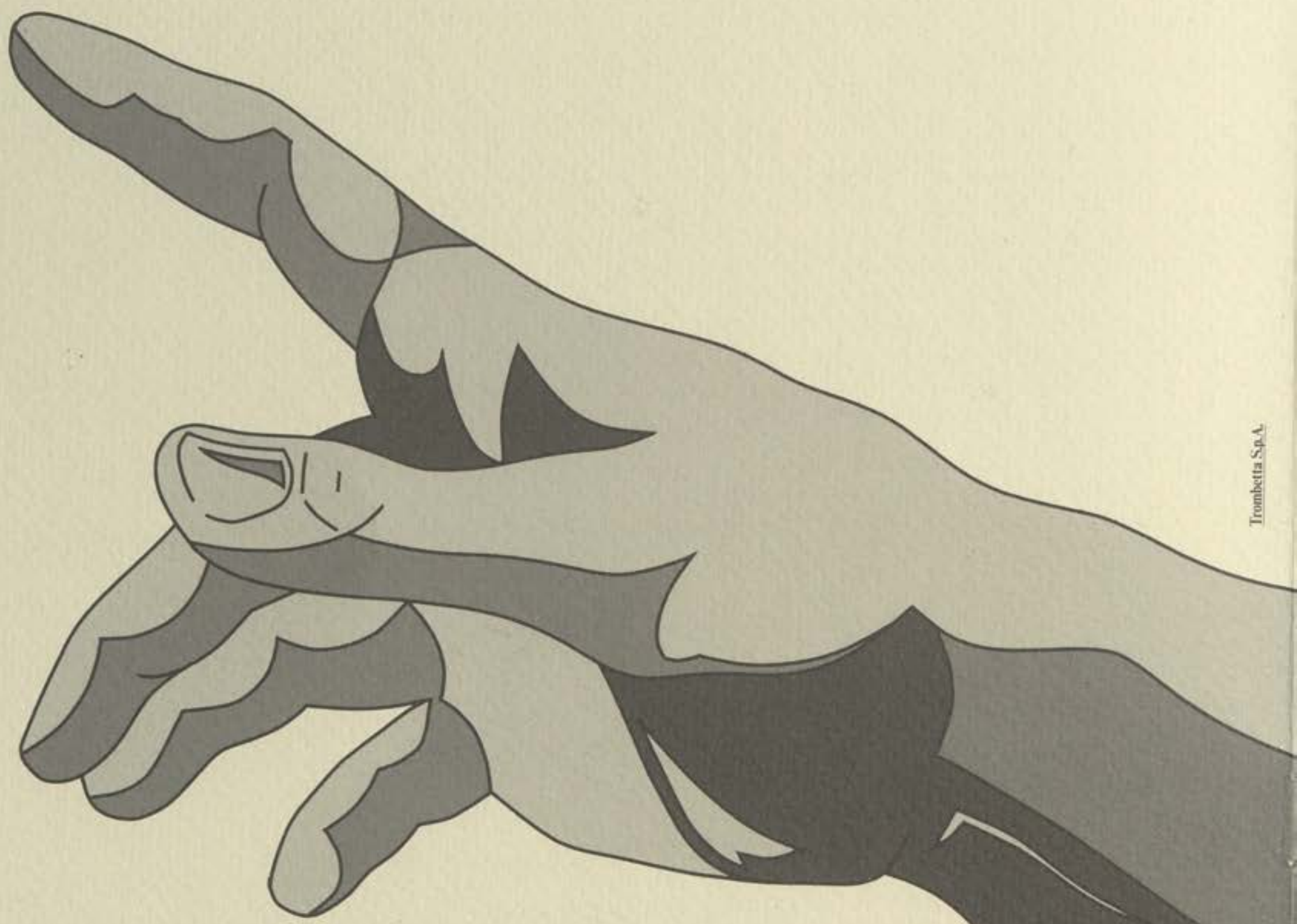
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

CRISTINA HOYOS, L'INCONSCIO DELLA SPAGNA

di Elsa Airoldi

Questa volta la storia ce l'ha messa proprio tutta. Solo s'è permessa di distrarsi, di prendere sotto gamba quel "particulare" che è la trovata del pensiero di Guicciardini. Insomma non ha fatto i conti con l'*hispanidad*: orgoglio che non cede, non arretra, non demorde. Così, se da un lato, pur davanti all'evidenza di apporti arabi e indiani piuttosto che ebraici o persiani, molti preferiscono credere alla totale autonomia culturale spagnola, e se addirittura il musicologo Felipe Pedrell, analizzando l'enigmatico *cante hondo*, suggerisce l'idea dei mori che attingono dalla Spagna e non già di quest'ultima che ne subisce l'influenza, noi, che oggi parliamo di danza, ci troviamo a osservare come il *baile* della piazza abbia sempre prevaricato ogni diversa espressione del genere.

La storia, che non voleva escludere la penisola iberica dal gioco di scambi che ha connotato l'Europa, ha provveduto a dare madri e mogli spagnole a Luigi XIV di Francia; a consegnare due spose italiane a Filippo V di Spagna; a insediare nell'Escurial un Carlo III che arrivava dall'Italia. Il che avrebbe dovuto significare una linea comune di danza colta (quella accademica) parallela alle relative etnie rimaste appannaggio del popolo. A fasti e amori dei coronati, in buona parte riferita a essi, è dovuta poi la presenza nel paese di personaggi specificamente legati alla storia evolutiva del balletto. Salvatore Viganò, grande innovatore napoletano di origine reggiana, arrivato a Madrid per l'incoronazione di Carlo IV, vi trova moglie (la mitica Maria Medina) e maestro, il "riformatore" Jean Dauberval. Più tardi, a formalizzazione accademica ampiamente avvenuta e anzi in procinto di sgretolarsi, vediamo vagare per le pianure mancheghe Marius Petipa. Insomma per la Spagna ci passarono tutti, ma nessuno riuscì a intaccare un folclore che ancora oggi pare avere la meglio su ogni altra realtà.

Le ali di elfi e silfidi divennero mantiglie, il morbido *ballon* dei principi violenza di *zapateado*, il candore dei tutù trionfo di balze e frange. Nacque l'affascinante ibrido chiamato "scuola bolera". Quando infine, ansanti, approdarono alla ribalta alcuni balletti "spagnoli", tutto era perfettamente ispanico: dalla musica di Manuel de Falla, al libretto di García Lorca, al tipo di satira sociale, al rito del fuoco e degli incantamenti. È ben vero che anche l'opera, o il repertorio cameristico e sinfonico, una volta allontanatisi dalla culla d'origine si tinsero delle peculiarità dei nuovi paesi di migrazione. Ma crediamo che in nessun caso gli apporti estranei abbiano subito un simile processo di personalizzazione.

Nella Spagna di oggi esistono fior di scuole accademiche. Ma non riescono a convincere; nemmeno quando si chiamano Ballet del Teatro Lírico Nacional diretto da Maja Plissetskaja, il fiore all'occhiello della ufficialità classica facente capo al Teatro Lirico della Zarzuela; l'altra faccia del Ballet Nacional de España di José Antonio dedito al *baile*.

Nemmeno quando, preceduta da impressionante *battage*, arriva a Spoleto una *Maria Esturdo* che fa vaneggiare la stella sovietica Maja sotto la bacchetta delle coreografie di José Granero. I ballerini spagnoli dediti al classico insomma non sono convinti di quello che fanno. Non lo sentono. Qualcuno in effetti è riuscito ad accettare la stilizzazione edonistica dell'accademia. Ma appena ha potuto non ha esitato a cercare respiro in quelle strutture che utilizzano il classico per dire cose concrete, per trasformarlo in violenza espressiva. Victor Ullate è stato a lungo con Béjart. Ana Laguna e María Blanco hanno sposato il grido di Birgit Cullberg; Nazareth Panadero la lacerazione esistenziale di Pina Bausch. Quasi una questione di pelle. Parliamo di un paese passionale che si identifica nelle sue liturgie. Nella tauromachia, per esempio, la festa dei tori. Una sorta di messa dove si adora e si sacrifica al dio e dove l'officiante, l'uomo in lotta con la bestia, obbedisce a un calligrafismo gestuale assai vicino a quello che regola il *baile*.

In arena come nella *cueva* gitana si celebrano le categorie dell'assoluto: bellezza, gioventù, grazia, eroismo, onore, amore. E Lorca, che ha cantato il toro e Ignacio, come avrebbe potuto, in un'altra terra, dire i simboli scarnificati di un'infanzia trascorsa nella campagna granadina? Come il sole, la luna, il cristal-

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

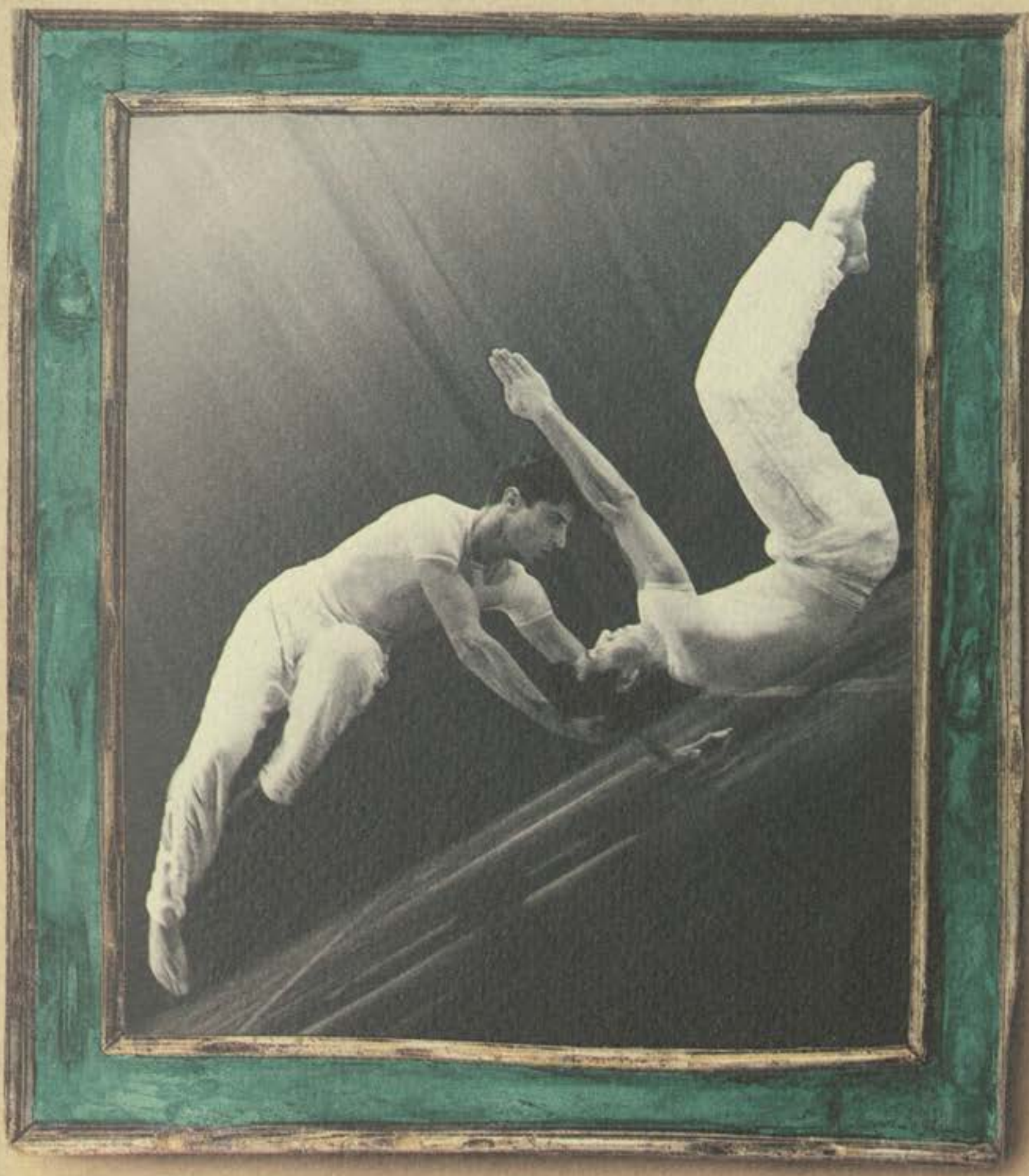
Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Inghilterra

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

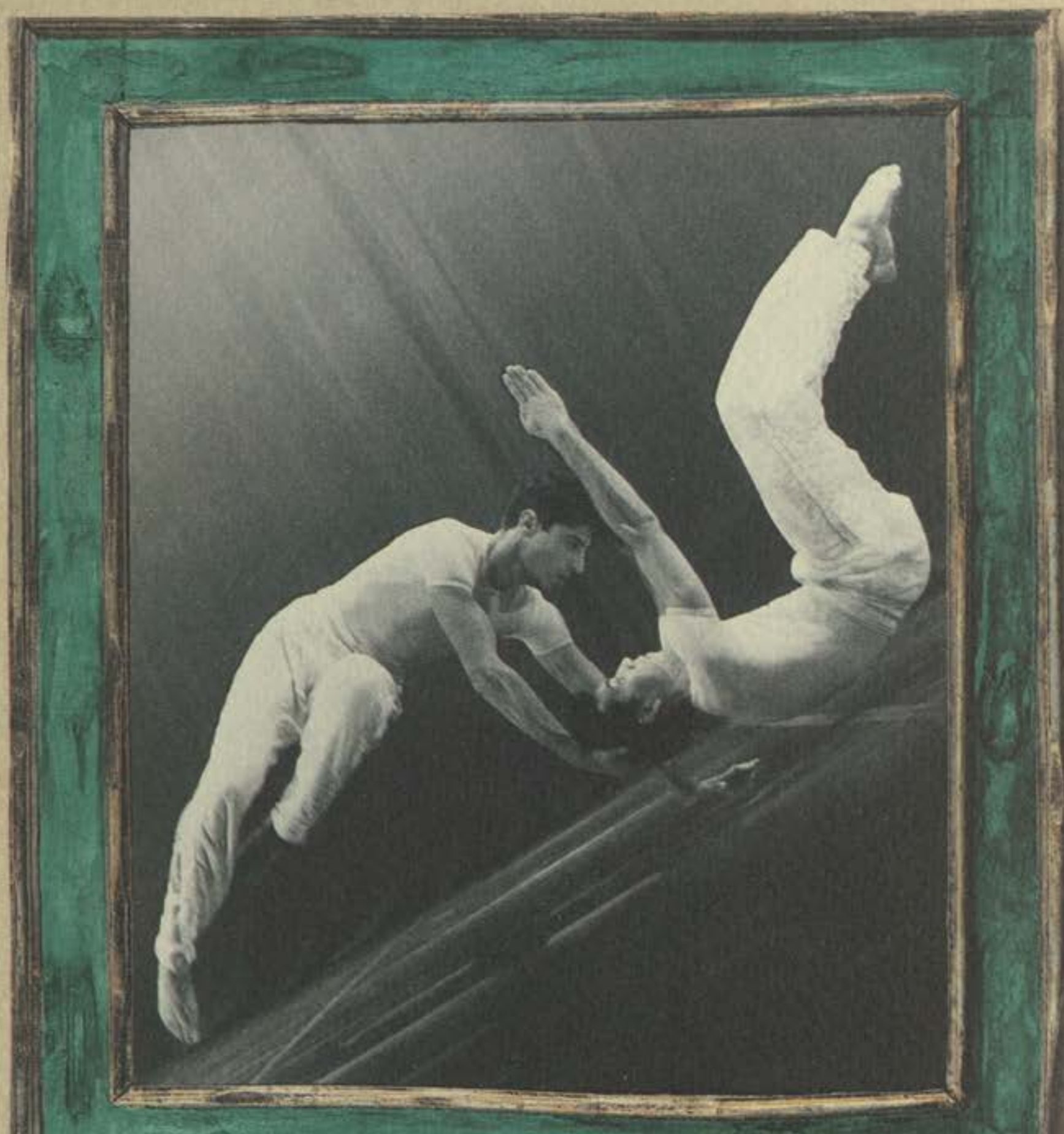
Guarini

GIUNTI

guarient

ROMAEUROPA

Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni

L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA

Festival 90

Compagnie Dominique Bagouet

Villa Medici

23 · 24 Luglio

Assitalia

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico:*
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

COMPAGNIE DOMINIQUE BAGOUET

Centre Chorégrafique National Montpellier Languedoc-Roussillon

in

LE SAUT DE L'ANGE

23
24

Lunedi e Martedi LUGLIO 1990 ore 21,30

Concezione generale
Dominique Bagouet
Christian Boltanski
Coreografia
Dominique Bagouet
Musiche
Ludwig van Beethoven, Pascal Dusapin
Concezione dei costumi e della scenografia
Christian Boltanski
Consigliere artistico per i costumi
Dominique Fabregue
Drammaturgia
Alain Neddam
Luci
Laurent Matignon
Dominique Bagouet
Scenografia
Laurent Gachet
Laurent Matignon
Christophe Olry
Assistente alla coreografia
Elisabeth Disdier
Direzione tecnica
Laurent Gachet
Regia di scena
François Mercier
Regia luci
Marc Guilbaud
Costumista
Elisabeth Twardowski
Realizzazione dei costumi
Agnès Bousquet, Brigitte Lyons,
Anne Nouen, Rachida Mayenne
Assistente alle prove
Anne Abeille
con
Hélène Cathala, Claire Chance,
Jean-Charles Di Zazzo, Sylvie Giron,
Bernard Glandier, Olivia Grandville,
Catherine Legrand, Orazio Massaro,
Dominique Noel, Fabrice Ramalingom
Musiche
12 Variazioni op. 66 di Ludwig van Beethoven
pianoforte: Alain Planes, *violoncello*: Alain Meunier
Sly di Pascal Dusapin
Tromboni: Hervé Defrance, Yves Favre,
Jérôme Naulais, Benny Sluchin,
Presa del suono
Didier Arditi, Alain Jacquinot
Testi scritti per i ballerini con la collaborazione di
Alain Neddam
Coproduzione
Montpellier Danse 87
Maison de la Culture de la Rochelle
Creazione
24 e 25 giugno 1987
Cour Jacques Coeur à Montpellier

Dominique Bagouet

Danzatore di formazione classica (allievo di Rosella Hightower), ha ballato nel Ballet du Grand Théâtre de Genève, nella Compagnie Félix Blaska, nel Ballet du XXe siècle di Maurice Béjart. Dal 1974, ha studiato con Carolyn Carlson, Peter Goss, Jennifer Muller, Maggie Black, Merce Cunningham, Kilina Cremona; ha danzato nelle compagnie di Joseph Russillo, Anne Beranger e Peter Goss.

Nel febbraio 1976, ha ricevuto il primo premio del Concours International de Bagnolet, con menzione Recherche, per *Chansons de Nuit*, con sua coreografia e musica di Čajkovskij. Nel 1977, viene premiato dalla Fondation de la Vocation. Nell'aprile del 1981, al Théâtre de la Ville di Parigi, crea *Les voyageurs* su musica di Marin Marais per il Groupe de Recherche Chorégraphique dell'Opéra di Parigi.

Fin dal 1980 la Compagnie Dominique Bagouet è legata a Montpellier. Dominique Bagouet svolge il ruolo di direttore artistico della Festival International Montepellier Danse dal 1981, anno della fondazione del Festival, per il quale crea uno spettacolo all'anno: ricordiamo le coreografie per l'opéra-ballet *Daphnis et Alcimadure*, *Insaisies*, *Valse des Fleurs*, *Tant mieux, tant mieux*, *F. et Stein*, *Déserts d'amours*, *Divertissement 138*, e, per l'inaugurazione della settima edizione, nel giugno 1987, *Le Saute de l'Ange*, creato in collaborazione con Christian Boltanski.

Nel 1984, firma la sua prima regia teatrale al T. N. P. su un testo di Emmanuel Bove, *Mes Amis*, per l'attore Gérard Guillaumat.

Nel maggio 1986 su una proposta di Rudolf Nurejev crea per il Ballet de l'Opéra di Parigi *Fantasia semplice*, su musiche di Marc Monnet; lo stesso anno, riceve il premio «Jeune Talent Dance» della Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

Dopo aver prodotto numerosi altri spettacoli per vari festival e istituzioni, nel 1988 viene nominato Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal Ministro della Cultura e della Comunicazione Jack Lang.

Nel 1989 realizza con Charles Picq il film *Dix Anges*, tratto dal balletto *Le Saute de l'Ange*.

Nel luglio di quest'anno presenterà al Festival de Montpellier *Courts et moyens métrages*, uno spettacolo composto da un insieme di pezzi, in due programmi, che costituisce una sorta di miniantologia dell'attività della Compagnia fino ad oggi.

edil.pro.

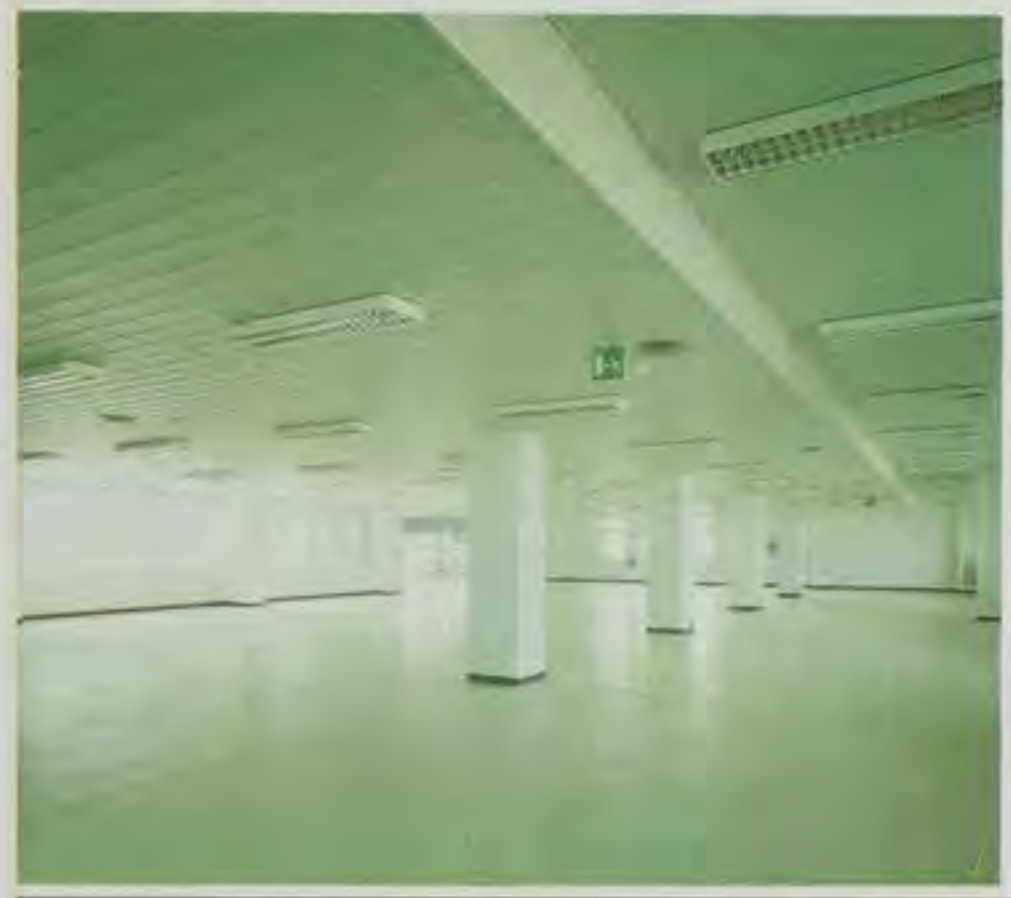
gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

Palazzo di Giustizia di Ravenna



Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Bari

Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi de L'Aquila

Complesso San Mercuriale a Pistoia, sede della Pretura

Se questa sera
ha un sapore un po' speciale
é anche merito nostro.

L'atmosfera raffinata di Villa Medici, la musica incantevole di Roma-Europa, i deliziosi rinfreschi di Euclide.

Ecco come trascorrere una serata fuori dal comune.

Invitateci a casa Vostra, può cambiare la musica, ma Euclide ha tutta l'esperienza per offrirVi un concerto di sapori all'altezza di qualunque avvenimento.

EUCLIDE

IL PIACERE DELLA CASA

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PRODUCTION media

HARNO CONNECTION STUDIO

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

psicología
PRODUCTION

LA NOUVELLE DANCE

di Elsa Airoldi

La Francia, che è sempre stata ballerina, non registra certo crisi di vocazioni. Anche lei, come più degli altri, ha il suo bravo *bal* e la sua sofisticata *danse*.

Tuttavia, non paga della disposizione danzante della gente di casa, è anche elemento catalizzatore, punto di riferimento, gran madre di tutti gli assetati di *bal*, *danse*, *danse d'auteur* e *nouvelle danse* che invocano dagli angoli più remoti del globo.

Le bal? Oltre al bonario *bal musette* non scordiamo quello della *sous-préfecture* o quello dei *vampiris*. Per non dire, all'epoca in cui il popolo *dansait avec Marianne*, sotto il Direttorio, dei 644 *bals* sparsi per la capitale.

La danse? Beh, la prima accademia, quella fondata da Luigi XIV nel 1661, è nata qui. Mentre il genere del balletto si fa convenzionalmente nascere da quel *Ballet Comique de la Reyne* rappresentato (per altro a cura di un italiano, Baltazarini da Belgioioso) al Petit Bourbon di Parigi nel 1581. Nel nostro secolo le orde "barbariche"di Diaghilev, le mille avventure *dada* piuttosto che "istantaneiste", le invasioni delle compagnie e delle stelle. Via via sino al giro di boa del *bicentenaire* allorché l'Opera "sfratta" (sì, perché in fondo il vecchio Palais Garnier ci pare meglio) la lirica nella nuovissima Bastille e monopolizza il mondo del balletto.

Oggi tutti i linguaggi convivono in serenità. *Bal* a parte, sempre padrone di campagne e città, la danza teatrale classica abita a Parigi, ma anche a Tours, Nancy, Cannel, Bordeaux, Lyon; persino a Vichy e in luoghi ancora più remoti quali Le Creusot in Borgogna. E non dobbiamo scordare chi, ufficialmente all'estero, è francese d'area ed estrazione; come il

Balletto di Losanna formato e diretto da Béjart, o quello di Montecarlo, distaccamento dell'Opéra. Non meno generosa è la geografia dei seguaci della *nouvelle danse*. Aria svelta e atteggiamento disinvolto, spesso provocatorio, i nuovi profeti sciamano per il territorio, fanno notizia, nascono, muoiono, raggiungono la gloria. A volte, e allora sono proprio arrivati, diventano l'anima di una qualche paludata "Maison". La Maison de la Danse di Lyon, Grenoble, Créteil, Montpellier. Chi e quanti sono? Tanti, non catalogabili.

L'avventura inizia vent'anni fa, sul finire degli anni Sessanta, allorché alcuni "accademici" decidono di tentare la sperimentazione. Il romeno Caciuleanu, per dirne uno, che da quel dì vaga ammiccante tirandosi appresso stranezze e un opuscolo dal francesissimo titolo *Le Gigi Illustré*; insomma la Caciuleanu's Story. Più tardi si afferma un gruppo di veri e propri maestri del *contemporary*: tra di essi Viola Faber, Hideyuki Yano, la stessa Carolyn Carlson responsabile di aver ufficializzato la sperimentazione fondando, su richiesta di Rolf Liebermann, quel Group des Recherches Théâtrales che poi sarebbe divenuto il Group de Recherche Choréographique de l'Opéra de Paris. Insomma l'avanguardia nella roccaforte "classica" del Palais Garnier. La *nouvelle danse* si afferma nel momento in cui dagli States non arrivano più segnali credibili. Il *modern* e i suoi *post* hanno esaurito il discorso. Un discorso comunque diverso, piuttosto asettico, matematico, magari filosofico. Magari anche di "moda". Frutto delle trovate che tanto entusiasmano la Grande Mela. Anche se piccole piccole e destinate a sgonfiarsi presto nel nulla. Certo, nessuno ha mai rinnegato i mostri sacri, che sono e rimangono veneratissimi. Ma Martha Graham, piuttosto che Merce Cunningham e Alvin Nikolais hanno radicalizzato il messaggio. Possono solo ripetersi o "rifluire" in situazioni meno dogmatiche. Tuttalpiù sono un modello, almeno a parole. Ché, quanto alla pratica, la vecchia e individualista Europa, da quell'orecchio ci sente poco.

Mentre in Germania grida la voce di Pina Bausch che appartiene solo a se stessa, la Spagna muove i primi timidi passi, l'Italia stenta a sprovincializzarsi, i paesi dell'Est non "esistono" ancora e quelli del Nord, divisi tra conservatori e modernisti, fanno caso a sé, rimane solo la Francia. Punto di riferimento universale. Quale spirito ansioso di sapere non ha compiuto il suo pellegrinaggio a Montpellier, Avignon, Lyon. Quale artista non ha ambito a una benedizione di premi, critica e pubblico di Angers, Chateauvallon, Bagnolet? Avignone, il festival più glorioso e tradizionalmente consacrato alla prosa, da un paio d'anni vanta una robusta sezione danza: addirittura affidata a un coreografo cui è concessa carta bianca, *Carte Blanche*. La prima volta è stata di Karine Saporta: adesso tocca ad Angelin Prejocaj, un albanese allievo di Dominique Bagouet previsto, pure a Spoleto. Sarà anche un genio, Angelin. Tuttavia fa sorridere l'illazione maliziosa che, in fondo, se gli *States* hanno i "pensierini" la Francia ha inventato il *prêt a porter*.

La *nouvelle danse*, sviluppata e cosmopolita, pare priva di un filo conduttore, nel senso che ciascuno fa per sé. Citiamo i nomi più in vista. Capofila è Maguy Marin, l'ex béjartiana padrona di casa della Maison di Créteil. È connotata da serietà e spessore, da esiti contrastanti. Splendida e graffiante l'aggressività di *May B.*, irritante la grevità di *Hymen* o di *Calambre*. Jean Claude Gallotta non è nemmeno un ballerino. Frequentava l'Ecole des Beaux Arts e voleva anche farsi prete. Ricordiamo l'alienazione della *pièce* con la quale ha debuttato da noi: *Ivan Vaffan*. Un lavoro che solo i più benevoli hanno fatto scivolare nella categoria dello psicodramma: io, io ausiliari, pubblico. Ma poi è tornato guarito, con l'elegante e credibile *Les Louves et Pandora*. Decorato al merito, gli è stata affidata la Maison di Grenoble. Questo della Maison è davvero un grande *affaire*. Se Gallotta è eleganza e assieme trasgressione anche a causa di un gruppo (Emile Dubois) "fuori misura" per peculiarità psicofisiche, Régine Chopinot strizza l'occhio alla griffe. A quella di Jean Paul Gaultier, fantasma incombente di *Via*.

Nouvelle danse è anche l'americano del New Jersey Andrew de Groat, uno che prende di mira il grande repertorio uccidendolo: forse per eccesso d'amore. Uno che in ogni caso nulla ha che spartire con l'altro iconoclasta Mats Ek; il nordico figlio di Birgit Cullberg che utilizza i classici per trasformarli in oggetto di denuncia sociale.

Nouvelle danse è pure il sudafricano di Johannesburg Peter Goss, artista attratto dal culturale e tecnicamente innestato sui lessici statunitensi.

Scarpe pesanti, calze, braghe. Sui calzoni un *kilt* scozzese, sulla canottiera una maglia sbridellata. E ancora: piedi nudi, polpaccio peloso e candido tutù; testa tirata a gel. È la *mise* di Mathilde Monnier e Jean François-Duroure in *Pudique Acide-Extasis*, ti-

tolo fondamentale della *nouvelle danse*. E ancora *nouvelle danse* è la tutina gialla e nera che sbalza la plasticità di Michel Kéléménis, colto mentre omaggia Nijinskij ed è un qualcosa che sta a metà tra il Discobolo di Mirone e l'Apollo del Belvedere.

Sempre nuova danza francese Francine Lancelot e François Raffinot, anima del gruppo "Ris et Danceries": due esperti in barocco, intenti a gettare un ponte tra la danza illuministica e disimpegnata e le recenti tecniche compositive. Altri nomi? Daniel Larrieu, Susan Buirge (lei arriva da Minneapolis), Philippe Découflé, Elinor Ambash, Jacques Patarozzi, Jean Marc Matos, Georges Appaix, Josette Baiz, Kilina Crémona, Nicole Mossoux, Marc Monnet, Mark Tompkins, Jan Fabre. Tutti francesi, no? E si potrebbe continuare all'infinito. Se non avessimo un protagonista obbligato, Dominique Bagouet: uno che conta, titolare di Maison.

A sentire i biografi (*Bagouet* di Chantal Aubry, fresco di stampa per i tipi delle Editions Bernard Coutaz), Dominique, trentanove anni tondi, è già consegnato al mito.

Questa la apertura della Aubry: «Angoulême, anni cinquanta. Una famiglia senza storia. Il padre è responsabile di una piccola azienda di maglieria, eredità di famiglia. La madre è, come si dice, casalinga. Una sorella, un fratello e, le voilà, il 9 luglio 1951, Cancro con ascendente Acquario, appare all'orizzonte l'ultimo bimbo di una famiglia molto unita». Chantal poi divaga su avi e paesaggi, segni del destino. Non omettendo nemmeno il carattere di un immaginario infantile all'Alain-Fournier.

La formazione di Bagouet è classica: Rosella Hightower, Balletto di Ginevra, Félix Blaska, Maurice Béjart. Ma uno spirito inquieto cerca ovunque parole nuove e attuali da coniugare e opporre a una tradizione troppo straniata dai fatti della vita. I nomi sono Carolyn Carlson, Peter Goss, Jennifer Muller, Merce Cunningham, Kilina Crémona. Nel 1976 arriva, inaspettato, un primo premio del Concorso di Bagnolet. Lo stesso anno vede nascere la Compagnie Dominique Bagouet. Seguono invenzioni varie, anche per il Teatro Municipale di Montpellier, città che nel 1980 invita Bagouet a dirigere il Centre Chorégraphique Régional. Dopo *Les Voyageurs* creato per il Centro di Ricerca Coreografica dell'Opera di Parigi giunge l'invito a dirigere il primo Festival Internazionale di Montpellier sezione Danza.

A questo Festival ogni anno sarà dedicata una creazione. Nel 1984 la Compagnie Dominique Bagouet diventa Centre Chorégraphique National Montpellier Languedoc - Roussillon. Nel 1987, nell'ambito del festival Montpellier Danse, viene creato un *campus*, sorta di università della danza, della quale Bagouet assume la direzione didattica. Dal 1976 il gruppo è impegnato in tournée in Europa, America e Asia. Ricchissima ne è la produzione nella quale si riconoscono le tappe fondamentali di *Les Voyageurs* (1981), *Insaissies* (1982), *F. et Stein* (1983), *Désert* d'Amour (1984), Crowl de Lucien (1985), *Assai* (1986), *Saut de l'ange* (1987), *Petites Pièces de Berlin* (1988).

Rigoroso nella ricerca e fantastico nell'immaginazione, Dominique Bagouet firma un teatro che è agli antipodi del naturalismo. Lo stile è elegante, sorretto da grande tensione interiore e contraddistinto da un fraseggio secco, conciso, ripetuto. Grazia e iterazione *minimal* gli hanno meritato il soprannome di "Watteau della danza".

Bagouet, che dichiara di lavorare parallelamente al fatto musicale, anzi di subirne i condizionamenti, ha utilizzato, accanto ai contemporanei, anche Mozart e Beethoven. Per lui hanno scritto Pascal Dusapin, Marc Monnet, Tristan Murail, Gilles Grand. Con lui hanno lavorato gli scultori Christine Le Moigne e Christian Boltanski. Per la sua compagnia hanno creato Jean Rochereau, Catherine Diverres, François Deniau, Susan Buirge, Michel Kéléménis, Angelin Preljocaj. Tra gli allievi che si riconoscono nella sua creatività "neobarocca", Preljocaj, la Diverres, Bernardo Montet.

ARTE E CULTURA

Assitalia
GARANZIE PER IL FUTURO

Le Saute de l'Ange

Saut de l'Ange nasce nel 1987 a Montpellier nell'ambito della VII edizione di quel Festival.

Le musiche sono di Beethoven (estratti dalle *Dodici Variazioni in Fa maggiore op. 66* per violoncello e pianoforte su «*Ein Mädchen oder Weibchen*» dal *Flauto Magico* di Mozart) e Pascal Dusapin (partitura originale per quattro tromboni).

La scenografia è affidata allo scultore Christian Boltanski, anche responsabile, accanto a Bagouet, della concezione del pezzo. I costumi sono realizzati da Dominique Fabrègue.

I testi recitati sono scritti dal drammaturgo Alain Neddam. Il lavoro è concepito per l'ambientazione *en plein air* della Cour Jacques-Coer (il cortile che, assieme all'Opéra, accoglie il Festival di Montpellier). *Saut de l'ange* è una creazione del primo Campus-Danse.

Esempio di teatro visuale e visionario, questo *Salto dell'Angelo* non ha trama che non sia la forma, la poetica gestuale volute dal suo coreografo.

Più che mai *Saut* è condizionato dalla scenografia di Christian Boltanski, uno scultore che riesce a evocare atmosfere magiche e tenebrose con estrema povertà di mezzi: terra, fili di ferro, griglie, corde. Nel caso del *Salto dell'Angelo* egli si serve di un dispositivo elementare per poter proiettare l'immensa ombra dell'angelo tutt'intorno alle mura della Cour Jacques-Coer.

Niente scene ma palchi da fiera profilati di rosso e installati in un angolo. Una porta è aperta sul passaggio dei danzatori. Vi sono finestre dalle quali essi s'affacciano di tanto in tanto.

L'azione si svolge all'imbrunire tra il piano terra e la galleria del primo piano dell'edificio. Il palco rosso è utilizzato quando il buio è totale. Centinaia di lampadine profilano le linee della facciata interna del palazzo. I personaggi sanno di circo: una ballerina, un Ercole da fiera, una spagnola che mettono assieme delle piccole scene di taglio impressionista. Vi sono dei tempi morti. Ogni tanto i ballerini recitano i brevi testi scritti da Alain Neddam e stimolano l'immaginazione degli spettatori secondo una tecnica anche utilizzata dalla Keersmaeker.

L'intervento di Boltanski è forse il più prepotente: quello che trasforma i danzatori in sorta di marionette fatte di carne e danza.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ARTE E CULTURA

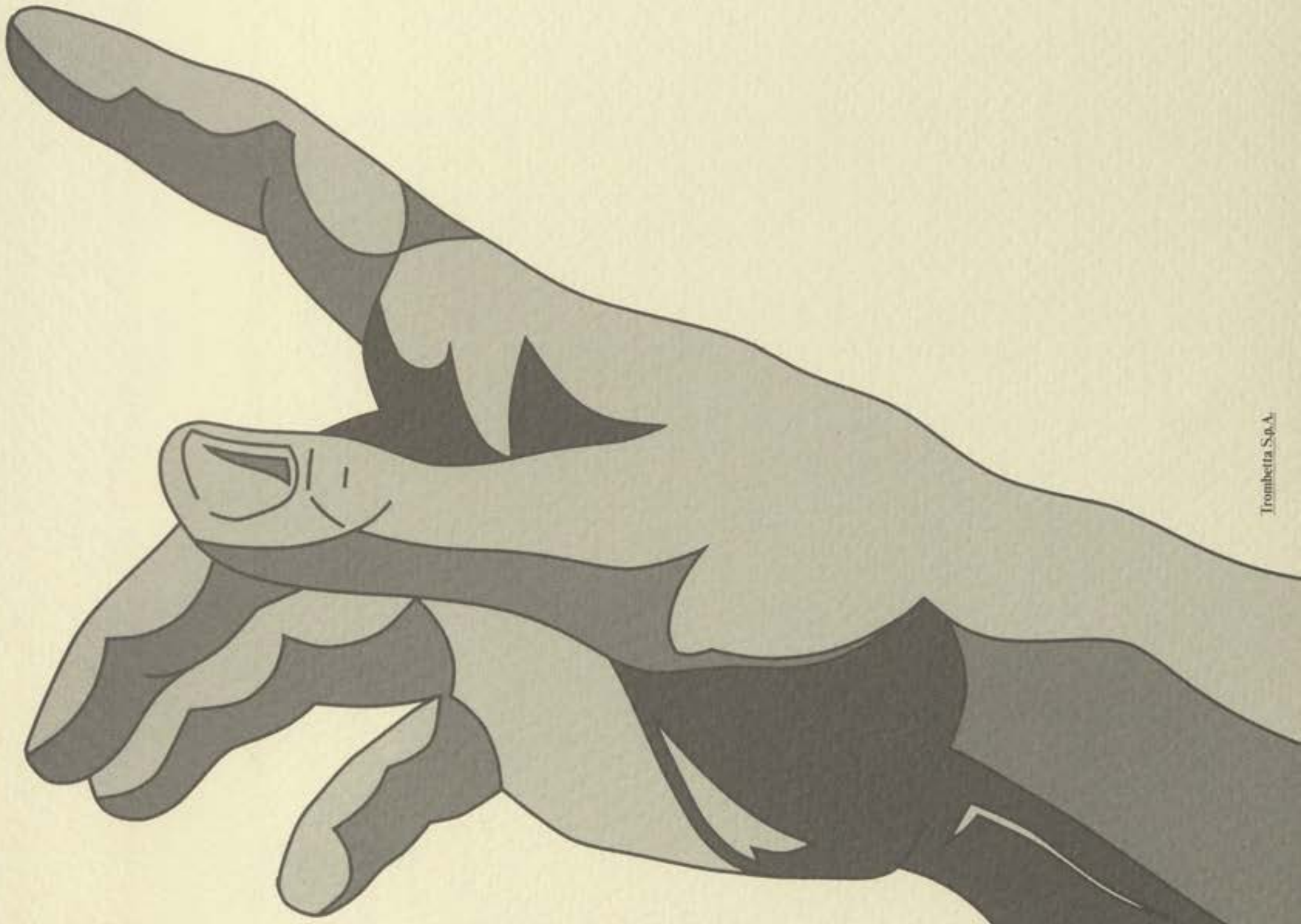
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

Festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

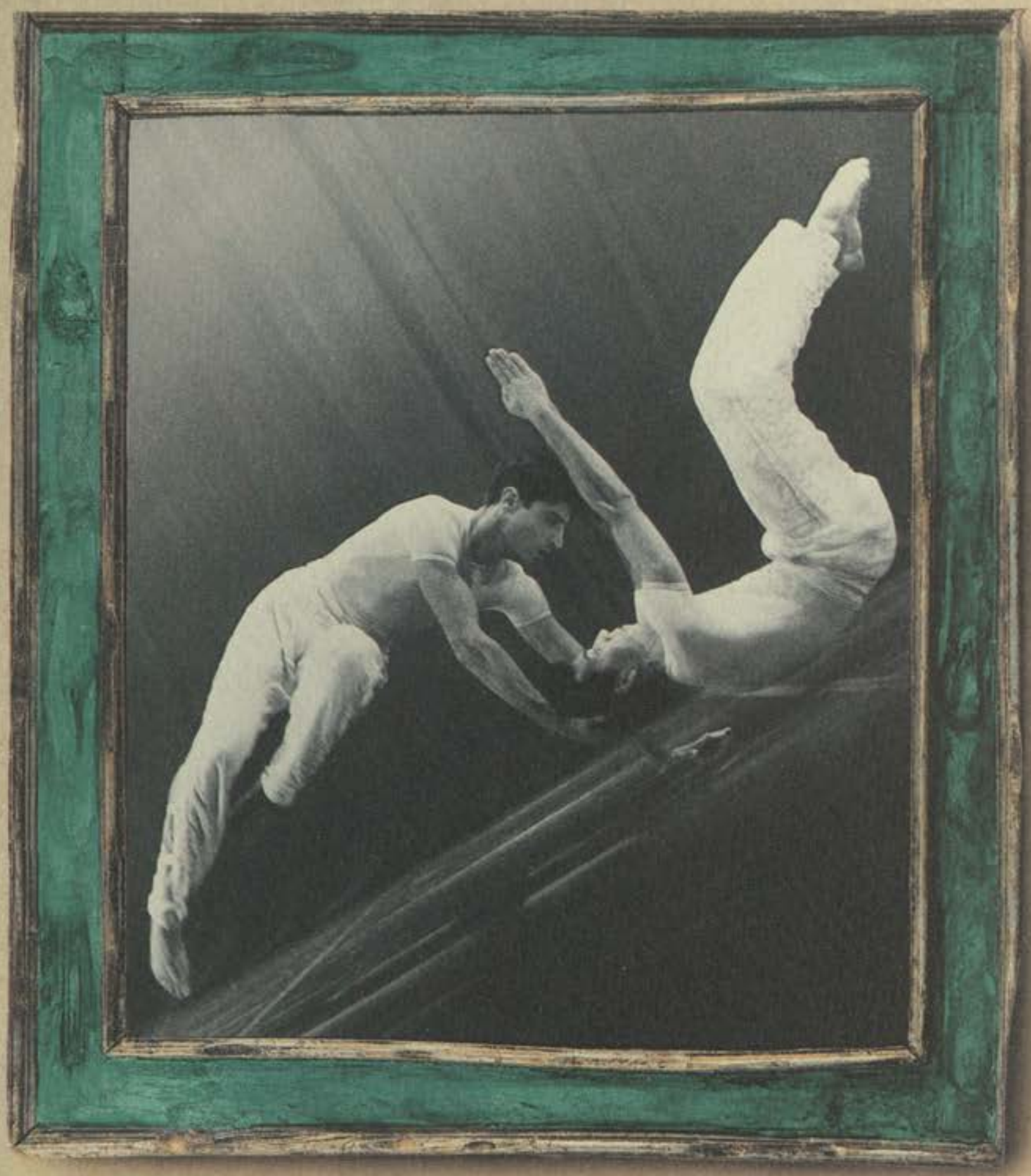
7 maggio - 27 luglio

garanti

GIUNTI

guarenti

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

ZINGARO

Villa Borghese

Galoppatoio

dal 19 al 27 Luglio

In collaborazione con
l'Assessorato all'Ambiente e il Servizio Giardini
del Comune di Roma

Assitalia
INA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

ZINGARO

La tribù si compone attualmente di:
24 attori, musicisti, cavallerizzi,
danzatori, dresseur, sognatori e tecnici;
16 cavalli di dodici razze diverse,
1 giumenta, 3 asini, 2 muli, 2 buoi;
alcune oche e tacchini

Strumenti
cembalo, violino, fisarmonica, contrabbasso,
chitarra, berimbao, percussioni, organo,
cornamusa, voce, derbouka

Zingaro - creazione 1989/1990
è una coproduzione:
Centro San Geminiano di Modena
Centro per la Sperimentazione
e la Ricerca Teatrale di Pontedera
Zingaro/Théâtre Equestre et Musical
Festival d'Avignon

Organizzazione tournée Zingaro
Proscenio/Progetti per lo spettacolo

In collaborazione con

CRÉDIT FONCIER
DE FRANCE

19-27

LUGLIO 1990 ore 21,30

Zingaro

Nato dal Circo Aligre, il Théâtre Zingaro si è costituito nell'autunno del 1984, al Festival Sygma di Bordeaux.

Nel 1984 realizzano il loro primo spettacolo al Festival Sygma di Bordeaux e varie *tournées* in Francia e in Europa. Partecipano inoltre al Festival Off Avignon.

Tra il 1985 e il 1986, fanno il loro debutto a Parigi e vi si fermano per un periodo di tre mesi. Partecipano inoltre a numerosi festival europei.

Nel 1986, Zingaro si costituisce Théâtre équestre et musical di Nîmes. Proseguono intanto le loro *tournées* in Francia e all'estero.

Tra il 1987 e il 1989 realizzano il loro secondo spettacolo al Festival d'Avignon (1987); si fermano a Parigi per sei mesi e realizzano una *tournée* in Svizzera e in Italia in cui effettuano ben 215 rappresentazioni.

Nel 1989, a giugno hanno un'anteprima a Modena e realizzano un ulteriore spettacolo per il Festival d'Avignon.

In novembre Zingaro giunge a un periodo chiave della sua evoluzione con la creazione del suo terzo spettacolo: nasce infatti l'esigenza di una struttura capace di ospitare il pubblico che sia altresì adatta da un punto di vista architettonico alle loro originali *perfomances*.

Nasce così una struttura in legno smontabile (capace di contenere circa 700 spettatori) con una buona acustica e la possibilità da parte del pubblico di poter seguire il lavoro equestre da diverse altezze.

La realizzazione di questa struttura è opera di due architetti, Patrick Bouchain e Jean Harari, che hanno seguito e dato il giusto valore al lavoro di Zingaro fin dai primi anni di attività.

Sostenuto da Jack Ralite, dal sindaco di Aubervilliers, e grazie all'aiuto del Ministero della Cultura, Zingaro riesce a stabilirsi con il suo teatro equestre a Fort d'Aubervilliers, dove può fermarsi per la rappresentazione dei propri spettacoli per un periodo di almeno tre anni.

Costruendo il proprio spazio, Zingaro spera di poter offrire al pubblico parigino e a quello straniero non soltanto un nuovo spettacolo, ma anche un luogo ideale dove il cabaret popolare e le creazioni artistiche dell'arte equestre possano trovare la loro vera dimensione.

LE CRÉDIT FONCIER ET LE FESTIVAL ROMAEUROPA

Dans l'esprit d'ouverture à l'Europe qui est le sien, le Crédit Foncier poursuit la tradition désormais bien ancrée de ses rencontres déjà nombreuses avec la Villa Médicis et participe au festival ROMAEUROPA, en parrainant le spectacle de Zingaro.

La qualité de ces manifestations, leur succès et les **échanges européens** auxquels elles donnent lieu confortent le Crédit Foncier dans sa démarche de mécénat, fondée sur une attention continue à la création artistique.

CRÉDIT FONCIER
DE FRANCE

edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
& DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

media PRODUCTION

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

ZINGARO

di Ugo Volli

Ogni determinazione è una negazione, insegnava Aristotele al primo fiorire della cultura occidentale. E il pensiero europeo, tutto sgorgato da quella fonte, è rimasto per sempre fedele alle distinzioni e alle negazioni. Ancora Ferdinand De Saussure, all'inizio di questo secolo in cui la lingua è stata posta dalla nostra cultura come modello generale di tutte le cose, ammoniva che nel linguaggio non vi sono contenuti positivi, ma solo opposizioni e differenze. L'ossessione della distinzione, della delimitazione, della separazione, si scorge chiaramente sotto il maestoso edificio della nostra scienza come nel nostro modo di mangiare o di organizzare la vita familiare. Intendiamoci, non c'è nulla di male nel coltivare "idee chiare e distinte", anzi. Da questa nostra passione non viene solo la tecnologia ma lo spirito stesso della democrazia.

Proprio per questa stessa passione, nel mondo dello spettacolo dal vivo o se si vuole delle arti performative, la nostra tradizione divide in generi diversi e reciprocamente esclusivi ciò che in Oriente è spesso unito e indistinguibile: musica, prosa, danza, circo, racconto epico. Di nuovo, non faccio queste osservazioni per svalorizzare la nostra cultura rispetto a quella indiana o cinese. Voglio solo dire che essa si definisce per opposizione a queste forme, in linea di principio e di fatto più antiche di *Gesamtkunstwerk*, cioè di opera d'arte totale, per dirla con Wagner. E intendo anche dire che se lo spirito della delimitazione e della negazione ci è connaturato e necessario, il modo concreto in cui queste distinzioni sono state poste è entro una certa misura arbitrario, il frutto di un'evoluzione storico-culturale del tutto particolare. L'opposizione reciproca compiuta di opera, balletto e prosa è un'invenzione che l'Occidente perfeziona fra Cinque e Seicento, fra l'Italia e la Francia; e l'elaborazione del genere culturale "circo" dai suoi antenati di piazza è più tarda ancora, risale solo al Settecento inglese.

Alcuni di questi confini sono stati spesso sfidati negli ultimi decenni: per esempio quello fra prosa e danza è stato attraversato con successo da artisti come Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Bob Wilson. L'opera ha sognato con Wagner di farsi opera d'arte totale. Questa rottura delle delimitazioni classiche fra i generi dello spettacolo è una tendenza caratteristica della modernità, che si associa al "recupero" di arti "minori" o "degradate", allo sviluppo della regia e della direzione di orchestra come attività separate che esprimono il progetto artistico e la vo-

lontà di potenza che lo sostiene, e insieme con la consapevolezza crescente che i ritmi e i modi della percezione spettacolare sono decisivi, non i contenuti.

Zingaro, un gruppo di gente di circo che ha base in Francia, lavora da qualche anno nella direzione dell'eliminazione di una barriera molto meno frequentata, quella fra arti circensi e in particolare fra spettacolo equestre e teatro. Non si tratta ovviamente di "recitare" il circo o di introdurvi degli elementi di finzione o di narrazione che nella sua vita tradizionalmente sono assenti; ma piuttosto di "mettere in scena" la magia del circo, recuperandone la tradizione ma anche valorizzando la distanza fra pubblico e spettacolo, insomma di costruire un vero e proprio *teatro musicale equestre*. *Zingaro* lavora dunque con attenzione sulla sistemazione del pubblico, sui ritmi dello spettacolo, sull'aspetto degli artisti, cercando di evitare i luoghi comuni e di ritrovare l'emozione originaria del rapporto fra uomo e cavallo.

In *Teoria della performance*, uno dei saggi fondamentali della moderna estetica dello spettacolo, Richard Shechner distingue in ogni fatto teatrale tre livelli distinti di testualità: c'è il "testo drammatico", la pagina scritta di parole o note, il solo oggetto che noi siamo abituati a considerare testo; poi c'è il "testo dello spettacolo", che comprende coreografia scene, ritmi e spazi, regia e luci, insomma tutto quanto appartiene a una particolare realizzazione di un certo testo drammatico, o in genere di un certo spettacolo, e si ripete più o meno esattamente a ogni replica. Infine

ARTISTI A CAVALLO

« La mediocrità non fa parte dell'amore e senza amore non si può creare un'opera d'arte»
Nono OLIVERA (cavallerizzo - Filosofo)

Zingaro ama ciò che fa e fa ciò che ama senza altra pretesa che quella di tracciare il proprio cammino.
Zingaro ha scelto il viaggio non per retaggio culturale, né per necessità economica ma guidato dalla volontà di vivere, a suo modo, la propria condizione di artista, totalmente e senza compromessi.
I suoi carrozzoni, la sua musica, i suoi cavalli gli danno l'apparenza del circo ma qui lo spettacolo è un rituale, la musica una vocazione e l'amore per i cavalli una religione.
Quale che sia la disciplina equestre, il suo valore dipenderà dalla qualità delle relazioni che si sapranno instaurare tra l'uomo e l'animale.
È qui che il valore tecnico dell'uomo non basta più e che le sue qualità ne fanno un artista in disparte; «l'uomo a cavallo deve essere insieme coreografo e danzatore, egli detiene l'indescrivibile armonia, la grazia gestuale. Fa nascere il ritmo, lo porta in lui e nell'altro, rivela lo stile del suo compagno, scompare: l'artista è il cavallo».
L'espressione equestre diviene arte equestre quando non si tratta più di produrre un gesto, bensì di lavorare sulla qualità di questo gesto.
Come in tutta l'Arte, la tecnica deve essere assimilata, digerita poi sublimata dalla sensibilità e dall'amore per il cavallo a favore di una emozione. Niente "numeri", ma un tocco, una nota, un insieme, un momento, un quadro.
Alla fine della sua vita Velasquez non dipingeva più le cose definite ma ciò che c'è tra le cose definite: ecco lo Spazio esatto del Teatro Zingaro.
Non possiamo risolverci a non essere che un circo o una compagnia teatrale, ma piuttosto una tribù animata da un solo spirito: la ricerca dell'accordo perfetto tra vita quotidiana e spettacolo; vivere la propria arte al di fuori di una logica basata sulla carriera, abolire le frontiere tra le differenti "creazioni" per un lavoro di tutti i giorni; una ricerca permanente, semplicemente perché gli uomini e i cavalli vivono ed invecchiano insieme.
Più che un buon spettacolo Zingaro è prima di tutto il desiderio di vivere un'avventura totale nel cuore di una storia senza età, al fondo di un fantasma in ebollizione. È l'opera di una tribù di Artisti fino all'ultima unghia, all'ultimo zoccolo. Tutti questi esseri meravigliosi fanno del mito Zingaro una realtà insolente.

Bartabas

c'è il "testo della *performance*", che regola il tempo e lo spazio dello spettacolo, la disposizione del pubblico e l'etichetta della rappresentazione, i rumori e i comportamenti ammessi nel contesto e le reazioni degli spettatori, il complesso gioco di convenzioni che permette — di solito senza farsi notare da chi lo subisce — a ogni genere spettacolare di realizzarsi come tale.

Nel caso del circo il testo drammatico è per lo più molto povero, mentre è ricchissimo e preciso il testo dello spettacolo, La gente del circo non vende al pubblico contenuti, non storie, neppure l'esecuzione di capolavori complessi e articolati di per sé come nel caso della danza o della musica. Gli offre invece delle competenze, delle abilità, dei saper fare non comune, mette in mostra i limiti dell'abilità degli uomini e degli animali. Da questo punto di vista il circo è uno spettacolo tipicamente segnato dalla cultura illuministica e positivista: richiama le esposizioni universali, le enciclopedie, i musei della scienza e della tecnica. Fanno spettacolo la pazienza, l'ingegnosità, il coraggio, l'astuzia, la forza, la bravura, la determinazione, la volontà, l'agilità, insomma le Facoltà dell'Uomo. Nel caso degli acrobati volanti o dei grandi felini, l'emozione si offusca di un colore più torbido, c'è il

sospetto che il pubblico aspetti con paura/desiderio l'errore o la tragedia, e che goda infine per il sollievo di una tensione superata.

Ma *Zingaro* elimina queste componenti spurie, il suo testo dello spettacolo è ridotto al più classico repertorio equestre e il desiderio o la paura del rischio non hanno una componente importante nello spettacolo. La differenza non sta dunque tanto su questo piano dei contenuti tecnici della rappresentazione (anche se alcuni numeri sono di grandissima classe). Piuttosto è la connotazione generale, l'atmosfera, il gusto di tutti gli esercizi a essere sottilmente modificato, verso una dimensione arcaica, volutamente primitiva. La natura positivista del circo induce naturalmente una contraddizione: da un lato vi si esercita il culto del progresso nelle prestazioni, dell'*altius, citius, fortius* che è il motto orgoglioso dello sport moderno; dall'altro le regole del gioco sono tradizionali, antitecnologiche per eccellenza, e dunque non consentono un progresso indefinito. *Zingaro* si pone decisamente da quest'ultimo lato della contraddizione. Il lavoro sui cavalli vi è presentato con un gusto arcaico che ne sottolinea con voluta ("teatrale") esagerazione la violenza, il conflitto di volontà fra lo splendido animale selvaggio e l'uomo che lo costringe a obbedirgli. Questo senso di lotta primitiva e quasi rituale fra la selvaggia e elegantissima potenza del cavallo e la decisione altrettanto elementare dell'uomo che comanda è ingentilita ma non contraddetta da altri elementi rustici: galline che starnazzano in mezzo alla pista, vecchie canzoni sentimentali, semplici giochi di relazione e di ruoli fra i membri della *troupe*. Il risultato è straordinario: uno spettacolo potente, formalmente assai violento, ricco di sorprese e di colpi di scena, con un aspetto insieme barbarico e sontuoso, antico e intemporale.

L'aspetto tradizionale del circo è rinnovato ancora più profondamente altrove, e precisamente nel terzo livello, quello del testo della *performance*, che definisce il ruolo e le regole del pubblico. Nella nostra cultura lo spettacolo circense è un divertimento per famiglie, popolare e un po' trascurato. La gente si ammucchia alle entrate, si arrampica su gradinate di legno, vive lo spettacolo con attenzione intermittente che viene mobilitata con rulli di tamburo, drastici salti di luce e altri mezzi altrettanto primitivi. *Zingaro* lavora per restituire carattere cerimoniale al circo, tentando qualche volta anche soluzioni estreme, come far passare gli spettatori per un percorso fra le stalle, prima di portarli al loro posto sotto il tendone. Altri

mezzi agiscono durante lo spettacolo, come una sistemazione più accogliente e "antica" del pubblico nella semioscurità intorno a tavolini illuminati da *abat-jour*, o la generosità di servir loro da bere un misterioso cocktail azzurrognolo.

Tutti questi modi di organizzare la presenza del pubblico possono variare, a seconda delle circostanze, delle opportunità e delle esperienze, come variano i numeri dello spettacolo. Quello che non cambia è l'idea centrale di questa sistemazione, un'idea molto moderna del recupero di un momento elementare e dunque "antico" di comunità e di meraviglia; la costruzione di un tempo forte intorno alla semplice prestazione del circo, la messa in scena non solo di certi numeri, ma del rituale circense in sé, attraverso la manipolazione dello sguardo, dell'attenzione, del modo di essere dello spettatore.

In ciò *Zingaro* corrisponde molto bene a certe grandi tendenze del teatro contemporaneo, in particolare di quelle correnti che puntano a valorizzare contro lo strapotere dei mezzi di comunicazione di massa proprio il suo aspetto naturalmente rituale e mitico; ma per far questo hanno bisogno di ridurre all'essenziale i mezzi tecnici, di ritornare a una situazione estremamente primitiva della scena. Quando dico primitiva, non intendo dire né realmente vecchia, né povera di sofisticazione.

Certamente non c'è mai stato, prima di Grotowski e di Peter Brook, un modo di far teatro così essenzialmente concentrato sulla verità del corpo e del linguaggio dell'attore; e altrettanto certamente i circhi dell'Ottocento, o i piccoli tendoni familiari che ancora girano per certi luoghi come il sud della Spagna non sono mai stati così rituali e puri come *Zingaro*. Ma non importa, perché il recupero del carattere arcaico del circo è qui un atto concettuale, che si confonde con la sua trasfigurazione in teatro di se stesso. E tutta questa operazione, così sofisticata e culturalmente complessa si regge però perché, in un senso molto concreto, riesce ad essere *vera*, perché Bartabas — regista, patron e primo cavaliere dello spettacolo — coi suoi compagni riesce davvero a darci l'emozione di un mondo diverso, misterioso e forte. Paradossalmente così si fondono il rifiuto della determinazione tradizionale dei generi e la più nitida e precisa individuazione di uno fra essi, la modernità e la tradizione, la ricerca e l'arte antica del cavallo. Il fascino di *Zingaro* sta esattamente in questa felice e antiaristotelica conciliazione.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Fotografie
Piero Tauro

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

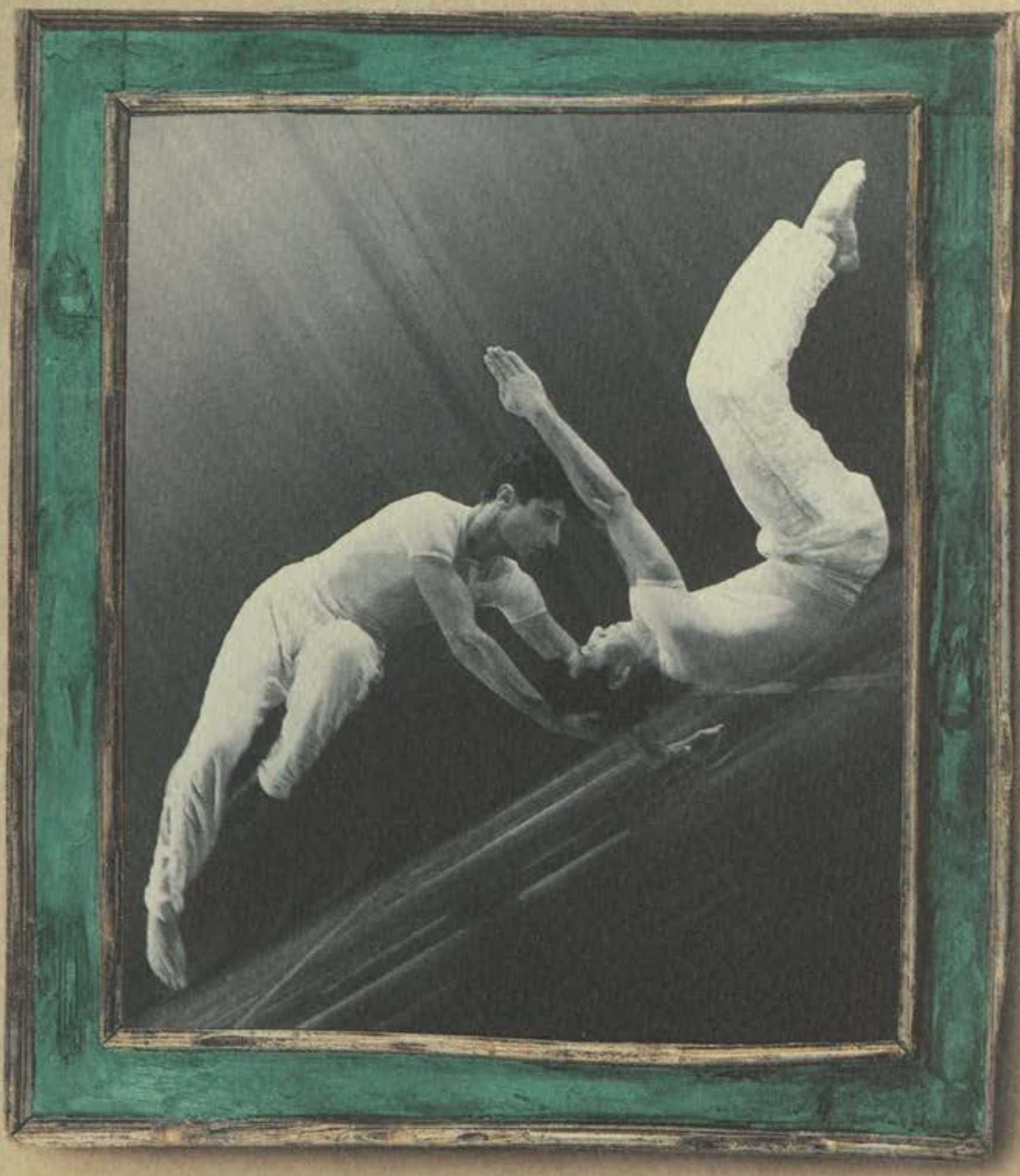
quartetti

GIUNTI

guarienti

ROMAEUROPA
Festival 90

ARMANDO TESTA SPA



VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

I BORSISTI TEDESCHI

Accademia di Spagna

18 Luglio

Assitalia
GRUPPO INA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

I BORSISTI TEDESCHI

Wilhelm Killmayer

Vier Klavierstücke (1982-1988)

Klavierstück I (1982)
Klavierstück III «Passionato» (1982)
Klavierstück VI «Choral» (1987)
Klavierstück VII «Phantasieparaphrase» (1986-1988)

pianoforte, Wilhelm Killmayer

Max Beckschäfer

Sonate für viola und Klavier
Presto
Grave
Allegro appassionato-Presto alla marcia
Calmo

viola, Florian Mohr
pianoforte, Max Beckschäfer

prima esecuzione

Hans-Joachim Friedl

Sonate für oboe solo (1982)

oboe, Paolo Puliti

18

Mercoledi LUGLIO Ore 21,30

Wilhelm Killmayer

E' nato a Monaco di Baviera nel 1927. Tra il 1945 e il 1949 studia composizione e direzione d'orchestra con Hermann Wolfgang von Waltershausen e Carl Orff. Studia inoltre musicologia con Rudolf von Ficker. Nel 1957 vince il Premio città di Monaco. Dal 1961 al 1964 è direttore dei balletti della Bayerischen Staatsoper. Nel 1965 soggiorna a Roma come borsista del premio di Villa Massimo, conseguito per *Une Leçon de Français*. Nel 1972 diviene membro dell'Accademia delle Belle Arti della Baviera e nel 1980 dell'Accademia delle Arti di Berlino. Dal 1975 è professore di composizione alla Musikhochschule di Monaco di Baviera.

Max Beckschäfer

Nasce il 23 febbraio del 1952 a Münster, in Westfalia. Negli anni dal 1965 al 1970 segue e porta a compimento i corsi di organo, pianoforte, violino e direzione corale presso il Conservatorio Richard Strauss di Monaco di Baviera. Nel 1971 consegue il titolo superiore di studi al Ludwigsgymnasium e tra il 1975 e il 1982 si diploma in composizione e musica sacra presso la Musikhochschule di Monaco di Baviera. Nel 1978 vince la borsa di studio Richard Strauss.

Nel 1979 vince il Premio Felix Mottl, nel 1981 la borsa di studio della città di Monaco per la musica, e nel 1987 la borsa di studio per l'Accademia Tedesca di Villa Massimo a Roma.

Hans-Joachim Friedl

Nasce a Rosenheim nel 1959.
Dal 1978 al 1986 studia alla Musikhochschule di Monaco di Baviera. Segue il corso di composizione di Dieter Acker e quelli di pianoforte di Eril Then-Bregh e Klaus Schilde.Vince il Förderpreis della città di Rosenheim e la borsa di studio Richard Strauss nel 1980, la borsa di studio per la musica della città di Monaco nel 1984, la borsa di studio dell'Accademia tedesca di Villa Massimo a Roma nel 1988.

Nel 1985 la sua *Fantasia per grande orchestra* viene eseguita dai Berliner Philharmoniker nell'ambito del "Forum per giovani compositori tedeschi", sotto la direzione d'orchestra di Reinhard Peters.

edil.pro.

gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

La nuova Cittadella Giudiziaria di Torino

Il Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Bologna

La Chiesa di Santa Maria Madre del Redentore a Roma

Il Comando Intermedio dell'Arma dei Carabinieri a Silandro (BZ)

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONTRIBUITO ALLA REALIZZAZIONE DI QUESTO VOLUME: CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
A
E DOSSIER

A
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PROMEDIA PRODUCTION

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

LA MUSICA CONTEMPORANEA TEDESCA

di Riccardo Bianchini

Si è molto discusso in passato, e si continua a discutere, se convenga inserire la musica contemporanea nelle stagioni, per così dire, normali, o se invece non sia meglio destinarne l'ascolto a occasioni specifiche, con il rischio che il pubblico sia formato solamente dagli addetti ai lavori e dagli appassionati. In un periodo come il nostro, in cui il pubblico musicale sembra diviso in fazioni che ricordano i tifosi delle squadre di calcio (i fanatici del barocco e degli strumenti originali, gli *ultras* del melodramma, i bachiani accaniti e così via), forse il gruppo più esiguo è proprio quello degli appassionati di musica contemporanea. Ed è strano come, in una società che ormai presenta i Van Gogh, i Picasso, i Burri come merce la cui vendita riscuote un grande successo, la musica contemporanea rimanga al di fuori, schiacciata dal *rock* e dal *pop*.

È vero che della musica del passato noi ascoltiamo ormai solamente ciò che è stato, a torto o a ragione, selezionato dalla storia (o dagli editori, dai critici, dagli impresari e via dicendo), mentre della musica contemporanea ci viene, e giustamente, presentata tutta la produzione: ascoltiamo dunque la musica bella e quella brutta. Ma ciò vale in tanti altri campi della cultura, e non si vede quindi perché solo la musica debba essere imputata di questa colpa.

Una seconda particolarità della musica contemporanea è quella delle prime esecuzioni, che per vari motivi (che non è il caso di discutere in questa sede), spesso sono anche le ultime. Forse bisognerebbe che la legge prevedesse un incentivo per le seconde, le terze, le undicesime esecuzioni. Il lavoro di mesi di composizione viene letteralmente bruciato in un quarto d'ora, e alla occasione successiva il compositore viene perentoriamente invitato a fornire un'opera nuova, naturalmente in Prima Esecuzione Assoluta.

Sia perciò il benvenuto questo concerto dei borsisti dell'Accademia di Germania, che ci consente di ascoltare insieme a opere di un quasi quarantenne come Max Beckschafer e di un trentenne come Hans Joachim Friedi, anche quattro recenti brani pianistici di Wilhelm Killmayer, che con i suoi sessantatre anni (uno più di Stockhausen) rappresenta il *prima*, l'antefatto della generazione più giovane.

Sia l'Italia sia la Germania hanno sofferto per l'isolamento anche culturale imposto dai regimi nazista e fascista e la Germania, in particolare, ha anche visto partire per l'emigrazione forzata quasi tutti i suoi maggiori musicisti, e ha perciò dovuto rinunciare

per parecchi anni al loro stimolo creativo e alla loro attività didattica. Inoltre, le accuse di *Kulturbolscewismus* (bolscevismo culturale) e la classificazione di *arte degenerata* che colpirono, fra gli altri, Schönberg, Berg e Webern, privarono di fatto la cultura di area germanica di un essenziale contributo.

La situazione, fortunatamente, non si prolungò per molto tempo, e l'influenza dei compositori allineati (che non comprendevano figure di primo piano, eccettuato Carl Orff) non fu così profonda da bloccare l'evoluzione compositiva per un periodo significativo. Chi ne soffrì di più fu la generazione di inizio secolo (come per esempio Karl Amadeus Hartmann), che si vide bloccata proprio nel periodo di maggiore evoluzione creativa, e al termine della guerra si vide soppiantata dai colleghi più giovani.

È difficile comprendere quanto sia importante, per un compositore, il confronto con le opere dei colleghi. Sono ben rari, nella storia recente, i musicisti chiusi nella loro torre d'avorio, che creano a dispetto delle condizioni esterne. E altrettanto importante è il giudizio dei critici più accreditati, che spesso sono anche i consulenti culturali del governo e delle occasioni pubbliche più ambite.

In Italia, per esempio, Adriano Lualdi sparava a zero contro tutte le tendenze più avanzate della musica contemporanea. Nel suo *Viaggio musicale in Italia* e *Viaggio musicale in Europa* Lualdi trincia giudizi agghiaccianti, di cui vale la pena riportare qualche "perla". Di Schönberg, a proposito del *Quintetto op. 26*, parla come di un «tragico scocciatore». Di Webern, dopo l'esecuzione del *Trio* d'archi, dice che «il vero troppo onore è stato quello di includerlo nei concerti ufficiali». Di un passo di *Cardillac* di Hindemith dice: «Al momento culminante, silenzio assoluto. Questa è vecchia! L'aveva già inventata Puccini». Di Bartók dopo la prima del *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra, dice: «Si sente la mano di un maestro che sa quello che vuole. Peccato che quel che vuole non sia cosa da meritar tanta fatica e tanto ingegno».

In Germania questa situazione era probabilmente anche peggiore, dal momento che seguiva un periodo in cui i maggiori direttori, come Kleiber e Scherchen, si dedicavano con pari impegno al repertorio classico e alle più importanti opere contemporanee, come per esempio il *Wozzeck* di Berg. Di colpo, il buio. È perciò comprensibile che, non appena ve ne fu la possibilità, i giovani compositori italiani e tedeschi si im-

2. Presto

grimmig

f

f 8va bassa

unwirsch

unwirsch

8va bassa

PP 15

p

cantabile

p

Star Nr. 288 12 Systeme (R)

mf

8va

f

f

10

5

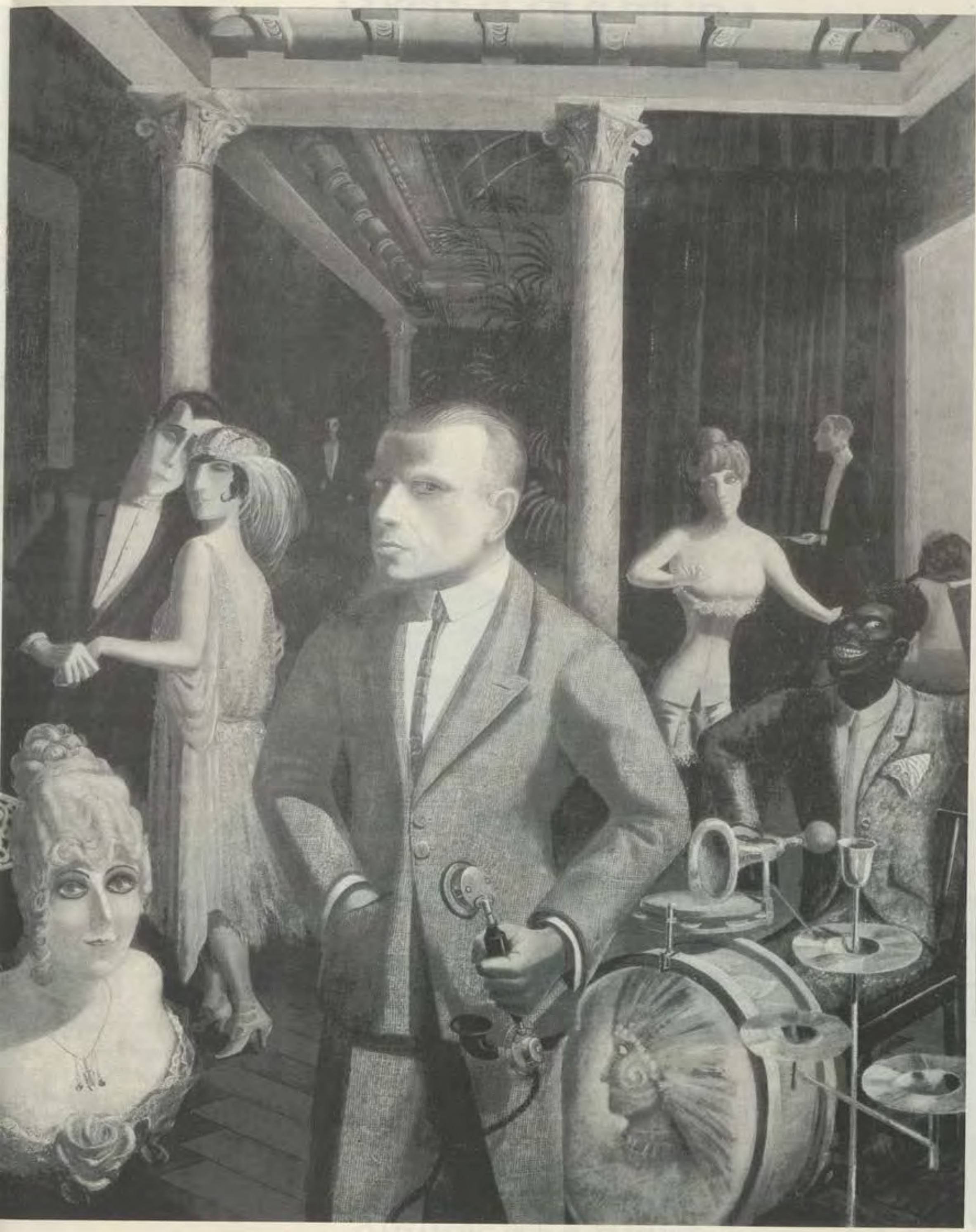
pegnassero a fondo per recuperare il tempo perduto, e soprattutto per conoscere quelle opere che per tanti anni difficilmente avevano potuto ascoltare. Ed ecco che, paradossalmente, proprio quelli che più avrebbero dovuto soffrire dell'isolamento forzato divennero i capiscuola della nuova avanguardia e della riscoperta di Arnold Schönberg e soprattutto di Anton Webern, tragicamente scomparso proprio quando avrebbe incominciato a poter cogliere i frutti del lavoro di tutta una vita.

Wilhelm Killmayer, nato a Monaco di Baviera nel 1927, è sfuggito a questa condizione, poiché la sua attività compositiva è iniziata a guerra già finita. Ma il fatto di avere studiato composizione con Carl Orff, insieme a sue innegabili tendenze personali, non lo hanno fatto aderire ai movimenti dell'avanguardia, e gli hanno fatto invece preferire un atteggiamento estetico più eclettico, che ha prodotto opere che già fino dal titolo dimostrano quanto egli si senta indebitato con il sinfonismo tedesco e con Richard Strauss, naturalmente rivisitati alla luce della storia della musica recente: le tre *Sinfonie*, i quattro *Poemi sinfonici*, e il brano *Schumann in Endenich*. Non va infine dimenticata la sua attività di professore di composizione alla Musikhochschule di Monaco, che lo ha portato a formare una gran parte dei giovani compositori bavaresi.

Nella sua produzione musicale, oltre alle opere di più vasto impegno, i brani pianistici sembrano occupare un posto particolare, quello della libera creazione. Insieme ai Noclturnes per pianoforte che già nel titolo sono dedicati a John Field, l'inventore di questa forma, i titoli del secondo e del quarto dei Klavierstücke in programma *Passionato* (sic!) e *Phantasieparaphrase* mostrano come particolarmente scrivendo per il pianoforte Killmayer scopra fino in fondo la sua anima profondamente legata al romanticismo tedesco.

Proprio Max Beckschäfer, nato a Münster, in Westfalia, nel 1952, fu allievo di Killmayer per la composizione, oltre ad avere studiato organo, pianoforte, violino, direzione di coro e musica sacra. E' stato borsista dell'Accademia Tedesca a Villa Massimo nel 1987/88.

Il più giovane Hans Joachim Friedl, nato a Rosenheim, vicino a Monaco, nel 1959 ha studiato composizione con Dieter Acker, e pianoforte con Eril Then-Bergh e Klaus Schilde, ed è stato ospite a Villa Massimo nel 1988.



Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ARTE E CULTURA

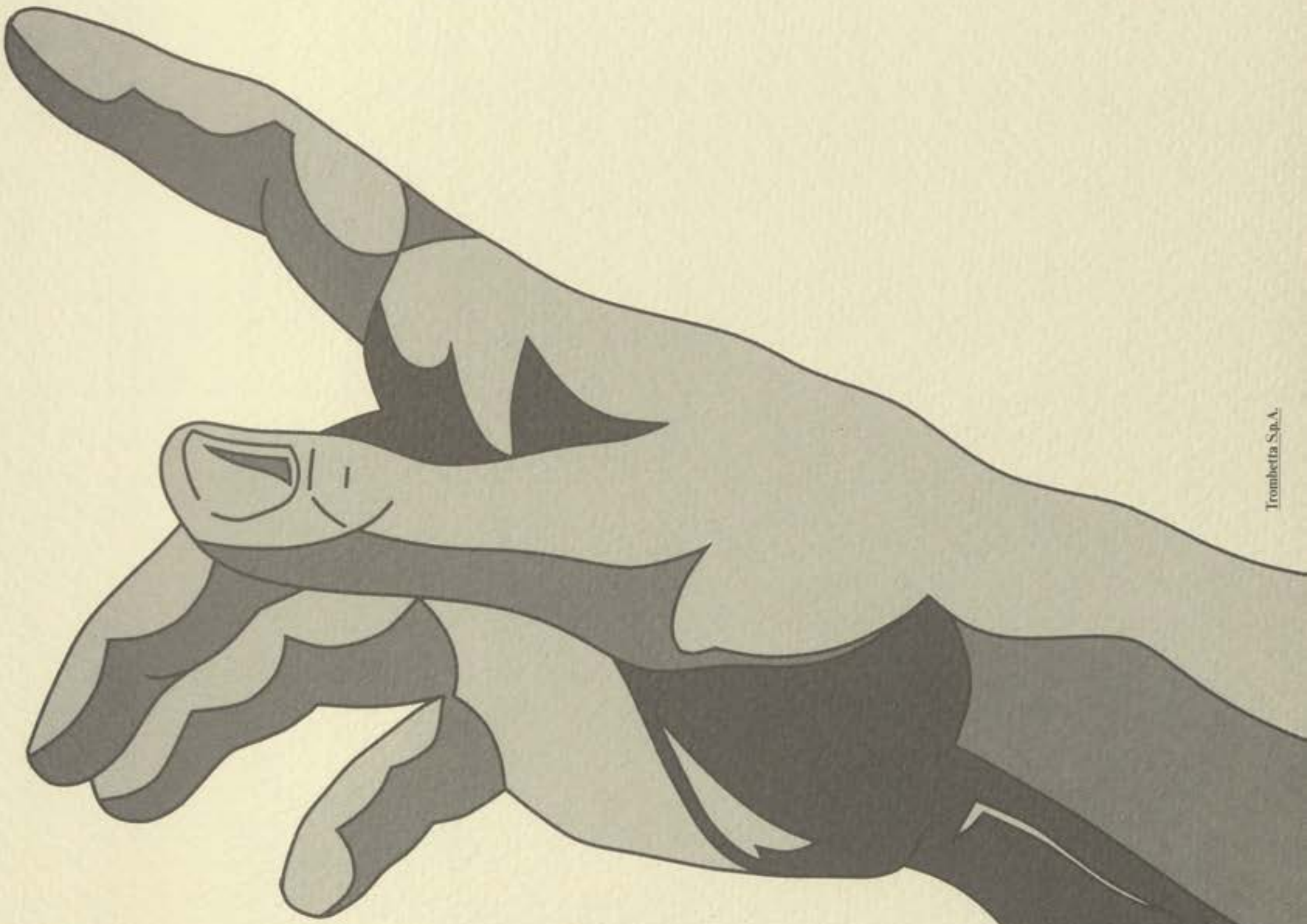
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta Sp.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA

Festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

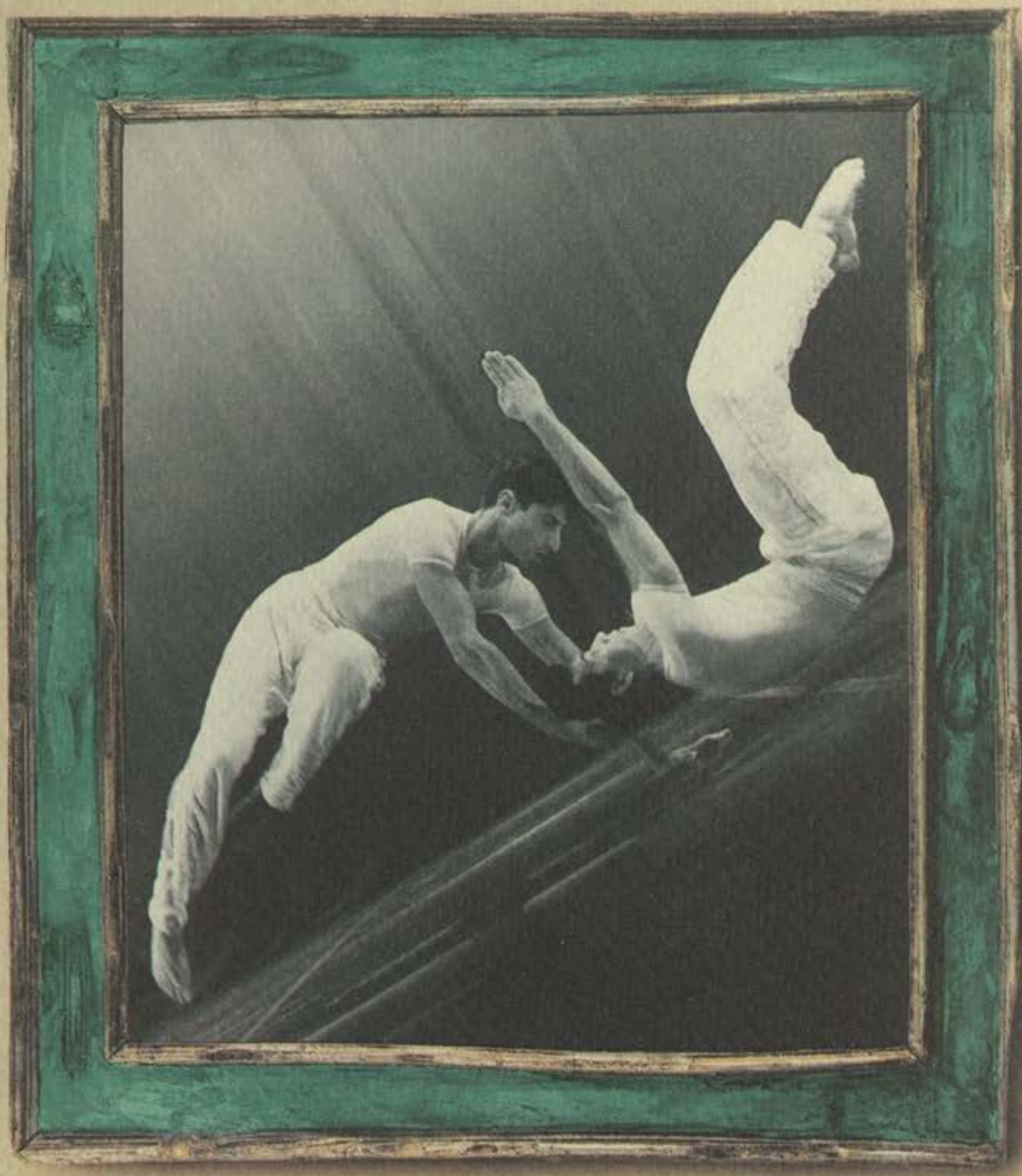
Quartetti

GIUNTI

guarente

ROMAEUROPA
Festival 90

ARMANDO TESTA SPA



VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

NAPOLI DANCE THEATRE

Villa Massimo

5 · 6 Luglio

Assitalia
GRUPPO
INA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

NAPOLI DANCE THEATRE

in

DEMONI

Regia e coreografia
Luciano Cannito
con
VLADIMIR DEREVIANKO
e con
Janneke Aarts, Flavia Alessandri,
Pino Bersani, Picci Borgese,
Cesare Carbone, Matilde Criscuolo,
Gialuca de Virgiliis, Fabio Garau
Pierengela Lotto
Musiche
W. A. Mozart, J. Adams,
H. Purcell, C. Orff, M. Schiavoni,
canti gregoriani,
musiche popolari afgane e indiane

Costumi e scene
Carlo Sala
Light designer
Patrick Latronica
Ufficio stampa
Anna Dal Ponte, Luca Pellegrini,
Mariapia Zarrelli

una coproduzione
Festival ROMAEUROPA '90
Deutsche Akademie
Napoli Dance Theatre

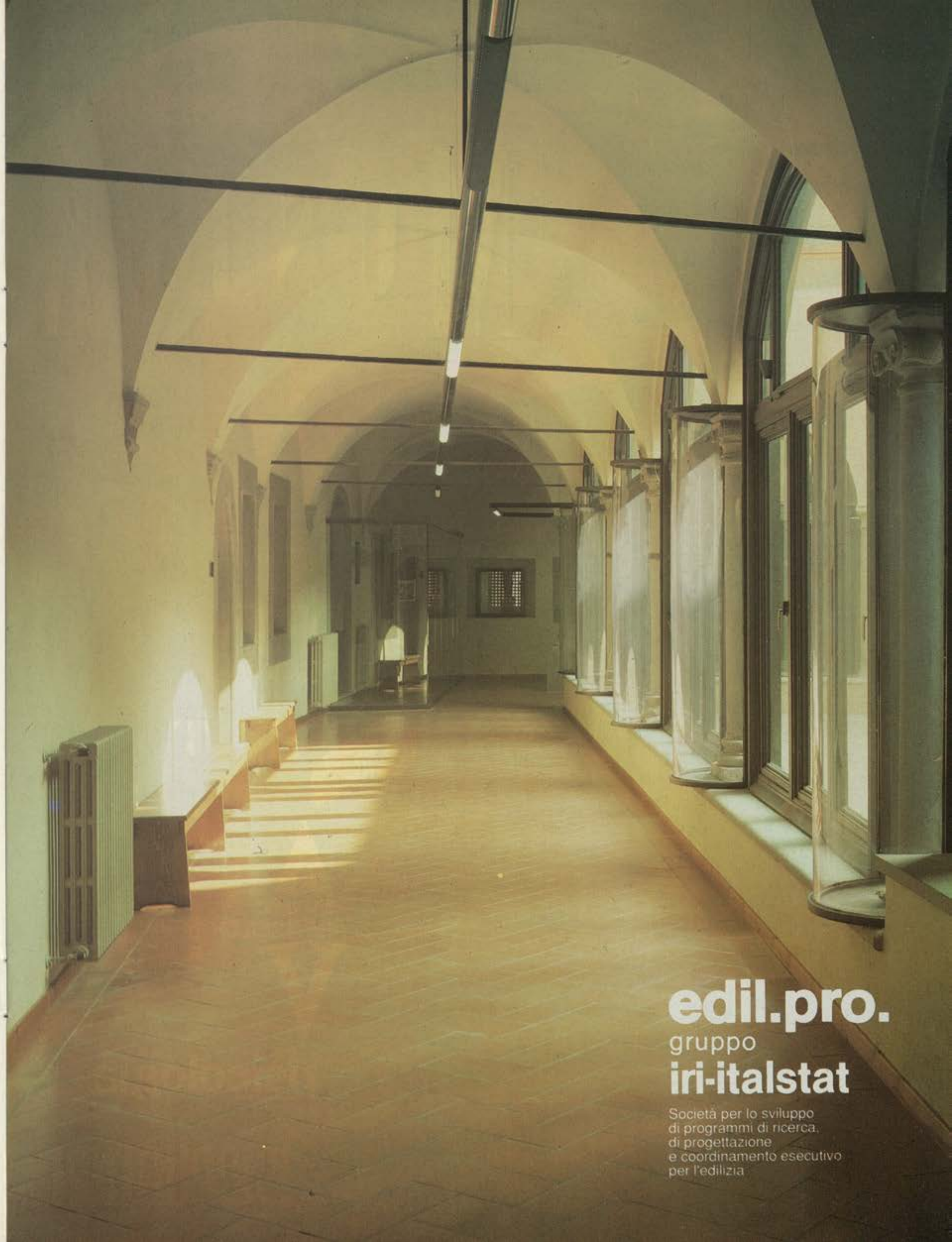
5-6
Giovedi e Venerdi LUGLIO Ore 21,30

Napoli Dance Theatre

La compagnia, fin dal suo debutto, (1987), ha sempre cercato di diffondere nuove tendenze e artisti giovani o già affermati con un'intensa presenza sui palcoscenici nazionali ed esteri. Ha rappresentato l'Italia all'edizione 1987 dell'International Tanz Festival di Vienna. Nel luglio 1988 è stata invitata dal Ministero degli Affari esteri a rappresentare l'Italia al Festival International de Dance di Bruxelles, unica compagnia riconfermata per l'edizione 1989.
Dopo *Spin* del 1987 e *Punch* del 1988, Napoli Dance Theatre, nel 1989, in coproduzione col Festival Asti-teatro, il Festival delle Ville vesuviane e il Festival Nuova Danza di Cagliari, ha realizzato *Napoli, variazione su un tema di August Bournonville*, rappresentazione in danza della Napoli contemporanea che ha ottenuto ottimi consensi di critica e di pubblico. La compagnia è già stata invitata a effettuare *tournéés* in Nord America e in Estremo Oriente.

Luciano Cannito

Durante la sua attività di danzatore svoltasi prevalentemente all'estero (Austria, Germania, Israele), Luciano Cannito ha, tra gli altri, lavorato direttamente o interpretato lavori di Alvin Ailey, Choo San Gho, Jiri Kylian, Hans Van Manen, Paul Taylor, Nils Christe, Mauricio Wainrot, Domy Reiter-Soffer, Oscar Araiz.
La sua prima produzione coreografica è per il Teatro dell'Opera di Linz (1985), sul *Concerto in Sol* di Ravel. Nel 1987, ha fondato, con la collaborazione di Francesca Vajro, Progetto Danza, firmando nello stesso anno le coreografie per lo spettacolo *Spin*, coprodotto col Posthof Theater, in Austria.
Nel 1988 nasce Napoli Dance Theatre, di cui assume la direzione artistica, realizzando *Punch* e presentando per la prima volta, i suoi lavori al pubblico italiano. Nel 1989 Cannito mette in scena *Napoli, variazioni su un tema di August Bournonville,* creato per la sua compagnia, su musiche originali di M. Schiavoni.
Ha firmato numerose importanti coreografie per la Batscheva II Dance Company di Tel Aviv, il Balletto di Roma, alcune produzioni di Raidue e altre associazioni. Nel marzo di quest'anno è andato in scena al Teatro Argentina *Punti di vista*, un recentissimo lavoro commisionatogli dal Nuovo Balletto di Roma.


edil.pro.
gruppo
iri-italstat
Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PRODUCTION media

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

NAPOLI DANCE THEATRE

di Donatella Bertozzi

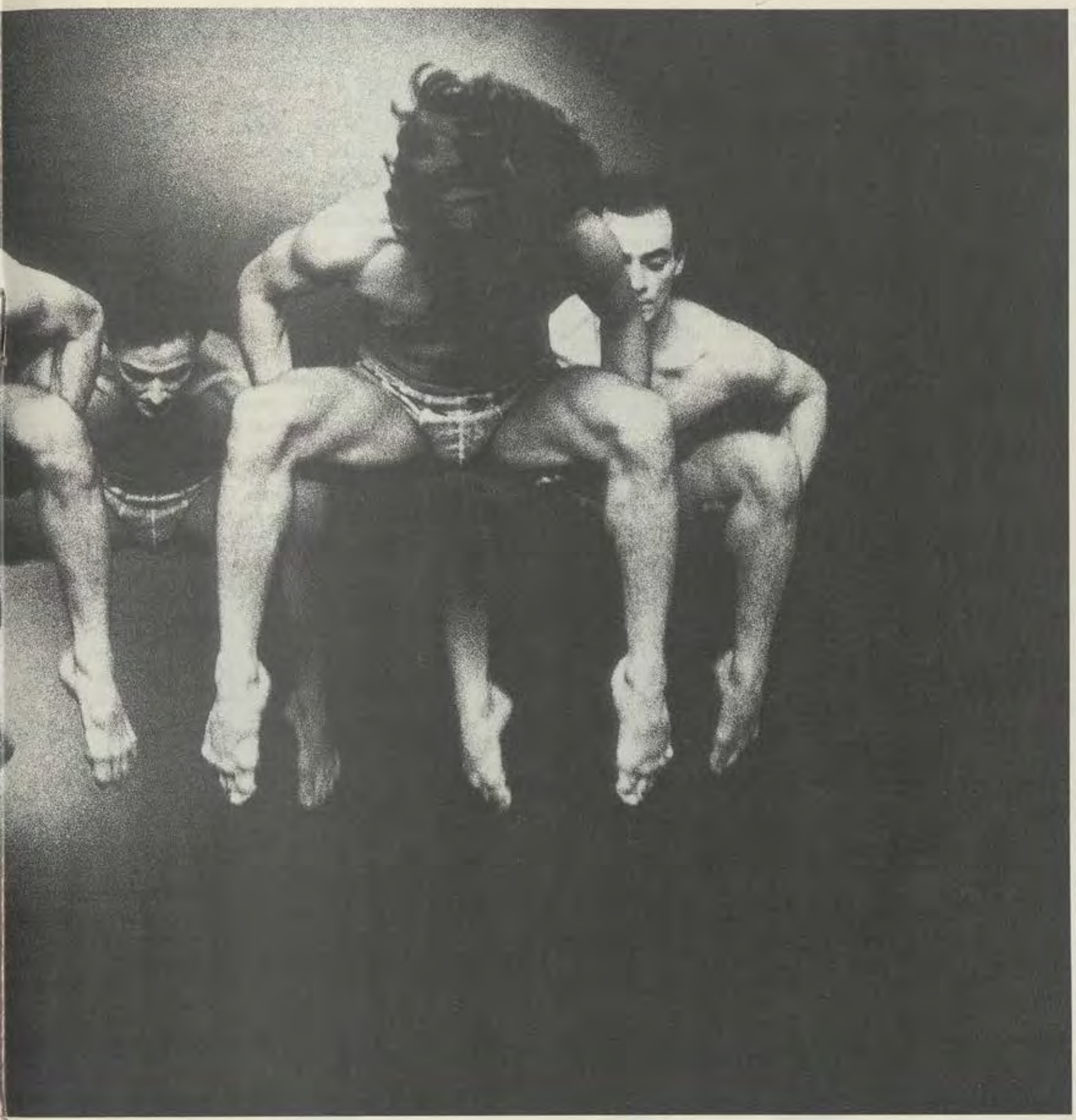
«L'ossessivo bisogno del mito, l'indispensabile rappresentazione delle paure, la costante ricerca del divino hanno sempre convissuto con la razionalità. Il misticismo e la razionalità non fanno che alternarsi nella storia del pensiero e dell'uomo».

Partendo da questo assunto, che nel richiamo all'alterna vicenda delle passioni umane intende echeggiare il Vico, e che nella sua sinteticità lancia un ponte dalle origini della nostra civiltà fino ai nostri giorni, Luciano Cannito ha costruito il suo nuovo balletto, *Demoni*, come un'opera a tema, che «indaga il mondo dell'immaginifico, da sempre compagno del mondo reale». Opera intensa, ambiziosa, di molteplici suggestioni.

Attraverso una fitta selva di simboli — che scelgono non il lineare rincorrersi diacronico, ma un più intricato coesistere sincronico — la danza offre a chi guarda innumerevoli connotazioni espressive, le quali, se sono facilmente decifrabili (perché Cannito non ama il simbolo oscuro ed esoterico) si propongono anche come patrimonio di indicazioni, programmaticamente disparate, che ciascuno può ricomporre a piacimento formulando un suo personale punto di vista sull'opera.

Quattro sono gli assi principali del discorso coreografico, attorno ai quali ruota la vicenda, corrispondenti alle fasi diverse, — appunto, alterne — della relazione che l'essere umano intrattiene da sempre con ciò che viene considerato "oltre la regola".

Si parte dal mito di Dioniso, visto come "il trasgressore, il Dio del proibito". La proibizione sul divino della paura e della libido, compagne inseparabili dell'umanità.



Del dio superbo si tratteggia un ritratto fiammeggiante, ambientato in un luogo rituale che grazie a un accorto meccanismo scenografico rimanda il pensiero a scene campestri, all'ebrezza che aleggia d'intorno alle cerimonie di spremitura del vino, bevanda sacra al figlio di Semele.

Nel trascorrere delle immagini la tempesta dioniniaca sembra placarsi nel mito classico della bellezza, in un frammento plastico che evoca il celebre giudizio di Paride. Ma nel repentino accavallarsi delle connotazioni simboliche la mela che elegge Venere e quella che seduce Eva si sovrappongono, foriere l'una di guerra, l'altra della fatica che ci impone, col sudore della fronte, di guadagnarsi il pane. È la sofferenza che sgorga dalla vena dell'orgoglio umano, dalla sfida al divino, dalla volontà di dominio sulla paura.

Con il frantumarsi dell'olimpica cosmologia del mondo — o per l'irrompere sulla scena del peccato — il serpeggiare della paura si annida nel cuore dell'umanità, producendo mostri. Il Medioevo, con la sua forte aspirazione alla trascendenza mistica, e a un misticismo purificatore, popola i sogni, le notti, i boschi di dèmoni e streghe, congiunti in carnale complicità, intenti a gettare il maleficio su un'umanità inerme che proietta allora su poveri esseri "altri da sé" la malvagità, l'aggressività, la paura, da cui vorrebbe separarsi, che vorrebbe esorcizzare, allontanare per sempre.

Di qui il sabba misterioso e demoniaco con il quale culmina la scena di una circolare processione, mentre un nuovo tempo di misurata ragione si profila all'orizzonte dell'umanità.

È l'alba dell'era moderna, il Settecento geometrico e riformatore che sacrifica agli dei della scienza e della ragione. Di questo Settecento, governato dalle limpide e severe regole del calcolo matematico e dell'armonia, è il genio di Mozart a simboleggiare lo spirito.

Genio come *dàimon*, alla greca, come energia magnificamente vivificatrice dalla scabra legge della ragione.

Anche la danza si fa calcolato e geometrico intreccio di linee e di passi, canone ritmico di sequenze ordinate. Esprime dunque, *in sé e per sé*, il senso di questo tempo raziocinante.

Ma già il dissolversi, nostro contemporaneo, delle rigide categorie della mente, si affaccia al proscenio nei movimenti contorti e angosciosi di una figura solitaria che ci rappresenta tutti: scossi come siamo dai dubbi e dai tormenti della mente, che grazie all'esercizio metodico dell'introspezione abbiamo imparato a riconoscere come parte di noi stessi.

Quello che si disegna alla ribalta di un palcoscenico ora ripartito in tre zone distinte è l'uomo contemporaneo. Dietro di lui l'angoscia e l'incertezza, rappresentate da un primo piano spaziale agitato di figure in caotico movimento, che corrono, cadono, si intrecciano e da un secondo piano sul quale scorrono personaggi bendati.

Dall'uomo stesso, che appare quasi sorvegliato da una figura di spalle — forse una presenza terapeutica, forse no — rinasce allora il *dàimon*, il groviglio antico delle paure.

La quarta barriera temporale — dopo il tempo antico, il Medioevo e il Settecento — delimita la terza esplosione solistica del lavoro pensata, come già le due precedenti, per il protagonista, il sulfureo Vladimir Derevianko.

Nella personificazione delle nostre paure non si conclude però la vicenda dell'uomo. Quando il dèmone si riacquista dentro di lui, il segno dell'antica congiura fra streghe e demoni, un panno rosso, gli rimarrà addosso, simbolo di una ciclicità in perenne ricorso.

Sono state numerose le letture che hanno preceduto e accompagnato la composizione di *Demoni*, e fra i libri che hanno maggiormente influenzato il suo cammino creativo Cannito ama ricordare in particolare il testo di Carolina Lanzani *Religione dionisiaca*, edito dalla casa editrice I Dioscuri, il bel volume di Maria Grazia Ciani, *Dionysos*, di Anthenore e la raccolta di saggi di Carlo Pascal, *Dei e diavoli nel paganesimo morente*, nell'edizione moderna curata anch'essa da I Dioscuri.

Luciano Cannito è il più giovane fra i giovani coreografi italiani saliti di recente alla ribalta delle cronache.

Attratto fin da piccolissimo dalle alchimie fantastiche della composizione coreografica ha seguito con diligenza e buona fortuna il tradizionale curriculum di studi, diplomandosi nel celebre *Lyceum* napoletano di Mara Fusco dopo i canonici otto anni di studio. Nel frattempo alimentava la propria curiosità intellettuale frequentando i corsi di letteratura e storia del teatro dell'Università di Napoli. Ha successivamente affinato le proprie conoscenze tecniche all'estero, in due

prestigiose compagnie: il Landestheater di Linz, complesso regionale austriaco, e la Bat Dor Dance Company la più nota compagnia di danza contemporanea di Israele, più volte ospite anche nel nostro paese.

I buoni successi ottenuti come ballerino non hanno però distolto Cannito da quello che era fin da principio il suo obiettivo principale: comporre danze. Così, ad appena venticinque anni, ha messo da parte una promettente e fruttuosa carriera di interprete per dedicarsi anima e corpo alla creazione di una compagnia — con l'entusiasmo, le risorse e l'inventiva della sua schietta indole napoletana.

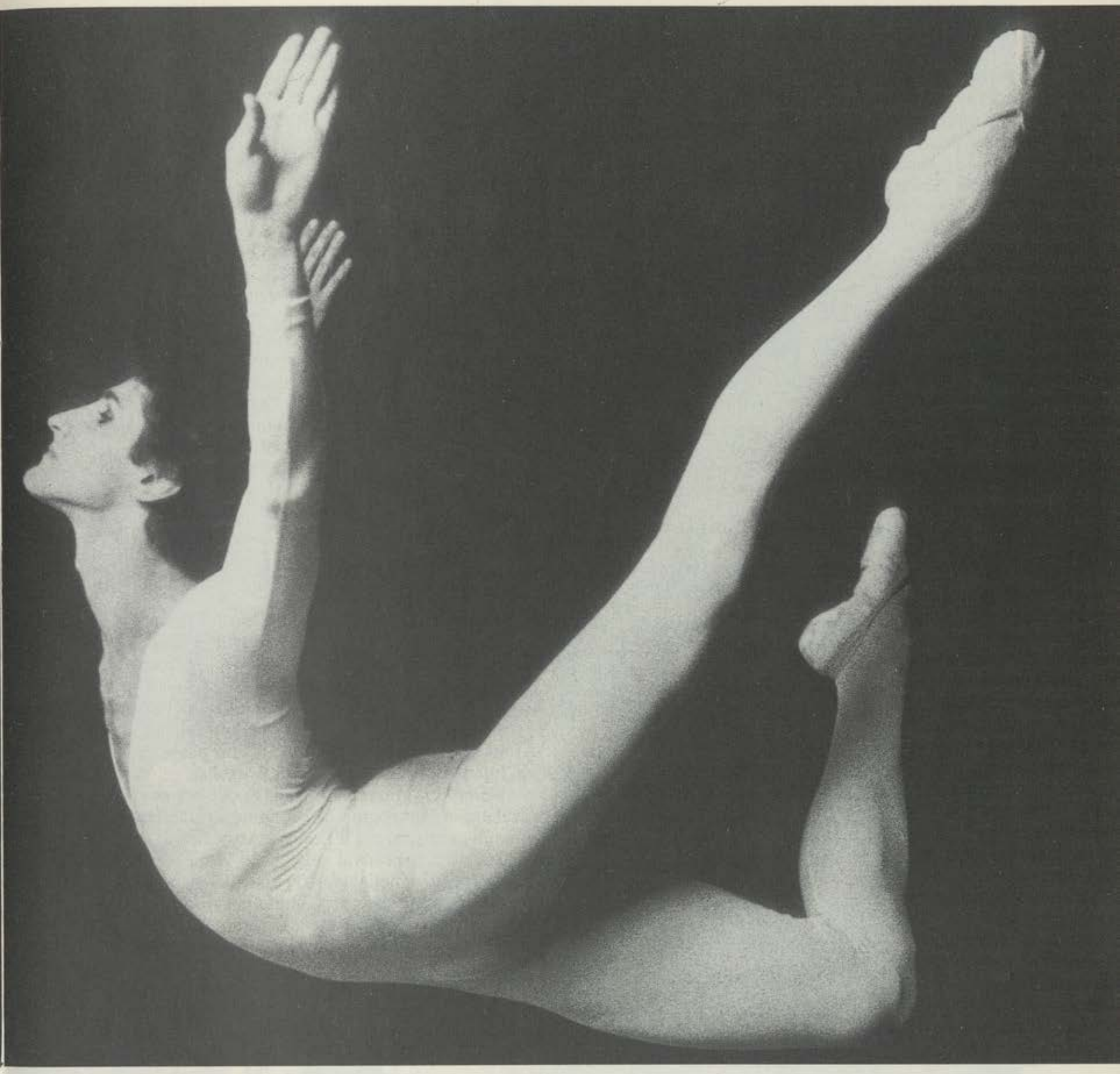
L'esordio è stato dei più promettenti e fin dai primi mesi di vita della compagnia, il piccolo nucleo di ottimi interpreti scelti da Cannito ha ottenuto consensi e riconoscimenti, in Italia e all'estero.

Incalzato però dalle durissime condizioni di lavoro che un coreografo deve affrontare — in particolare nel nostro paese — per poter servire la propria arte, Cannito ha saputo abilmente fare di necessità virtù, dedicando alla sua compagnia solo una parte del proprio tempo e accettando con entusiasmo di lavorare anche per altri, "su commissione", procurandosi così un nuovo prezioso patrimonio di esperienze a contatto con interpreti assai diversi per formazione e bagaglio tecnico e artistico.

In questi pochi anni di attività ha creato balletti per la Batsheva II Dance Company, per il gruppo Dimensione Balletto di Padova, per la stagione teatrale dell'Associazione Astaldi — l'applaudito *Kontakte* sull'omonima partitura di Stockhausen — e per il Nuovo Balletto di Roma — il plastico *Punti di vista*, andato in scena nel marzo scorso al Teatro Argentina di Roma. Tanto come coreografo *free-lance* quanto nel suo lavoro per la compagnia, Cannito ha messo in luce indubbie qualità di *maitre de ballet*, ossia di "coreografo-regista-autore del libretto", secondo un'antica tradizione che si è ormai pressoché perduta fra i giovani autori europei e americani dei nostri giorni.

Proprio questa sua visione ampia e solida della messa in scena coreografica gli ha consentito, autore non ancora trentenne, di proporre a una *star* della scena internazionale, come Vladimir Derevianko, un balletto creato su misura per lui ottenendone un significativo ed entusiastico consenso.

Vladimir Derevianko, si è avviato allo studio della danza nella natale Novosibirak (1970) per passare appena un anno dopo alla celebre scuola del Teatro



Bolscioi di Mosca dove è stato allievo di Vladimir Nikonov.

Diplomatosi nel 1977, ha vinto strepitosamente a Varna la medaglia d'oro e il *Grand Prix*, un riconoscimento speciale assegnato fin qui, oltre a lui, solo a Barishnikov e Dupond. Discepolo e pupillo del grande Vladimir Vassiliev ha conquistato ben presto l'attenzione del pubblico e della critica mettendosi in luce con *Petit Papillon*, un assolo tratto dal balletto *Questi suoni mi affascinano*, creato per lui dallo stesso Vassiliev.

Sotto la direzione del primo coreografo e direttore del ballo del Bolscioi, Yuri Grigorovich, ha poi affrontato i suoi primi ruoli da *étoile*: il Principe in *Schiaccianoci*, Mercuzio in *Romeo e Giulietta*, il Presentatore ne *L'età dell'oro*.

Nel 1982 si unisce in matrimonio, a Mosca, con una giovane ballerina italiana, sua coetanea, Paola Belli, e dal 1983 diventano sempre più frequenti le sue apparizioni come ospite in numerose compagnie di grande prestigio dell'Occidente europeo, mentre si esaurisce il suo rapporto con il Boscioi.

Con il teatro che lo ha visto crescere e con la compagnia nella quale ha debuttato i legami si riannoderanno solo di recente, grazie al vento di mutamenti che ha percorso anche l'ambiente dell'arte nell'Europa dell'Est, tanto che il giovane Volodia è tornato a danzare i ruoli che furono suoi in *Romeo e Giulietta* e nell'*Età dell'oro* in occasione del recente gala del Bolscioi realizzato a Roma.

Derevianko, uno dei massimi virtuosi della sua generazione, ha danzato con il London Festival Ballet, il Tokyo Ballet, la Scala di Milano, la compagnia della Staatsoper di Amburgo, quella dell'Opernhaus di Zurigo, il Ballet de Nancy, il nostro Aterballetto. Fra i ruoli più cari al pubblico il suo *Uccello di fuoco*, su coreografia di Uwe Scholz e il *Paganini*, coreografato per lui da Vassiliev.

Napoli Dance Theatre è la sigla internazionale di una compagnia giovanissima e tutta italiana che vanta già un discreto curriculum dopo appena tre anni di attività. Fondata da Luciano Cannito nel 1987 ha rappresentato l'Italia all'International Tanz Festival di Vienna e nell'88, su designazione del Ministero degli Affari Esteri, è stata alfiere del nostro paese al Festival International de la Dance di Bruxelles.

Nel 1989, grazie alla stima di cui già si era circondata, la compagnia ha ottenuto la fiducia di importanti partner, quali il Festival Astiteatro, il Festival di Cagliari e il Festival delle Ville Vesuviane, che si sono impegnate nella coproduzione del primo balletto a serata intera, creato da Cannito per il suo appassionato complesso di interpreti. È nato così *Napoli, variazioni su un tema di Auguste Bournonville*, rappresentazione scherzosa della Napoli contemporanea, che si è guadagnato ampi consensi di pubblico e di critica.

Questo *Demoni* è il secondo gravoso impegno di Cannito per la sua compagnia.

DEMONI E DEI

L'ossessivo bisogno del mito, l'indispensabile rappresentazione delle paure, la costante ricerca del divino, hanno sempre convissuto con la razionalità. Il misticismo e la razionalità non fanno che alternarsi nella storia del pensiero e dell'uomo.

Demoni indaga il mondo dell'immaginifico da sempre compagno del mondo "reale".

Dioniso, il trasgressore, il dio del proibito, introduce il tema dei desideri proibiti e delle paure da esorcizzare.

La commistione tra la cultura occidentale e quella orientale, le tradizioni bibliche e quelle della mitologia greca è uno dei temi conduttori del lavoro.

Il medioevo e la sua marcata caratterizzazione mistica, con le sue streghe e i suoi demoni, è un altro tema centrale. Vi fa da contrappunto l'illuminismo settecentesco con i suoi nuovi dèi della scienza e della ragione.

La psicoanalisi rivoluziona nuovamente tale concezione e fa cercare all'interno dell'"io" tutte le streghe, i demoni e gli dèi che finora erano temuti e cercati altrove.

Ma sarà veramente questo l'ultimo atto o ci saranno in futuro nuove streghe, diversi demoni e altri dèi?

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

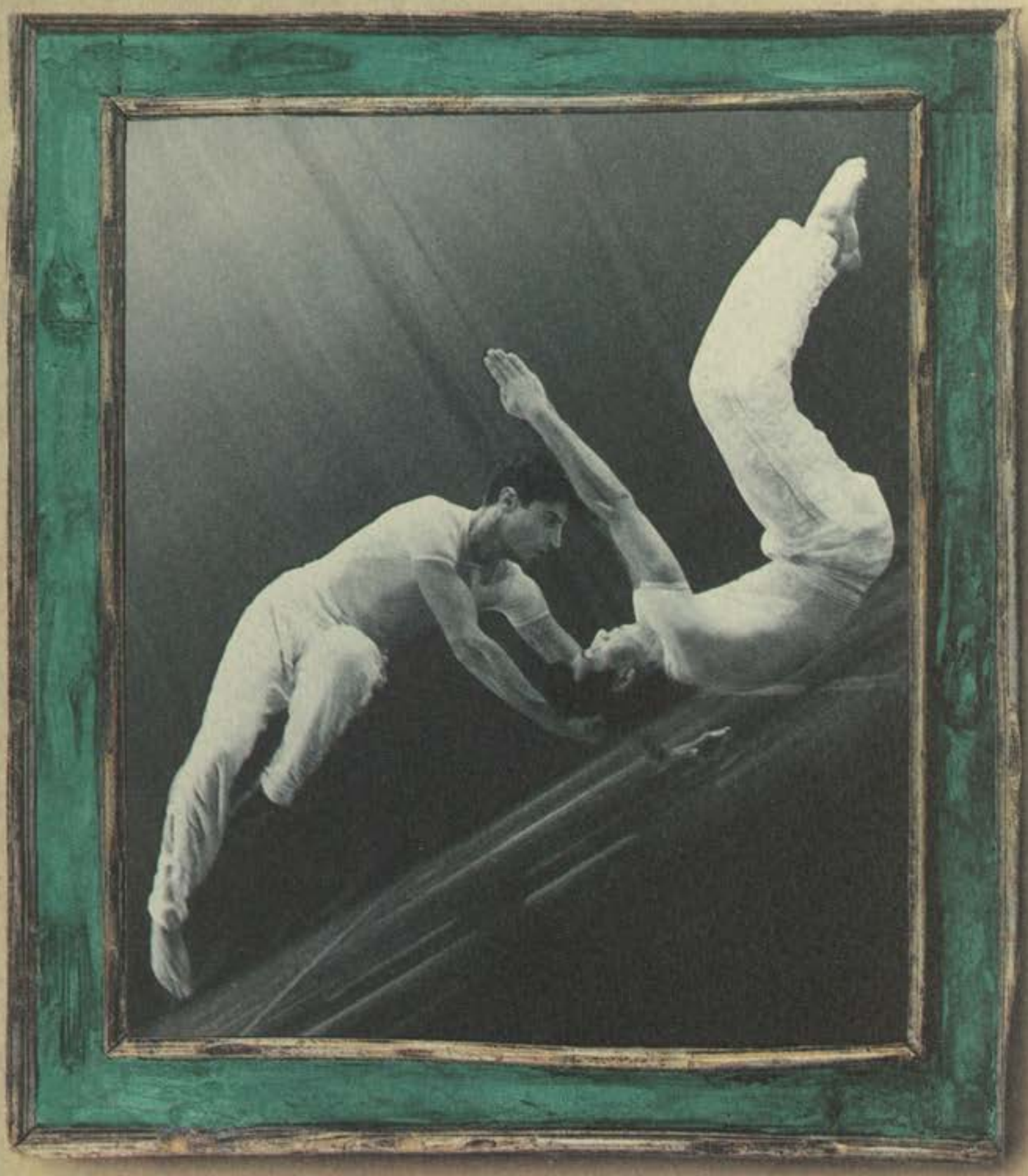
DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA

Festival 90

BAROCCO

Villa Medici

9 Luglio

Assitalia
GRUPPO IMA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

BAROCCO

in

Garden Party
ou
Les surprises de la conversation

uno spettacolo
per 9 ballerini e 2 attori

9

Lunedì LUGLIO 1990 ore 21,30

Ideazione e coreografia
François Raffinot
Musica
Michael Nyman
Ideazione e realizzazione dei costumi
Ateliers Hermes-Parigi
con la direzione di
Tan Giudicelli
Luci
Vincent Combret
Assistente alla coreografia
Jean-Christophe Boclé
Assistente ai costumi
Guilène Lloret
con
Jean-Christophe Boclé, Claire Chancé,
Shona Hammonds, Simone Hecquet,
Mirentxu Housset, Bruno Lehaut,
Marie Geneviève Massé,
Virginie Mirbeau, Priscilla Newell
Realizzazione sonora
Emmanuel Chuilon
Scenografie e allestimenti
Ma-Jo Coppens
Regia
Marcellin Aubin, Vincent Combret
Segreteria
Corine Brelaud

Ringraziamenti
Jean-Luis Dumas, Pascale Mussard,
Gaétan Maze e Tan Giudicelli
della Maison Hermes-Parigi
e per i cappelli
Jean-Charles Brosseau
direttore di produzione
Guilène Lloret
in coproduzione con:
Festival International Montpellier Danse 90
Arsenal de Metz
Théâtre Contemporain de la Danse
ADAMI
(Société Civile pour l'Administration
des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes)
con il contributo di
Hermes-Parigi
Barocco è sovvenzionato
dal Ministero per la Cultura e per la Comunicazione
(Direction de la Musique et de la Danse)

François Raffinot

Dopo studi di filosofia e dopo aver compiuto la sua formazione di ballerino con Susan Buirge, Félix Blaska e il Théâtre du Silence, François Raffinot intraprende un lavoro di diffusione delle danze del XVI e XVII secolo. Partecipa, nel 1980, come danzatore e coreografo, alla fondazione della compagnia Ris e Danceries della quale assume la co-direzione artistica dal 1984 al 1989.

Nel 1985 Raffinot crea, con Dominique Bagouet, Andy Degroat e Robert Kovich la *Suitte d'un Goût Etranger* che sbocca in un lavoro decisamente contemporaneo e in un'estremità del barocco moderno, che ritroveremo un anno dopo in *Caprice*.

Parallelamente alle sue numerose collaborazioni ad opere barocche (*Alceste, Hyppolyte et Aricie, Anacréon-Actéon*) prende parte alla versione del *Bourgeois Gentilhomme* della Comédie Française (1986). Nel 1987 coreografa una *suite* di *Passacailles* passando a volo due secoli di musica, a partire da Lully per arrivare fino ai nostri giorni; in seguito riprende la messa in scena di *Bal à la Cour de Louis XIV* per la compagnia di Ris e Danceries portandola in *tournée* in tutto il mondo.

Nel 1988 affronta contemporaneamente la messa in scena e la coreografia di due opere di Rameau: *Zéphyre* (per il Festival di Tokyo) e *Platée* a Tourcoing che poi metterà in scena nel 1989 all'Opéra-Comique, entrambe sotto la direzione di Jean-Claude Malgoire.

edil.pro.

gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

Palazzo di Giustizia di Ravenna

Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Bari

Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi de L'Aquila

Complesso San Mercuriale a Pistoia, sede della Pretura

Se questa sera
ha un sapore un po' speciale
é anche merito nostro.

L'atmosfera raffinata di Villa Medici, la musica incantevole di Roma-Europa, i deliziosi rinfreschi di Euclide.

Ecco come trascorrere una serata fuori dal comune.

Invitateci a casa Vostra, può cambiare la musica, ma Euclide ha tutta l'esperienza per offrirVi un concerto di sapori all'altezza di qualunque avvenimento.

EUCLIDE

IL PIACERE DELLA CASA

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

A
& DOSSIER
ART

AV
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PROMEDIA PRODUCTION

HARNO CONNECTION STUDIO

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

BAROCCO

di Donatella Bertozzi

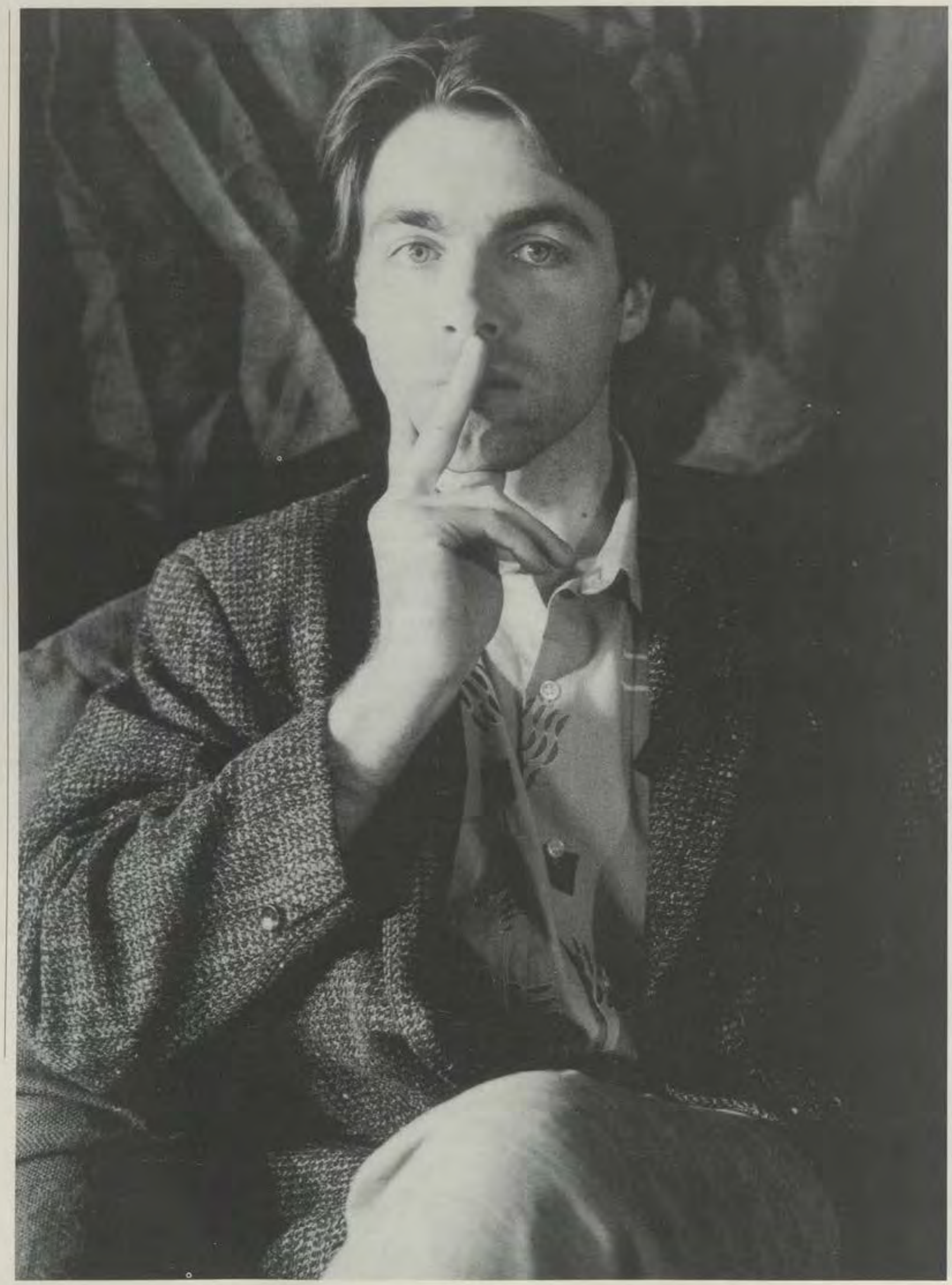
Garden Party (ovvero, Le sorprese della conversazione) è l'ultima creazione di François Raffinot, talento inconsueto di coreografo che ama alimentare la propria ispirazione al calore dei secoli passati.

A Roma il suo lavoro giunge all'indomani della prima francese, ospitata dalla rassegna "Montpellier Danse 90", uno degli appuntamenti di maggior prestigio dell'intero panorama europeo.

Dopo aver creato, insieme a Francine Lancelot, il fortunatissimo gruppo Ris et Danceries che inventava, secondo moduli rinascimentali, moderne opere coreografiche (riuscendo a sedurre anche il grande Nureyev, che fu da loro magistralmente avviluppato in un fitto e vertiginoso reticolato di antichi passi) Raffinot si è lanciato da qualche tempo in un'altra avventura e con la sua nuova compagnia, Barocco — cui dà il suo contributo di esperto cultore delle danze del passato anche il fiorentino Andrea Francalanci — continua nel suo bizzarro sistema di vocazioni e rievocazioni di atmosfere e moduli stilistici *d'antan* secondo disegni di composizione rigorosamente originali e contemporanei.

Nel nome il destino. *Façon de dire* fin troppo in uso al giorno d'oggi ma, forse, mai come in questo caso calzante. Per Raffinot l'eleganza è un modo di essere. Né potrebbe essere altrimenti. Le danze d'epoca che ispirano il suo lavoro sono un distillato prezioso di ogni sorta di ricercatezze. Preziosi ricami di aristocratiche consorterie del ballo. Ma sono, anche, uno scrigno di materiali pregiati con i quali è possibile riannodare inedite trame di passi secondo il gusto del nostro tempo.

Il sogno di Raffinot è quello di «far risorgere uno



stile, rinascere una forma», ma in termini di sensibilità contemporanea. Il gusto, il pensiero, la visione del mondo dei tempi di prima della rivoluzione che egli esplora nei testi e nei trattati sull'arte della danza secondo gli antichi maestri, diventano, grazie alla sua fervida immaginazione, alla sua infallibile ricercatezza, affilati strumenti di indagine, sensibile scandaglio dei limiti e delle direzioni dell'estetica contemporanea.

«I danzatori — è stato scritto — hanno, grazie a quest'esperienza, l'occasione di muoversi fra il barocco e il contemporaneo. Il lavoro che compiono su un versante arricchisce l'altro, e viceversa. In questo modo si opera la sintesi nel corpo stesso dei ballerini, nel loro piacere di danzare "barocco", nel virtuosismo, acquisito poco a poco, nel modo di portare avanti le ricerche insieme ai coreografi e d'interessarsi non solo alla ricostruzione archeologica delle danze ma anche alla fusione con la coreografia sperimentale».

«Il barocco del XX secolo — ha scritto Guy Scarpetta — ritorna, si reinventa e raggiunge oggi un punto di effervescenza. Non un ritorno al barocco storico (una moda *retro* in più) ma un nuovo modo, attuale, di far giocare l'eccesso contro la misura, la seduzione contro l'ascetismo, il lusso contro la purezza, lo spreco contro la funzionalità, il movimento ribollente o la pulsazione contro l'ordine, la profusione contro il minimalismo.

Questo barocco, il nostro, è conseguenza diretta

GARDEN PARTY

Garden Party è una *comédie-ballet*, o piuttosto il suo contrario... L'ordine degli interventi risulta infatti invertito: il posto che competeva al testo spetta qui alla danza e viceversa. Questo procedimento viene adottato anche nella coreografia che, sebbene ispirata a forme antiche, ama ironizzare su esse, come nello spettacolo *Caprice*.
Michaël Nyman spiega il suo lavoro paragonandolo a quello del Picasso di *Las Meninas*: riferimenti espliciti ma scheggiati e pervertiti.
Garden party si propone di esplorare ancora più profondamente questo mondo di specchi deformanti. Lo spettacolo attinge alla storia di Cenerentola, ma solamente per derivarne l'atmosfera erotica e movimentata, la perdita della scarpetta, lo scorrere del tempo, il colpo di fumine, l'assenza.
Le immagini della Vanità e della Nostalgia, molto popolari nel XVII secolo, s'infiltreranno fin sulla tela dello sfondo di questa commedia del lutto.

PRIMA PARTE
Mattutino: primo colloquio.
Le otto: triplo levar del sole. In un giardino, il tribunale dei Principi. Entrata dei concorrenti. Prove.
Le dieci: attacco. Accusa e difesa. Giudizio finale.
Mezzogiorno: Fuga. Matrimonio. La prescelta scompare. Mattinata vana.

Alba: secondo colloquio in forma di intermezzo.
Combattimento di cani fra Berkeley, il nipote di Rameau e altri. Due filosofi si incontrano all'alba in un giardino. Uno si è appena alzato, l'altro va a coricarsi: colpi a dritto e a rovescio.

PARTE SECONDA
Notturno: terzo colloquio.
Le venti: ouverture. Giardino al crepuscolo. Entrata degli invitati in abito da sera.
Le ventidue: nuovo attacco. Entrata degli stranieri. Perdita delle scarpette. Danza su un piede solo.
Le ventitre: Nuova fuga. Gli invitati si fanno da parte.
Mezzanotte: Vanità.

dell'esaurirsi delle estetiche "d'avanguardia", del loro purismo, del loro radicalismo...

Dovremmo vedere in questa riabilitazione o reinvenzione del barocco un segno di "decadenza"? No. Sappiamo ormai che i piaceri della memoria non sono incompatibili con quelli dell'invenzione.» E fra i piaceri della memoria quale più dolce, familiare, e insieme frizzante, inquietante di quello racchiuso nella fragile, antichissima struttura delle favole?

Ecco allora Raffinot rivolgersi con sicura, maliziosa pertinenza alla favola di *Cendrillon*, capolavoro di Perrault nonché caposaldo della letteratura — anche coreografica — francese. Quasi con *nonchalance*, con apparente ingenua spensieratezza, la sua «*pièce* per nove danzatori e due attori» ne disperde fra i profumi delicati del giardino l'atmosfera erotica e movimentata, gira intorno ai celebri punti-chiave: la perdita della scarpetta, il lento trascorrere delle ore, il colpo di fulmine, la perdita dell'amata, l'assenza, il fortunoso ritrovamento. Lo sfondo barocco della fiaba, gonfio di implicazioni psicologiche e sentimentali, ben si adatta a una *féerie*, a un "divertimento" un po' crudele riferito al nostro tempo. Eppure, ugualmente, l'illusione d'essere trasportati altrove, in un tempo lontano e fantastico, rimane: le tre scansioni dell'azione — *Matines, Aube, Nocturne* — paiono studiate apposta per dissolvere le nostre più recenti categorie temporali, fatte d'attimi che s'inseguono all'infinito, tutti uguali, fuggiti per sempre dal giorno e dalla notte.

E l'apparizione di due filosofi che si incontrano nel giardino, all'alba, non ci impensierisce forse?

Perché mai, sembra dire l'autore, che mira a catturare la ribollente complessità del nostro mondo imprigionandola metaforicamente nelle robuste trame dell'antica gestualità delle danze e nei leggiadri viavai di conversazione.

Anche oggi avremmo il tempo di filosofeggiare se solo potessimo accorgerci di *come* sia possibile farlo.

Per questo probabilmente Raffinot ha tratto spunto per il suo Intermezzo Teatrale da Denis Diderot, affidandolo a Jean-Marie Boeglin e a Mirentxu Housset, i due attori della compagnia. Forse aveva in mente che il conclamato ateismo del filosofo di Langres e il suo possibilismo scevro di qualunque pregiudizio potesse guidarci ed esserci d'aiuto anche nella degustazione di una gradevole — ma non certo facile — *comédie-ballet* del nostro tempo.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

LE EUMENIDI
o
La città aperta

Palazzo Farnese

17 Luglio

RECITAL DI CANZONI GRECHE

Palazzo Farnese

18 Luglio

Assitalia

GRUPPO Eni

Ensemble vocal "Timisoara"

Il sestetto di musica contemporanea "Timisoara" è composto da Liana Oarcea (soprano), Aurora Avram (mezzosoprano), Doina Stoiadin (contralto), Dan Pataca (baritono), Achim Pele (tenore), Ovidiu Giulvezan (basso). L'*ensemble* ha un ricco repertorio. Fra i lavori che hanno interpretato, troviamo opere di Roman Vlad, Alexandru Pascanu, Myriam Marbe, Doru Popovici, Remus Georgescu e naturalmente di Aurél Stroe. *Orestia III* di Stroe è stata rappresentata in prima parziale a Timisoara nel 1985 con la partecipazione del sestetto e degli stessi interpreti che ritroviamo qui a Roma.

Steliana Calos

Nasce a Bucarest nel 1944. Compie gli studi musicali come soprano al Conservatorio di Bucarest. Dal repertorio musicale del XX secolo, il suo prediletto, ha interpretato lavori di Debussy, Ravel, Schönberg, Stravinsky, Dallapiccola, Britten, Petrassi, Bartók e molti altri. È stata la prima interprete di moltissimi lavori di compositori rumeni, parecchi dei quali composti appositamente per le sue capacità vocali. Dal 1980 ha affrontato con successo anche ruoli di mezzosoprano-contralto, in lavori di Pergolesi, Bach, Beethoven, De Falla e Ravel. Ha dovuto rinunciare per ben tre volte a lavorare in Italia perché le è stato negato il passaporto: in occasione di un contratto al Maggio Musicale Fiorentino (1980), del Concorso Valentino Bucchi (1982), e del Concorso Internazionale di canto Vincenzo Bellini (1984).

Graham Pushee

Nasce a Sidney nel 1954 e debutta come Oberon nel *Midsummer Night's Dream* di Britten nel 1973. Alla Sidney Opera House canta in lavori di Purcell, Monteverdi e Händel. Nel 1977 vince il Churchill Fellowship Special Award e una borsa di studio che gli permette un soggiorno di studio di due anni in Europa (con Paul Esswood e con la Schola Cantorum Basiliensis). Il suo repertorio spazia dal Medioevo al Rinascimento al Barocco. Dal 1980 esegue concerti in tutta Europa; è ospite regolare in molti teatri d'opera europei, interpretando lavori di Händel, Britten, Purcell, Telemann, Cavalli. Nel 1987 è stato protagonista del *Julius Caesar* di Händel all'Opéra di Parigi.

Vladimir Develesu

Completa gli studi di canto e di musicologia al Conservatorio di Bucarest, e orienta poi la sua attività soprattutto nel campo della musica vocale da concerto, dapprima come specialista liederistico e successivamente nel genere sinfonico, soprattutto di epoca barocca. Collabora a lungo con la Filarmonica Georges Enesco di Bucarest; nel 1978 fonda con altri tre soliti il quartetto vocale Polyphonic Consort Bucarest. Molti musicisti rumeni di avanguardia gli dedicano ruoli importanti e anche interi lavori; fra questi autori anche Aurél Stroe. Ha effettuato *tournées* in tutta Europa e nell'America del Nord.

Daniel Kientzy

Nasce a Périgueaux nel 1951. Inizia la carriera musicale a 15 anni come bassista rock; in seguito studia il sassofono e il contrabbasso (è stato contrabbassista nell'orchestra dell'Opéra di Limoges). Alla fine degli anni Settanta si consacra al sassofono e intraprende delle ricerche che tendono a trasformare il sassofono in uno strumento protagonista e a liberarlo dagli stereotipi sia jazz che classici. Scrivendo una trentina di lavori all'anno, ha così creato un immenso repertorio che spazia in vari generi. Ha pubblicato il trattato *Les sons multiples aux saxophones*. È il solo sassofonista che domini tutti e sette i sassofoni, dal contrabbasso al sopranino. Ha saputo donare alla musica contemporanea per sassofono un'importante dimensione scenica, conservando la spontaneità e la passione del musicista rock degli esordi.

Remus Georgescu

Il repertorio di questo autore e direttore d'orchestra è impressionante perché include lavori di epoche e stili diversissimi, dal barocco ai più recenti contemporanei. Ha effettuato concerti con numerosissimi grandi solisti (fra gli altri Emil Ghilels, Bruno Leonardo Gelber, Annie Fischer, Stefan Ruha).

Il suo ruolo come compositore è di grande importanza all'interno del patrimonio culturale rumeno; i suoi lavori sinfonici, cameristici, strumentali e vocali fanno parte dei repertori orchestrali e solistici non solo rumeni ma anche europei e americani. I suoi meriti artistici gli hanno valso numerosi riconoscimenti accademici in Romania e all'estero.

RECITAL DI CANZONI GRECHE

baritono Spiros Sakkas

pianoforte George Couroupos

Mikis Theodorakis — *L'Hirondelle*
L'Appelle du Roi
Les Rossignols de l'Est
Erotokritos,
chanson folklorique de Crète
Menoussis,
chanson folklorique de Epirus

George Couroupos — *La gracieuse jeune-fille*,
chanson folklorique du Péloponnèse
La Berceuse
Serenata
Le Cyprès,
arietta du Péloponnèse

George Couroupos — *Sur le rivage*
chanson folklorique Dodecannissa
La Berceuse,
chanson folklorique
de l'Ile de Thassos
Sur le pont
chanson folklorique de Pontos
Petite mer
chanson folklorique Dodecannissa

18

Mercoledì LUGLIO 1990 ore 21,30

Spiros Sakkas

Nato ad Atene nel 1958, studia canto nel Conservatorio di quella città; si diploma anche al Mozarteum di Salisburgo dove perfeziona la sua tecnica vocale con Max Lorenz. Debutta all'Opera di Brauscheing, in Germania. Da allora canta nei più grandi teatri d'Europa e degli Stati Uniti con direttori quali Kubelikk, Janowski, Tabachnik.

Il suo repertorio spazia dal barocco al contemporaneo, passando per la liederistica e l'opera romantica. È stato il primo interprete di moltissimi lavori in prima mondiale, alcuni dei quali scritti appositamente per lui da compositori quali Cage, Crumb, Xenakis, Hakjidakis e molti altri.

Specialista incontestato di tutte le forme della musica greca dall'antichità ai nostri giorni, Spiros Sakkas ha spesso collaborato con Xenakis, soprattutto per la prima mondiale di *Politope di Micene*, per *Aïs* (composta espressamente per lui) e per *Cassandra*, creata nel 1988 in Sicilia, nel quadro del Festival di Gibbelina.

George Couroupos

Nato ad Atene nel 1942, studia pianoforte nel Conservatorio e matematica all'università di quella città. Nel 1968 giunge a Parigi come borsista del governo francese, e studia composizione con Olivier Messiaen e analisi musicale con J. P. Guézec al Conservatorio di Parigi; qui lavora per due anni come assistente del corso di animazione e promozione della musica contemporanea. Fino al 1986 lavora costantemente in Francia, anche preparando numerosi spettacoli di teatro musicale, legati all'istruzione musicale dei bambini e degli adulti dilettanti. Il suo amore per il teatro si conferma con la creazione di due spettacoli per il Festival di Avignone, *Dieu le veut* (1975), in collaborazione con J. M. Ribes e Yannis Kokkos, e *Grisélidis* (1977), in collaborazione con Antoine Vitez.

Dal 1977 risiede più spesso ad Atene, ove, dal 1982 al 1984, è presidente del Consiglio d'Amministrazione del Teatro dell'Opera. Attualmente è direttore della sezione musicale dell'Ente per lo sviluppo culturale della città di Kalamata.

I suoi lavori (il suo catalogo comprende circa 45 composizioni) vengono spesso eseguiti, non solo in Grecia, ma anche in tutta Europa e negli Stati Uniti.

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
& DOSSIER

AV
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

media PRODUCTION

edil.pro.

gruppo

iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

A PROPOSITO DELLE EUMENIDI

Il testo di *Les Eumenides ou la cité ouverte*, che l'autore definisce «un palinsesto drammatico», è tratto dalla terza parte dell'*Orestea* di Eschilo (Stroe ha già realizzato le versioni musicali delle prime due parti, rispettivamente nel 1978 e nel 1983). L'argomento è dunque ben noto. Oreste, colpevole di aver ucciso la madre Clitennestra, è perseguitato dalle Erinni, antiche divinità della vendetta, nonostante che a spingerlo all'assassinio sia stato l'oracolo di Delfi, che manifesta la volontà di Apollo stesso. Oreste troverà tregua e salvezza dalle Erinni soltanto lasciando

Argo e rifugiandosi ad Atene: come sottolinea Stroe, Argo rappresenta l'arcaica "città chiusa", mentre Atene è il luogo dove si cominciano a sperimentare per la prima volta le forme aperte del governo democratico. Ad Atene Oreste viene giudicato dal tribunale composto dai cittadini della *Polis*, convocato da Pallade Atena stessa, protettrice e insieme cittadina di Atene: questo tribunale, rimarca ancora Stroe, «é il primo in ordine di tempo a rispondere alla nozione che noi abbiamo conservato (nelle sue grandi linee) fino all'epoca moderna: il diritto alla difesa dell'accusato è assicurato (l'avvocato difensore d'Oreste sarà Apollo stesso) e i membri del tribunale usufruiscono d'un voto individuale e segreto mettendo delle sfere bianche o nere in un'urna. E questo tribunale, dopo la requisitoria delle Erinni e la difesa brillante ma non esente da errori di Apollo, deciderà il proscioglimento di Oreste».

Per quel che riguarda la realizzazione musicale, vengono impiegate nove voci: tre solisti per Oreste, Pallade Atena e Apollo e un sestetto vocale per le Erinni. L'unico strumentista è un sassofonista, una sorta di uomo-orchestra che suona alternativamente cinque sassofoni, talvolta utilizzandone anche due contemporaneamente. Il compositore dichiara di aver tentato di creare uno spazio sonoro che desse vita a una Grecia immaginaria. A tal fine ha mescolato in modo volutamente illogico metri classici greci con ritmi e brevi formule melodiche che ricordano nelle loro linee fondamentali la musica "colta" di regioni molto lontane fra loro (dalla Sicilia fino alla Persia e all'Afganistan) nelle cui tradizioni musicali si possono forse rintracciare delle somiglianze con la perduta e oggi difficilmente ricostruibile musica dell'antica Grecia. Tutto appartiene insomma al regno dell'immaginario e forse si spinge ancora oltre l'immaginario: l'artificiosità è intenzionalmente portata all'estremo dall'uso di procedimenti come «la moltiplicazione per i numeri primi degli elementi d'un anello algebrico o di trasformazioni geometriche»: affiorano qui i trascorsi di Stroe al Centro di Calcolo dell'Università di Bucarest. Talvolta il compositore ricorre a categorie stilistiche ancora più stravaganti, da lui definite «folclore assurdo» o «strutture modali aberranti».C'è anche un po' di *humour* in tutto ciò, se non altro per l'utilizzazione dei sassofoni come unici strumenti o per le *maracas* con cui il coro si accompagna: non è proprio quel che ci si aspetterebbe in una tragedia classica del quinto secolo avanti Cristo.

GRECIA: IL CANTO POPOLARE

di Mauro Mariani

Dai secoli della decadenza dell'impero romano fino agli inizi del secolo scorso, il popolo greco ha conosciuto come uniche forme di musica il canto chiesastico e la musica popolare: questo spiega a sufficienza il grande peso che la musica popolare ha tuttora nelle cultura e nello spirito della Grecia moderna. Nel lungo volgere dei secoli, sotto il governo romano e quello bizantino e infine sotto la dominazione turca, la musica ha aiutato il popolo greco ha reggere l'urto di culture diverse e a conservare una sua unità e una sua identità culturale inconfondibile, mantenendosi almeno idealmente fedele alla tradizione dell'ellenismo. Ciò non significa che di quella tradizione si sia conservato qualcosa di più che una generica traccia nella ricca e vivace produzione musicale popolare: ma l'istinto e la facilità per l'improvvisazione, il gusto per le sottili sfumature cromatiche e il permanere — secondo alcuni — del carattere quantitativo dell'antica prosodia greca in molte canzoni popolari, sono tutti caratteri che la musica attuale ha in comune con quella di duemila anni fa.

La musica popolare greca varia in misura notevole da regione a regione. Alcuni studiosi l'hanno divisa in linea generale, in due grandi gruppi: quello occidentale, comprendente la Grecia continentale e la parte occidentale di Creta, e quello orientale, comprendente il Dodecaneso, la parte orientale di Creta, le isole e il litorale dell'Egeo. Secondo altri la musica greca «appartiene alla grande famiglia delle musiche orientali». Ma la qualifica di "orientale" o di "occidentale", applicata a un prodotto artistico così mutevole com'è la musica popolare, risulta molto opinabile. Il folclore musicale greco per di più riflette situazioni geografiche e vicende storiche molto variegate: per esempio, le isole mai occupate dai turchi risentono fortemente della cultura del Mediterraneo occidentale mentre le regioni confinanti con la Iugoslavia e l'Albania risentono delle culture di quelle popolazioni. Inoltre l'immigrazione forzata dei greci d'Asia dopo il dissolvimento dell'Impero Ottomano ha disseminato in Grecia elementi di culture asiatiche.

Nelle migliaia di canti a tutt'oggi raccolti (canzoni di lavoro, di nozze, lamenti funebri, canzoni a ballo, canti conviviali, eroici, canzoni legate alle vicende stagionali) è possibile ravvisare una certa stratificazione: i canti cosiddetti "acritici" (da *acriti*, i guardiani dei confini dell'Impero Bizantino), i canti nati dopo la caduta di Costantinopoli (fra cui i canti dei *clefti*, i ribelli contro i turchi) e i canti creati dopo la na-

scita di una Grecia libera, la cui ultima appendice è formata dai canti nati a partire dalla guerra iniziata nel 1941. Dei canti acritici non resta che qualche vestigia (sono ancora cantati — pare — a Rodi, a Cipro e a Creta) mentre è imponente il numero dei canti cleftici, molto diffusi dal Pindo al Parnaso e al Peloponneso: sono per lo più d'ispirazione eroica e giovanilmente freschi ma talvolta amorosi e nostalgici.

La canzone greca, nonostante l'abbondanza degli abbellimenti e le continue variazioni cui è sottoposta nell'esecuzione, è in genere contraddistinta da una grande chiarezza formale, in cui la struttura della frase melodica ha la prevalenza sul rispetto della struttura del testo. Il ritmo è tanto sottile e complesso da risultare perfino imprendibile per chi non vi abbia familiarità: le melodie greche sono molto difficilmente divisibili in battute regolari, eppure il ritmo è una delle principali forze ordinatrici di questa musica.

Molti canti sono organizzati secondo il modo maggiore occidentale, altri secondo i tetracordi della musica della Grecia classica (è però impossibile affermare che vi sia una derivazione diretta da quella remota tradizione), ma il più delle volte è difficile riconoscere un modo preciso, anche per l'aggiunta di note ornamentali, per il frequente impiego di "portamenti" e per gli improvvisi spostamenti di certe note, con la conseguente creazione di quarti di tono e di altri microintervalli.

Fra gli strumenti usati per accompagnare il canto e la danza, oltre agli strumenti che si sono diffusi recentemente come il clarinetto, il violino e il pianoforte, è da sottolineare la sopravvivenza di strumenti vecchi di secoli, spesso di derivazione islamica. Ricordiamo vari tipi di flauto pastorale — fra cui la *tsambûna*, con due canne, una con cinque fori e l'altra con uno solo —, vari tipi di liuto — come il *taburás* derivato dal *tanbur* arabo —e la *lyra*, un piccolo strumento ad arco, anch'esso di derivazione araba.

Anche in Grecia, come altrove, il patrimonio popolare ha subito in questi ultimi anni l'assalto della modernizzazione, ma ha resistito meglio che altrove, proprio per quello stretto legame con la popolazione cui si accennava all'inizio. A prescindere dalle manifestazioni sorte soprattutto in funzione turistica, sopravvivono (ma per quanto?) in molti villaggi antiche tradizioni: le *kalenda* intonate per le strade durante le

festività natalizie da ragazzi e anche da adulti; i canti per la festa di San Basilio, celebrata in tutta la Grecia; i canti e le danze carnevalesche; le danze della festa di S. Costantino e di S. Elena, che si richiamano ad antiche usanze pagane. Inoltre molti compositori greci si sono ispirati e si ispirano al ricco patrimonio della musica popolare del loro paese, in alcuni casi assumendone saltuariamente alcuni elementi, in altri casi permeandone fin nel profondo le loro composizioni. Indubbiamente il più noto rappresentante della musica greca, tanto in patria che all'estero, è oggi Mikis Theodorakis. Per lui l'attività di musicista e la partecipazione alle vicende del suo paese sono inseparabili. L'aver preso parte attivamente al movimento di resistenza contro la restaurazione monarchica, per cui Theodorakis ha conosciuto il carcere e l'esilio, ha indubbiamente ritardato i suoi studi al Conservatorio di Atene ma d'altra parte ha costituito una scuola impareggiabile per l'uomo e per l'artista. In seguito Theodorakis ha potuto perfezionarsi in Francia, ma verso il 1960 ha iniziato a ispirarsi per le sue composizioni alla musica popolare cittadina, particolarmente ateniese, che era stata fino ad allora disprezzata dai compositori del movimento neoellenico. Ha cominciato così a comporre — oltre ad alcune famosissime colonne sonore cinematografiche — numerosi cicli di canzoni, di cui ha fatto spesso un trascinante mezzo di espressione delle sue idee politiche, in particolare quando, dopo il colpo di stato militare del 1967, si è ancora una volta impegnato in prima linea per difendere i suoi ideali di democrazia. E oggi Theodorakis ha per i giovani musicisti greci l'autorità di un capo-scuola ed è diventato un simbolo per tutti i greci.

George Couroupos appartiene alla generazione successiva a quella di Theodorakis. Ha dapprima studiato pianoforte al Conservatorio di Atene e contemporaneamente matematica all'Università. Durante la dittatura militare si è trasferito in Francia, dove ha studiato composizione al Conservatorio di Parigi. Dopo il diploma ha lavorato in Francia per alcuni anni ed è tornato in patria nel 1977. Nonostante gli insegnamenti di Olivier Messiaen, uno dei padri dell'avanguardia musicale del dopoguerra, Couroupos ama tornare nelle sue composizioni alle radici della musica popolare del suo paese, riviste con occhio moderno.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ROMAEUROPA
Festival 90

ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia d'Ungheria

Accademia Tedesca

7 maggio 27 luglio

Guarini

GIUNTI

Guarienti

ARTE E CULTURA

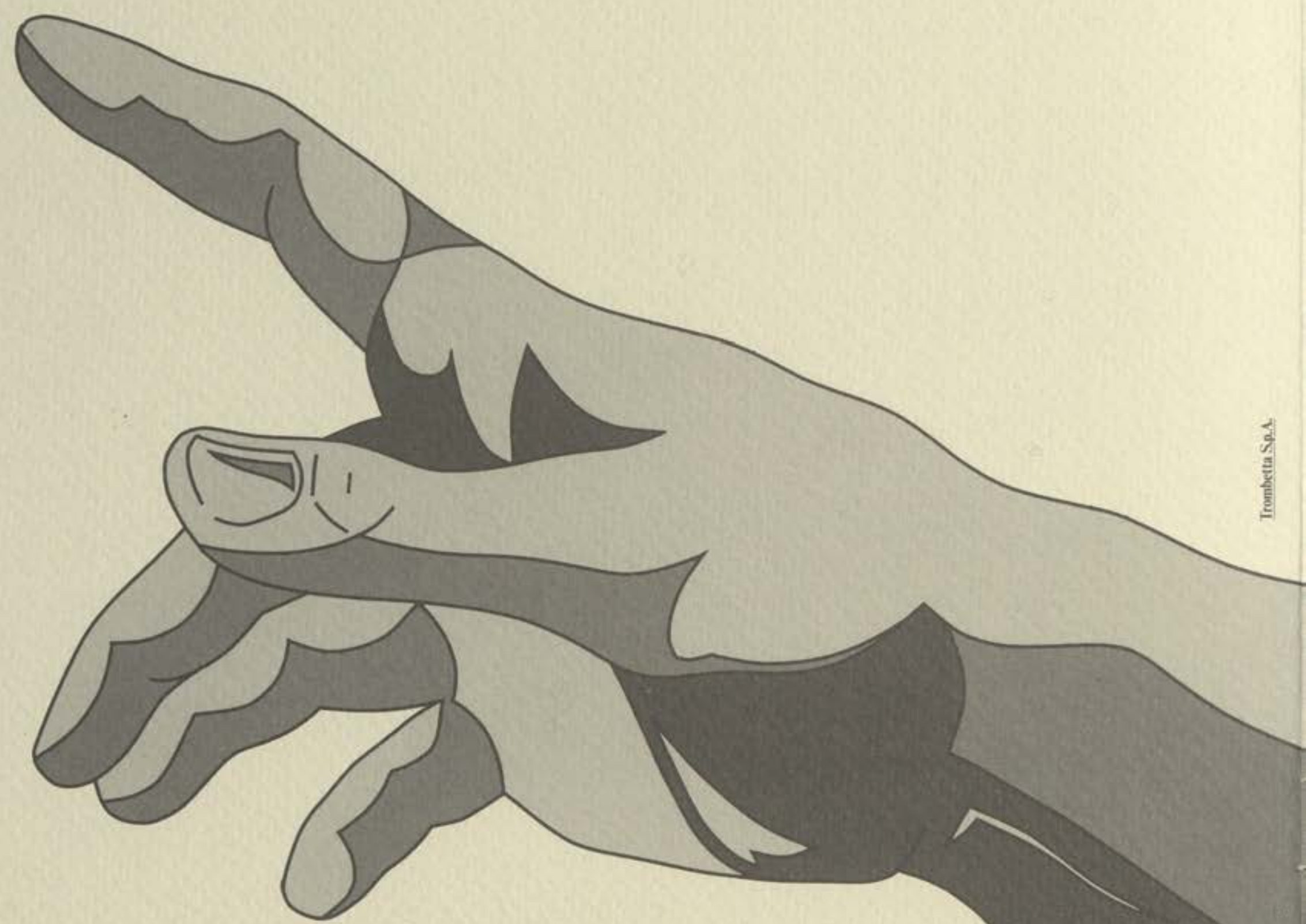
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA

Festival 90

Musica contemporanea tedesca

Villa Massimo

20 Luglio

Assitalia
GRUPPO
RAS

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico:*
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

STOCKHAUSEN, HÖLLER E LA MUSICA TEDESCA D' OGGI

di Riccardo Bianchini

Meno di venti anni separano la data di nascita di Karlheinz Stockhausen da quella di York Höller. Ma questi anni segnano una separazione netta fra quella che si potrebbe chiamare la generazione dell'avanguardia storica e quella dei compositori che hanno iniziato la propria attività negli anni Sessanta e Settanta. Ormai la prospettiva storica inizia a permetterci di vedere gli avvenimenti musicali del secondo dopoguerra con una certa obiettività, piuttosto che con gli occhi del cronista. E, a nostro avviso, cinque nomi spiccano fra tutti: quelli di Bruno Maderna, di Luigi Nono, di Pierre Boulez, di Luciano Berio e, appunto di Karlheinz Stockhausen (per non dire di John Cage, che rappresenta un caso a parte).

Non che il livello della loro produzione compositiva sia sempre costante (e d'altra parte difficilmente si potrebbero perdonare, per esempio, a Ludwig van Beethoven opere come la *Cantata per l'Imperatore Giuseppe II* o *La vittoria di Wellington*), ma l'influenza che questi musicisti hanno avuto, nel bene e nel male, sui loro coetanei e sui più giovani segna indiscutibilmente l'evoluzione musicale della seconda metà del Novecento.

Ciascuno di questi cinque compositori ha contributo a un particolare aspetto del pensiero musicale. Esemplificando, potremmo parlare dell'umanesimo di Bruno Maderna, dell'espressività di Luigi Nono, del positivismo di Pierre Boulez dell'artigianato di Luciano Berio e della vocazione della ricerca di Karlheinz Stockhausen.

Stockhausen è forse, fra questi, il compositore in cui più forte è la trascendenza. Le sue musiche rimandano quasi sempre a un mondo altro, e ogni sua composizione implica una ricerca nuova. Stravinsky disse che Vivaldi aveva scritto seicento volte lo stesso concerto.

Ebbene, nella ricerca di Stockhausen c'è materiale per l'opera di tre o quattro compositori, tanto grande è in lui il bisogno di rimettersi in gioco al momento di scrivere una nuova partitura. Ed è forse questa caratteristica che tende particolarmente difficile ai compositori più giovani fare i conti senza di lui, sia che lo si accetti e lo si ammiri, sia che lo si respinga. Semplicemente, parafrasando il titolo di un celebre saggio di Pierre Boulez, *Stockhausen rimane*.

Dal momento che la sua carriera compositiva compie, più o meno quarant'anni, ci si sente almeno parzialmente autorizzati a considerarlo da una pro-

scosto, e nell'applicazione delle formule (*Formel*, termine che dà anche il titolo a un brano orchestrale) per quanto concerne il dato tecnico-compositivo.

Le *Hymnen*, che fanno largo uso del nastro magnetico, costituiscono perciò un momento particolare della produzione di Stockhausen. L'idea generatrice è quella di utilizzare gli inni nazionali di tutti i paesi del mondo per dare vita a una sorta di musica universale attraverso la cui armonia si possa raggiungere anche l'armonia sociale e politica.

L'idea porta con sé sospetti di ingenuità e a prima vista ricorda certi giochi di citazioni di cui la storia della musica pullula. Per non partire troppo da lontano (e trascurando perciò l'uso di melodie altrui e note nel *tenor* della musica polifonica), basterà pensare al gustoso uso che Johann Sebastian Bach fa della canzone popolare *Kraut und Ruben haben mich vertriebe* ("i crauti e le rape mi hanno stufato"), o alle citazioni proprie e altrui che Mozart introduce nella scena del banchetto del *Don Giovanni* (fra le altre, *La cosa rara* e «Non più andrai»), o ai *Rule Britannia* dei quali è condita la beethoveniana *Vittoria di Wellington* (una cattiva vendetta ai danni del Napoleone imperatore, dopo la nota delusione della dedica dell'*Eroica*), per finire con la *Marseillaise* e l'inno zarista con i quali Pëtr Il'ič Čajkovskij esemplifica, nella *Ouverture 1812,* le opposte forze in campo (un'altra citazione ai danni di Napoleone!).

Ma le intenzioni di Stockhausen non sono queste. Non sono quelle di rimandare, per mezzo di una melodia e dell'intreccio di più melodie tratte dagli inni nazionali, alle rappresentazioni musicali, e per traslato, a quelle sociali e politiche delle diverse nazioni. Il tentativo è piuttosto quello di comporre un'opera olistica, nella quale, cioè, il tutto sia ben più della somma delle singole parti. Anche la smisurata lunghezza della composizione completa tende, come in certe scene di *Montag aus Licht* ha portare l'ascoltatore in un mondo differente, in cui non valgono più le leggi dell'ascolto musicale convenzionale, ma nel quale si richiede all'ascoltatore-officiante una percezione più psicologica che auditiva, e gli si richiede, in fondo, di sentirsi per qualche ora un iniziato.

Sarebbe estremamente scorretto parlare di *Umbra*, del più giovane York Höller, assumendo come termine di paragone le *Hymnen*, o, quanto a questo qualsiasi altra composizione di Stockhausen.

Gli anni che separano le date di nascita dei due compositori, sono gli anni dei *Ferienkurse* di Darm-

stadt, cioè quelli in cui si è radicalmente deviato il flusso della musica europea. Höller aveva meno di dieci anni quando i giovani Stockhausen, Maderna, Berio e gli altri si ritrovavano nel castello di Kranchstein, poco fuori Darmstadt, per confrontare le loro ricerche.

La carriera compositiva di Höller inizia dopo, ed è, come tutte quelle dei compositori quarantenni, a un tempo più semplice e più problematica. Il periodo della cosiddetta avanguardia è concluso, sembra che si sia scoperto tutto quanto vi era da scoprire, da sperimentare tutto lo sperimentabile compresi il comportamentismo in musica, gli influssi della *pop-art*, l'alea e tutto il resto.

Si tratta ora di fare musica, di applicare le scoperte e gli esprimenti, di cui la generazione precedente è stata fin troppo prodiga. Restano quindi da sviluppare i risvolti espressivi della musica di Höller, che sono forse il dato più interessante sotto l'aspetto dell'ascolto puro.

Almeno sotto l'aspetto delle coincidenze aneddotiche, ha probabilmente un senso preciso notare come York Höller sia l'attuale direttore dello studio di musica elettronica del West Deutscher Rundfunk, cioè proprio di quello studio che fu affidato a Stockhausen per parecchi anni, e nel quale egli compose la maggior parte delle proprie composizioni elettroniche o miste (cioè per strumenti e mezzi elettronici).

Ma, come si accennava in precedenza, se Stockhausen è un ricercatore, Höller applica i risultati delle sue ricerche e di quelle dei compositori della cosiddetta scuola di Darmstadt (che scuola non fu mai), e li pone al servizio del dato espressivo. In questo, se si vuole fare un accostamento, Höller è forse più vicino alla musica di Luigi Nono. *Umbra*, in particolare, è principalmente giocato sul registro medio e grave, ciò che ha fatto paragonare alcune sonorità di questo brano a quelle che Wagner scrisse per descrivere Fafner. Il paragone ci sembra azzardato e anche piuttosto superficiale.

La musica di Höller, anche dove sembra solleticare gli strati più esterni della percezione musicale, non scende mai al livello di un puro effetto fonico, ma ogni elemento è perfettamente integrato nel contesto generale, e assolutamente conseguente. Höller conosce molto bene la musica che lo ha preceduto: semplicemente, dichiara che i tempi sono cambiati, e che i risultati della ricerca di venti anni di musica europea vanno ora applicati alla musica *tout court*.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

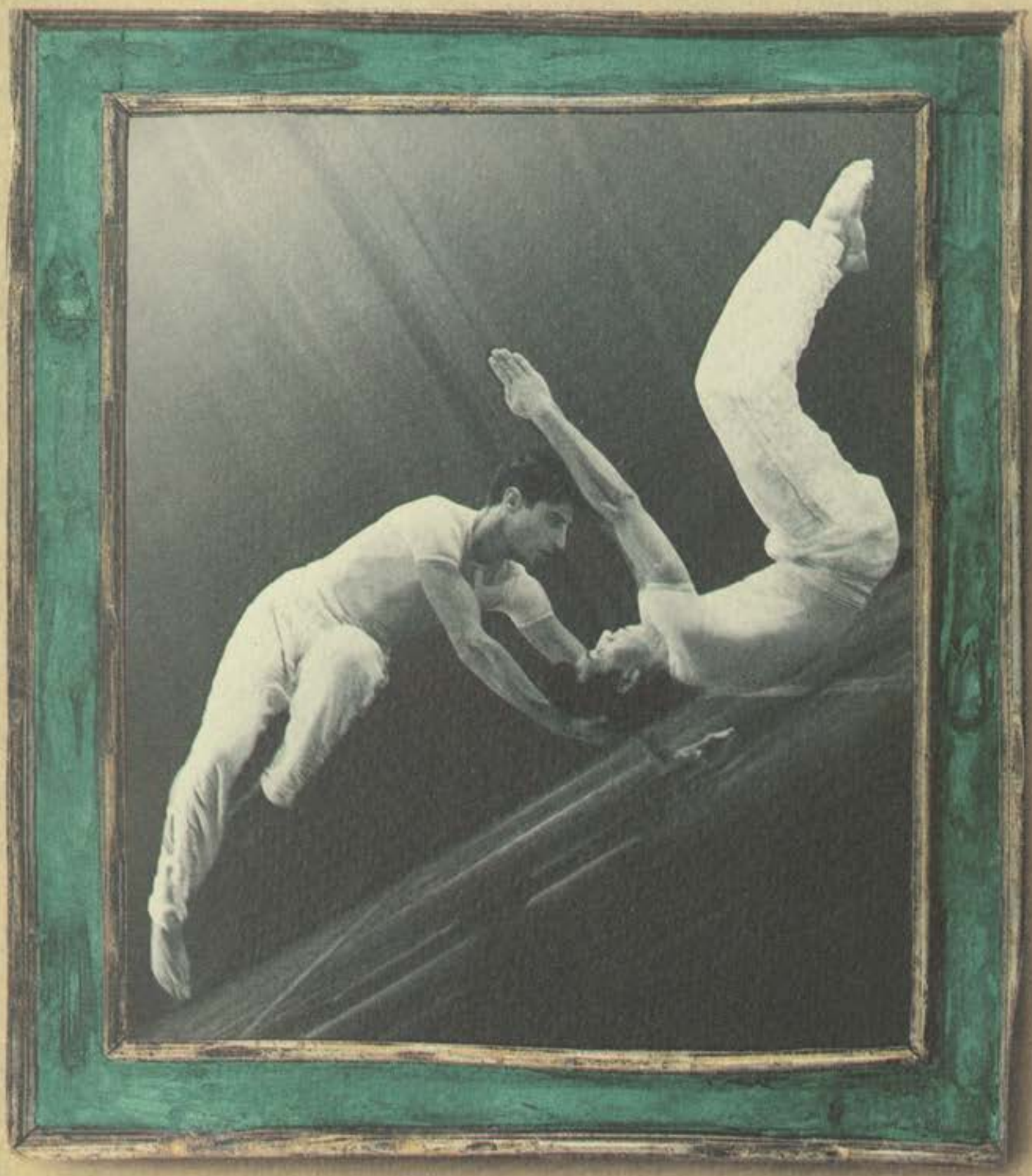
Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

Giuntina

GIUNTI

guarient

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

AFECTOS HUMANOS

Villa Massimo

12 . 13 Luglio

Assitalia
GRUPPO
INA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Dore Hoyer
(1911-1967)

Educata nella tradizione del ballo libero degli anni Venti a Dresda, sua città natale, nella Palucca-Schule, viene incoraggiata a proseguire la carriera di ballerina da Mary Wignan, caposcuola della danza tedesca.

Dopo la seconda guerra mondiale è l'unica prima ballerina di rilievo che riesce a rivesare l'espressione della propria personalità in un linguaggio artistico e indipendente della danza.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, periodo in cui il balletto classico regna sovrano, Dore Hoyer si sente sempre più spinta a chiudersi in un crescente isolamento. Alla fine del dicembre 1967 si toglie la vita.

TANZTHEATER STAATSSCHAUSPIEL DI DRESDA

in

AFECTOS HUMANOS

12
13

Giovedi e Venerdi LUGLIO 1990 ore 21,30

AFECTOS HUMANOS
la vanità, la cupidigia, l'odio,
la paura, l'amore
Ciclo di danza di Dore Hoyer

Musica
Dimitri Wiatowitsch
Rielaborazione e interpretazione
Arila Siegert
Costumi
Dore Hoyer

*** intervallo ***

KENTAUREN
Filmato di Peter Voigt con il testo
di Heiner Müller

AFFEKTE
Spettacolo di danza ispirato dal
Die Folterung der Beatrice Cenci
nella versione per concerto di Gerald Humel

Messa in scena e coreografia
Arila Siegert

Scenario
Eva Schön

Fabbricante della maschera di danza
Wolfgang Krause

Drammaturgia
Peter Zacher

Direttore di scena
Detlef Müller

Luci
Peter Meißner

Arila Siegert

Dopo sette anni di studi nel settore della danza si diploma presso la Palucca-Schule di Dresda, studiando tra gli altri con Gret Palucca, Eva Winkler e Nina Ulanowa. Nel 1971 viene scritturata da Tom Schilling presso il Tanwtheater der Komischen Oper Berlin, in cui dal 1976 diventa prima ballerina.

Nel 1979 lavora sempre come prima ballerina a Dresda presso i teatri Staatsoper e Semperoper, da poco rinnovato.

Effettua *tournées* in Italia, Finlandia, Svizzera, India, Australia, Cina e nell'Unione Sovietica; per motivi di studio si reca a Leningrado, Londra e nelle Repubblica Federale Tedesca. Come prima ballerina diventa celebre ricoprendo numerosi ruoli importanti del balletto classico (*Lago dei Cigni*, *Giselle*, *Coppelia*, *Baiadera*), ciò nonostante si dedica soprattutto alla danza moderna.

Nel 1974 si presenta al pubblico per la prima volta come coreografa. Da allora cura la coreografia di numerosi balletti di breve durata e di propri a soli di danza. Ottiene vari riconoscimenti a concorsi nazionali ed internazionali.

Nel 1984 utilizza i sonetti di Shakespeare per una creazione in collaborazione con il regista Wolfgang Engel e l'attrice Cornelia Schmaus. Nel 1986 lavora come assistente coreografa all'opera *Orpheus* (Orfeo di Hans Werner Henze) con Ruth Berghaus presso la Staatsoper Wien.

Con i suoi a soli di danza *Gesichte* (Volti) e *Herzschläge* (Battiti Cardiaci) rivaluta il mondo della danza nel suo paese.

Dal 1987 Arila Siegert è direttrice del Tanztheater im Schauspielhaus di Dresda e promotrice dei simposi di danza tenuti in quella stessa città in occasione del Festival di musica contemporanea, diretto da Udo Zimmermann.

Da allora cura la coreografia dell'opera *Die sieben Todsünden* (I sette peccati capitali) di Brecht-Weill (regia di Peter Konwitschny) e del balletto drammatico di lunga durata *Othello und Desdemona* (Otello e Desdemona, da un'idea di John Neumeier), presso l'Opera Komische Oper Berlin (musiche di G. Humel e sceneggiatura di J. Cohen).

Come ultima creazione ricordiamo il balletto, che contiene tra l'altro il ciclo *Affectos humanos* di Dore Hoyer.

HARNO CONNECTION STUDIO

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
A E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PRODUCTION
media

edil.pro.

gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

Palazzo di Giustizia di Ravenna

Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Bari

Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi de L'Aquila

Complesso San Mercuriale a Pistoia, sede della Pretura

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

PERCHE' RICOSTRUZIONI

conversazione fra Peter Zacher e Arila Siegert

Se in un'epoca vengono raccolte vecchie tradizioni e determinate cose invece messe *ad acta* (come quando, con l'entrata in scena di Isadora Duncan, il balletto classico, come forma teatrale, cominciò a vacillare), allora continuano a esistere molte opere d'arte degne di essere conservate. Lavori che dovrebbero essere conservati come testimonianze. È data un'unità di misura alla quale ci si può e ci si deve attenere.

P. Z. — Tu dici che il balletto classico ha cominciato a vacillare. Intendi con questo la tecnica classica o il balletto d'azione?

A. S. — Che il teatro d'azione, nel senso più ampio, tratti di rapporti fra persone e che catturi la vita è scontato e sarà sempre così. I contenuti sono cambiati adeguandosi ai tempi. Si può lavorare su un avvenimento seguendo un determinato modello, senza che questo abbia a che fare con noi, con la nostra vita.

P. Z. — Pensi che la tecnica classica sia inadeguata a rappresentare contenuti attuali?

A. S. — Sì, io credo che la tecnica classica sia un'ottima scuola per il corpo, che dà la possibilità a un ballerino di poter lavorare con il proprio corpo come strumento. Io non credo che la tecnica classica o una qualsiasi altra sia sufficiente a fare del teatro. E questo vale per la tecnica e il teatro di qualsiasi tipo.

P. Z. — Quindi: la tecnica della Hoyer o della Siegert non bastano?

A. S. — La tecnica è solo la base, niente di più. Io non ricostruisco le danze della Hoyer per motivi tecnici o storico-materiali, bensì per trasporre contenuti utili nel mondo attuale e imparare da un lavoro coerente.

P. Z. — Fino a che punto è possibile questo? Ogni ballerino, di una certa importanza, ha un proprio linguaggio del corpo.

A. S. — Io non sono Dore Hoyer, le mie esperienze di vita sono altre. Ma lei ha saputo racchiudere i suoi contenuti in una forma talmente chiara che il suo valore resiste a un cambiamento. La sento molto vicina, perché veniamo dalla stessa scuola. La Palucca-Schule — al tempo di Dore Hoyer, ma anche più tardi quando l'ho frequentata io — era una istituzione culturale che formava l'intera personalità: i gusti, la filosofia, l'impegno e il rapporto con la forma fino ad avvicinarsi ad un compito artistico. Per questo sento di avere molto in comune con lei.

P. Z. — Ritorni adesso al significato che questa scuola ha avuto per te. In altre parole: il periodo in

cui eri nel balletto dell'opera è da considerare al di fuori del *continuum* tra scuola e realtà odierna? Hai cambiato e allungato il percorso?

A. S. — Questo deve essere permesso.

P. Z. — Il mio non era un rimprovero.

A. S. — Anch'io mi dico la stessa cosa. La scuola di Tom Schilling a Berlino — lui frequentava ancora le lezioni di Dore Hyer — è stata determinante, perché, il metro di misura usato da Schilling con i ballerini e la varietà, la molteplicità di Casa Felsenstein sono diventati per me l'esperienza primordiale del teatro. La scuola rimane solo scuola, la realtà si trova a teatro. Per questo mi sono trovata bene durante il mio primo periodo a Dresda e a Berlino.

P. Z. — Cosa è che ti incoraggia a seguire questa strada? Sei quasi la sola in questo paese.

A. S. — In un tempo in cui l'Essere sociale invita sempre più alla responsabilità individuale è per me un dovere vivere in questo modo. Non si possono cedere le proprie responsabilità e la responsabilità che io ho sulla scena non può assumerla nessun altro. Io però non voglio sottomettermi a un compito in cui non credo o che non posso accettare nel mio intimo.

P. Z. — Vivi te stessa sulla scena?

A. S. — Si, ma il palcoscenico non è la vita.

P. Z. — Ma quello che tu fai sul palcoscenico ha anche conseguenze private.

A. S. — Ci sono sempre gli alti e bassi ed è un fatto spiacevole. Che io lo voglia o no non ho scelta. Concretizzare, trovare la soluzione, fondere, tutto questo è molto difficile. Ma credo che sia normale. Superare e risolvere i problemi non è una cosa divertente, ma non serve a niente accantonarli.

P. Z. — È questo il motivo per il quale si è giunti, nella seconda parte, alla musica di Gerald Humel?

A. S. — Si, mi rendo la vita difficile, l'uva è appesa in alto.

P. Z. — Comunque, gli *Afectos humanos* della Hoyer hanno un indiscutibile valore artistico, indipendentemente da una nuova realizzazione.

A. S. — Si, sono indipendenti, così come la mia *Weiterfübrung* è immaginabile e indipendente senza l'antefatto della Hoyer. Il punto di partenza di Dore Hoyer era che gli affetti ci guidano nei piccoli e nei grandi avvenimenti mondiali, e che anche le nostre decisioni riguardo le persone, la vita, la morte e la politica mondiale sono determinate dagli affetti. Io penso che questo sia in gran parte vero. Ha lavorato insieme al suo compositore sugli affetti fondendoli in movimento con la massima limitazione e concisione, cosa che io ammiro molto. Io cerco di mettere in rapporto, in connessione gli affetti. Io procedo diversamente, non voglio rappresentare gli affetti, ma rielaborarli all'interno di un rapporto sociale, in base ad un passaggio attraverso le porte di quest'epoca. Senza il passato e il futuro io non posso essere presente.

KENTAUREN *

Un racconto dell'orrore
dal sassone di Gregor Samsa

MIRANDA *O brave new world.*
That has such people in't!
PROSPERO *'tis new to thee.*

Feci un sogno Era un incubo
Mi svegliavo e tutto era in ordine
Nessun incidente né infrazione all'ordine
Nessun crimine Gli uomini qui da noi sono
Come sta scritto nei libri e sui giornali.
Questo lo voglio vedere Anzi non lo voglio vedere
Questa è la fine Sai quel che stai dicendo
Sei diventato pazzo Niente panico
Ci deve essere un errore Un complotto
Tu ne sei lo strumento Lo sai o no
Rimetterci la testa o la pelle questo è il problema.
Non so cosa intendi dire Questa è la verità
Ce l'abbiamo fatta compagno capo
Dieci anni di turni giorno e notte e non per niente
Ordine e sicurezza di questo si trattava
In ogni esercitazione il nostro scopo di produzione.
Sì e coscienza E là dove altri hanno
Una coscienza tu hai un buco
Forse tu sei solo obiettivamente un nemico
Per gli idioti c'è la condizionale Te lo spiego
Solamente ad uso interno Noi produciamo
Ordine e sicurezza
Sì e coscienza.
Sì e coscienza Giusto E la madre
Dell'ordine è l'infrazione all'ordine
Il padre della sicurezza dello stato il nemico dello stato
E quando si fa luce nelle nostre teste
Restiamo seduti sulla nostra coscienza
Il gioco si chiama guardie e ladri Il gioco
Ha delle regole La regola numero uno è Una
mano lava l'altra E lo voglio proprio vedere
Quello che si lava le mani con una mano
In breve guardie e ladri sono un'unità dia
Lettica Il nostro pane quotidiano
È il delitto l'omicidio il nostro dolce della domenica
Lo stato è un mulino costretto a macinare
Lo stato ha bisogno di nemici come il mulino ha bisogno di grano
Lo stato che non ha nemici non è più uno stato
Il mio regno per un nemico dello stato Chi
Se qui tutto è in ordine avrà bisogno di noi
Posso fare a pezzi la mia scrivania
E accendere il fuoco con i protocolli di partito
Ci possiamo togliere l'uniforme
E appenderla al chiodo E noi stessi
Subito dopo se il chiodo tiene
Che cosa stai facendo.
Mi tolgo l'uniforme.
Sei in servizio e non su una spiaggia di nudisti
Che cosa cerchi.
Una corda e un chiodo.
Dopo l'orario d'ufficio se ti vuoi impiccare
Prima dovrai correggere il tuo errore
Ti sei tirato indietro di fronte ai fatti
Allontanandoti dalla nostra verità
A causa di una cieca fede nell'apparenza
Giacché un fatto non è un fatto prima di obbedirci
Altrimenti per quale motivo portiamo l'uniforme
E un cervello sotto il berretto L'essere
Determina la coscienza nella preistoria
nel socialismo avviene il contrario
Quello che ci serve qui è ben altro fuoco
Da quello prodotto da una scrivania fatta a pezzi
O da un cesto per la biancheria riempito di protocolli di partito
E quando avrai corretto il tuo errore
Non avrai più bisogno di impiccarti dopo l'orario d'ufficio
L'onorificenza è assicurata e il premio
Adesso vai e attraversa l'incrocio con il rosso
L'incrocio con il rosso Io.
E in uniforme
Naturalmente È un ordine.
Attraversare l'incrocio con il rosso in uniforme
Se l'onorificenza per te non significa niente e
Il premio nemmeno Sei ancora un uomo
Dove ci troviamo e che cosa ne sarà di noi
Se la nostra arma più potente non ha più presa
La leva economica E adesso pensa
Al tuo giuramento di servizio E basta con le discussioni.
Il mio giuramento di servizio dice Attraversare l'incrocio
con il rosso
È un'infrazione all'ordine E la mia
Coscienza dice Questo costa la vita di un uomo.
Ecco di cosa si tratta della vita di un uomo
Tutti noi dobbiamo fare dei sacrifici E
Posto il caso che sia la tua vita
Durante l'orario d'ufficio è la nostra vita
Che rimane all'incrocio Per te il monumento
È assicurato con l'onorificenza e il premio
E se si tratta del tuo giuramento di servizio
Nessuno ti proibisce di denunciarti
Il mio giuramento di servizio dice Io stesso ti denuncio
Se attraversi l'incrocio con il rosso
Ma il cane non scappa davanti a un coniglio
Prima il delitto e poi la denuncia
E la nostra situazione in questo momento esige che qualcuno
Al prossimo incrocio attraversi con il rosso
Attraversò l'incrocio con il rosso e
In uniforme in servizio e nell'ora di punta

La nona sinfonia delle macchine della polizia
Con fischietti e sirene penetrò
Nelle orecchie di tutti Le fiamme in mezzo all'incrocio
Ne vedevo il riflesso dalla mia scrivania
Erano come un fanale Detti un morso alla mia scrivania
Per non scoppiare in grida di giubilo
Di fronte a questa infrazione all'ordine commessa in servizio
Tenni ferme le mie gambe fra le braccia
Perché non si mettessero a saltare dalla gioia
In uniforme Mi tolsi il berretto
Compagno non sei morto per niente
Caduto sul fronte della dialettica
Come si risolve una contraddizione
Penetrandola a fondo sempre dritto
Senza uno sguardo a destra o a sinistra e lei ti lacera
Come Gesù che la croce ha lacerato
Oppure Prometeo che fa saltare in aria la sua roccia
Saremo costretti a camuffare la sua morte
Monumento al guardiano sconosciuto dell'ordine
Non tutto quello che è al servizio della massa viene compreso
Dalla massa Almeno non subito E improvvisamente
Sulla mia scrivania se ne stava il caro defunto
L'uniforme nuova di zecca le spalline
Si erano già trasformate in ali.
Compagno capo È tutto in ordine
La dialettica è stata ripristinata
E gli organi lavorano normalmente
Si chinò per cantarmi nell'orecchio
E che Stalin mi venga a prendere se so
Cosa significa qualcosa come
Perché oh Il cavalluccio di legno si è rotto
Si alzò e fece una piroetta
Con due battiti d'ali volò via attraverso la finestra
E appena feci per alzarmi per seguirlo con lo sguardo
Nella sua traiettoria come un fulmine
Fui attraversato da un dolore come una saldatura
Io e la mia scrivania eravamo una cosa sola
Lottavo con le unghie e coi denti
Intorno al ventre la scrivania e non un salvagente
Così la coscienza fa di noi dei rammolliti
La mia scrivania è il mio Caucaso la mia croce
Il sogno del comunardo Dal Mio al Nostro
Si tratta quindi di questo Deve essere tutto
Le nozze della funzione e del funzionario
Finché morte non ci separi E forse
La morte semplicemente non avrà più luogo
Bensì il sogno dell'umanità la vita eterna
Adesso oh immortalità tu mi appartieni
È stata la mia scrivania o sono stato io
Chi te l'ha sussurrato vecchio prussiano
Presupposti la protezione antincendio e una buona manutenzione
E il risarcimento danni per la riparazione
Effettuata da lavoratori specializzati
La scrivania socialista la nostra marcia
Bagaglio verso il secolo comunista
Una nuova andatura richiede allenamento A sinistra
E a sinistra E ogni passo è sport di competizione
Sono un uomo un uomo grande e grosso come una quercia
Cosa succederà dopo Si Forse è il mio turno
Credo di non poter nemmeno più cantare
Un nodo alla gola Domani sarò già un c...
Io e la mia scrivania Chi appartiene a chi adesso
La scrivania è proprietà del popolo Che cosa sono
Di sotto una scrivania di sopra ancora un uomo
Non più un uomo bensì un uomo macchina
Un uomo-mobile o un mobile-uomo
I protocolli sono gli organi inferiori
Sono un evento mettetemi fra i protocolli
O unione di legno e carne in una persona
Come defeca una scrivania e cosa ingerisce Come
Adempie ai suoi doveri coniugali
E quando una scrivania scopa un'altra scrivania
Che cosa ne viene fuori Una scrivania e una scrivania
Una scrivania e una scrivania e una scrivania
Bella signorina permette Ma
Come si riconosce l'altro sesso
In fin dei conti ogni cosa deve essere al suo posto
Nella mia testa tutto gira come in una giostra
I miei documenti li devo far modificare
siamo compagni o piuttosto un compagno
E perché mi viene l'acquolina in bocca
Quando vedo l'ordinamento di servizio
Appeso al muro e sul tuo legno
Ho detto sul tuo legno Sul nostro
L'elenco del telefono Fame vecchia mobilia
Il tempo libero dopo il lavoro ce lo possiamo dimenticare
Lavoro e tempo libero non litigano più l'uno con l'altro
Questo è il terzo capitolo della storia universale
A quattro zampe verso l'andatura eretta
Nel salto di qualità sull'opinione di classe
Ognuno il suo proprio monumento per così dire
L'opinione di classe è lo zoccolo del monumento
Buona fortuna E attenti alla dialettica
Santa è la soluzione di ogni contraddizione
Ah l'inchiostro è un succo tutto particolare
Niente alcool durante il servizio Vietato fumare
Eventi eccezionali nessun ordine
E pulizia E sicurezza E servizio
Scadente Un protocollo per sfamarsi
E una scrivania per la riproduzione
Pulizia e sicurezza e servizio scadente Cosa scricchiola
Nel nostro legno Ehi C'è il tarlo dentro Aiuto

(*traduzione dal tedesco di Elisabetta Niccolini*)

* Centauri, greco antico per burocrati.

AFECTOS HUMANOS

di Donatella Bertozzi

Arila Siegert è un'artista di assai singolare individualità. Oggi, apparentemente l'unica erede, ad oriente del "muro" tedesco, di quella ricca e importante tradizione coreografica che risale alla corrente tecnico-estetica del modernismo e dell'espressionismo centroeuropeo. Se non l'unica, perlomeno una delle poche la cui fama sia giunta in questi anni fino a noi.

Ma questo non basta. La Siegert riassume in sé i caratteri di una duplice vocazione: accanto ad un apprendistato di danzatrice moderna, presso la celebre Palucca-Schule di Dresda (fondata da Gret Palucca nel 1925 chiusa dai Nazisti nel 1939 poi riaperta nel 1945 e divenuta una delle più prestigiose istituzioni culturali della Germania dell'Est) la Siegert ha coltivato un esemplare talento per il balletto, è stata una celebre prima ballerina, acclamata interprete di tutti i principali ruoli del repertorio classico, del *Lago dei cigni a Giselle*, da *Coppélia* a *Bayadère*. In un certo qual modo il suo talento singolare l'ha mantenuta in equilibrio al di sopra dei contrasti fra l'aspro modernismo d'anteguerra e i sussulti di restaurazione neoclassica che hanno scosso le compagnie e i teatri di tutta la Germania negli anni della guerra fredda.

La Siegert ha potuto accostarsi da bambina alla danza secondo i rigorosi principi del modernismo europeo. «La scuola della Palucca, al tempo di Dore Hoyer ma anche più tardi, quando l'ho frequentata io — ricorda oggi — era un'istituzione culturale che formava l'intera personalità: i gusti, la filosofia, l'impegno e il rapporto con la forma, fino ad avvicinare l'interprete al proprio compito artistico».

E questa scuola di così severe e profonde intenzioni formative ha lasciato una durevole traccia in lei.

Allo stesso modo è stata poi decisiva per la giovane professionista l'esperienza compiuta con Tom Schulling a Berlino, dal 1971 al 1976, presso il Tanztheater der Komischen Oper.

Schilling, allievo a sua volta tanto della Wigman e della Hoyer e della scuola di ballo del Teatro dell'Opera di Dassau, è un'altra di quelle figure di raccordo fra modernismo e classicismo a tutt'oggi fin troppo sottovalutate nella ricostruzione degli ultimi cinquant'anni di storia della danza europea.

Dice oggi la Siegert: «La scuola di Schilling, a Berlino, è stata per me determinante, perché il metro di misura usato da Schilling con i suoi ballerini era la varietà, la molteplicità». E da questa varia molteplicità di influenze e di stimoli l'autrice tedesca ha tratto

linfa sufficiente a nutrire una propria vocazione di creatrice, scegliendo di muoversi nel campo dell'invenzione e della ricerca, dunque sul terreno di un nuovo modernismo.

Fin dal 1974 ha composto le sue prime coreografie — quando ancora la sua carriera di interprete con la Staatsoper, poi con la Semperoper, di Dresda la portava in giro per il mondo in lunghe *tournées*. Il suo desiderio di approfondire lo studio la conduceva intanto anche a Leningrado, a Londra e in diversi teatri della Repubblica Federale Tedesca.

Dopo i primi esperimenti, condotti a metà degli anni Settanta, lavora con regolarità e costanza alla preparazione di brevi coreografie nonché di assoli pensati per se stessa, riprendendo in questo modo una tradizione tipica dell'espressionismo tedesco e comune tanto alla Wigman quanto alla Hoyer e alla Palucca, le tre grandi primedonne della coreografia moderna in Germania.

Tentata dal testo e dai codici espressivi del teatro, nel 1984 ha realizzato, su alcuni sonetti di Shakespeare, una sua creazione in collaborazione con il regista Wolfang Engel e l'attrice Cornelia Schmaus. Nel 1986 è a Vienna, dove collabora, come assistente alle coreografie, alla messinscena dell'opera di Hans Werner Henze *Orpheus*. Nello stesso anno compone due assoli, *Gesichte* e *Herzschlage* che le valgono un indiscusso prestigio e contribuiscono non poco a risollevare le sorti della danza di ricerca nel suo paese.

Dal 1987 assume la direzione del Tanztheater im Schauspielhaus di Dresda e si fa promotrice contemporaneamente di importanti incontri e conferenze dedicate alla danza in quella stessa città.

La sua parabola di interprete e creatrice ricorda, per certi versi, quella di Susanne Linke, cui la Siegert assomiglia un po' perfino fisicamente. Curiosamente, quasi nello stesso periodo, le due artiste tedesche hanno deciso entrambe di dedicare energie alla composizione di un "omaggio a Dore Hoyer" e alla rievocazione proprio di quel medesimo ciclo di danze della loro maestra e ispiratrice, che rappresenta una sorta di testamento spirituale della sfortunata autrice e interprete tedesca, la cui vita trascorse interamente consacrata alla sua arte, spesa per lo più nella lotta contro una crescente e soffocante incomprensione che circondava la ricerca sperimentale e il suo lavoro in particolare.

La Hoyer aveva studiato nella celebre scuola di Hellarau — una città giardino satellite di Dresda —

In queste pagine:
in alto, un'immagine
di Arila Siegert;
a destra,
Dore Hoyer in una
delle sue performances.

con Gret Palucca — (ma non con la Wigman) -. Qui, guidate dai principi riformatori di formazione dell'artista enunciati da Dalcroze, fondatore della scuola, insegnavano la Wigman e la Rambert e si formarono le migliori danzatrici tedesche dell'epoca: oltre a Gret Palucca anche Yvonne Georgi, Hanya Holm, rosalia Chladek.

La Hoyer vi aveva assorbito quei principi di filosofia dell'arte che la portavano ad indagare senza sosta le pieghe più riposte dell'anima alla ricerca di nuova genuina ispirazione per le sue danze.

Considerata «un'artista fra le più grandi, di strabiliante individualità e raffinata tecnica, l'ultima erede di quella teoria di danzatrici tedesche cominciata con Mary Wigman» la Hoyer, fra la fine degli anni Quaranta e il principio degli anni Cinquanta collaborò come direttrice del ballo con l'Opera di Stato di Amburgo per tornare poi a una carriera di solista indipendente che sentiva istintivamente più congeniale al uso carattere e alle sue inclinazioni creative.

Al 1957 risale il suo debutto in America all'American Dance Festival del Connecticut College e a

New York (Columbia University).

Negli anni successivi fece lunghe *tournées* soprattutto in Sudamerica, sempre con Dimitri Wiatowitsch, pianista e compositore, autore di molte delle partiture che accompagnavano le sue danze.

Fra le sue coreografie più note — alcune delle quali messe in scena durante il periodo della permanenza all'Opera di Amburgo, come direttrice del ballo — si ricordano *Visione* (sul *Concerto in Re* di Stravinsky) *Zingara* (sul *Divertimento in tre movimenti* di Bartók) e la sua versione del *Bolero* di Ravel.

Circondata da una crescente incomprensione la Hoyer si tolse la vita l'ultimo giorno di dicembre del 1967.

In *Affectos Humanos* la Hoyer evocava, attraverso brevi composizioni solistiche, sottolineate da scarne e pregnanti notazioni di colore — nelle scene e nei costumi — la cruda, elementare verità e potenza dei sentimenti che affliggono — o rallegrano — il cuore: vanità, cupidigia, odio, amore. Affetti di forte e intensa presa sulla nostra psiche. Così potenti, a volte, da identificarsi addirittura con essa, fino a travolgerla.

L'obiettivo della Hoyer, lo scopo di queste brevi composizioni, era quello di esprimere attraverso il movimento e per mezzo del linguaggio stilizzato della danza, la "verità" dei sentimenti e tutta la brutale e affascinante semplicità della loro essenza.

Per far questo la Hoyer ricorreva a un inflessibile, doloroso lavoro di introspezione e di ricerca sul movimento e tracciava poi, con brevi pennellate nello spazio, l'essenza di ciò che aveva trovato dentro di sé. Pochi tratti di colore, semplici antitesi dialettiche di bianchi e di neri nelle scene, davano dimensione teatrale alla disposizione architettonica del movimento nello spazio.

La ripresa di quelle rigorose coordinate interiori caratterizza oggi la "ricostruzione" delle danze della Hoyer da parte della Siegert. «Io non ricostruisco le danze della Hoyer per motivi tecnici o storico-materiali — afferma la Siegert — piuttosto per trasportare contenuti utili nel mondo attuale e imparare da un lavoro coerente».

Sarà interessante osservare — anche a paragone con l'analogo lavoro compiuto da Susanne Linke sugli stessi temi — quanto, gli esiti di questa operazione, sappiano restituirci dell'epoca e del clima in cui la prima ispirazione di queste danze era maturata e quanto, anche, ci dicano del mondo nostro contemporaneo.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ROMAEUROPA
Festival 90

ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni

L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

Festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

Guarnieri

GIUNTI

guarenti

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta SpA

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

CINELATINO
Rassegna Cinematografica Latino-Americana

Villa Medici

dall' 11 al 27 Luglio

IL MAHABHARATA

Villa Medici

16 . 17 Luglio

Assitalia
GRUPPO
RMA

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

UNIONE LATINA
Via Savoia 72, 00198 ROMA
Tel. 06/841.55.44/Fax 06/86.47.09

Presidente: S. E. Guillermo PUTZEYS ALVAREZ
Segretario generale: Philippe ROSSILLON
Responsabile dei programmi culturali in Italia: Rosanna AMADEI

Coordinatrice di CINELATINO per Villa Medici: Rosanna AMADEI

in collaborazione con:
AMBASCIATA DEL CILE
AMBASCIATA DELLA COLOMBIA
AMBASCIATA DEL PERÙ
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA ARGENTINA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA DOMINICANA

UN PASAJE DE IDA
di Agliberto Meléndez
(REPUBBLICA DOMINICANA)

Soggetto
Agliberto Meléndez
Sceneggiatura
Agliberto Meléndez
Danilo Taveras
Adelso Cass
Fotografia
Pedro Guzman Cordero
Montaggio
Pericles Mejia
Scenografia
Orlando Menicucci
Musica
Rafael Solano
Suono
Miguel Hedad

Interpreti
Carlos Alfredo, Juan Maria Almonte,
Teresita Basilis, Miguel Bucarelly,
Maria Castillo Giovanny Cruz, Victor Checo,
Nini German, Pepito Guerra, Angel Haché,
Johanny Sosa, Delta Soto, Danilo Taveras,
Horacio Veloz, Rafael Villalona, Angela Muniz

Produttore
Agliberto Meléndez
Produzione
Producciones Testimonio S. A.
Anno di Produzione
1988
Durata
92'

Mercoledi **11** LUGLIO 1990 ore 18,00 e 23,30

Un Pasaje de Ida

Primo lungometraggio della Repubblica Dominicana, è ispirato a un tragico fatto di cronaca avvenuto nel settembre 1981: la morte per annegamento di 22 clandestini a bordo del battello "Regina Express". I giovani, provenienti dai quartieri più poveri di Santo Domingo, si erano imbarcati sul battello, diretto a Miami, con la complicità dell'equipaggio e di funzionari governativi. Una denuncia fa scattare un controllo da parte della polizia. I clandestini si nascondono in una cassa di zavorra. Il direttore di macchina, per sottrarli con più sicurezza al controllo della polizia, mette il coperchio alla cassa. Il cuoco di bordo, temendo che soffochino, decide di denunciarne la presenza alle autorità. Il direttore di macchina perde il controllo: in un tentativo estremo di evitare una denuncia, aziona la pompa dell'acqua, provocando la morte per asfissia e annegamento della maggior parte dei clandestini.

Questo film ha vinto numerosi premi fra cui: il Gran Premio Speciale della Giuria al Festival del Cinema di Biarritz, il Premio del Pubblico al Festival Latino di New York, il Colòn de Oro al Festival del Cinema di Huelva, e il Gran Premio Speciale della Giuria al Festival del Cinema di Cartagena .

Agliberto Meléndez è nato ad Altamira nella Repubblica Dominicana. Compiuti gli studi presso le università dell'Ohio e di New York, ha fondato nel 1979 la Cineteca Nazionale. Direttore della Radiotelevisione Dominicana nel 1983, Meléndez ha presieduto, tra il 1982 e il 1986, il Comitato Organizzativo dell'Istituto Nazionale di Cultura.

VISA U. S. A.
di Lisandro Duque Narajo
(COLOMBIA)

Soggetto
Martha Elena Restrejo
Sceneggiatura
Lisandro Duque Narajo
Fotografia
Raul Perez Ureta
Scenografia e Costumi
Oscar Alzate
Musica
Leo Brower
Suono
Juan Demostenes Francis

Interpreti
Marcela Agudelo, Diego Alvarez, Gerardo Calero,
Maria Lucia Castrillon, Gellver de Currea Lugo,
Armando Gutierrez, Vicky Hernandez,
Alejandro Lugo, Lucy Martinez
Produttore
Guillermo Calle Delgado
Produzione
FOCINE (Columbia)
Coproduzione
ICAIC (Cuba)
Anno di produzione
1986
Durata
90 '

Giovedi **12** **LUGLIO 1990** ore 18,00 e 23,30

Visa U. S. A.

Incentrato sulla contrastata storia d'amore di due ragazzi il film è ambientato a Siviglia, piccola città della Colombia.

Ne sono protagonisti Adolfo, il figlio ventenne di un piccolo avicoltore, che aspira a diventare annunciatore televisivo negli Stati Uniti e Patricia, studentessa di liceo, figlia di un dirigente della locale banca. Adolfo dà lezioni di inglese a Patricia. Tra i due nasce l'amore, avversato dai genitori della ragazza, che non considerano Adolfo "socialmente" all'altezza della figlia. I ragazzi sognano allora una fuga negli Stati Uniti, la terra promessa dove tutti i loro desideri si potranno avverare.

La realtà si incaricherà di dimostrare loro l'impossibilità di realizzare questo sogno.

Visa U. S. A. è stato vincitore, nel 1986, del Premio Catalina de Oro al Festival Internazionale del Cinema di Cartagena.

Lisandro Duque Narajo è nato a Siviglia, Colombia, nel 1943. Critico cinematografico per il quotidiano «El Espectador», ha insegnato cinema all'università Jorge Tadeo Lozano e all'università Gran Colombia di Bogotà.

Oltre a *Visa U. S. A.*, Lisandro Duque Narajo ha realizzato, nel 1982, il film *El Escarabajo*, vincitore del Festival del Cinema di Bogotà e del Festival Internazionale del Cinema di Cartagena, nel 1984, e inoltre del Festival del Cinema Colombiano di Berna nel 1986.

Amerika, terra incognita
di Diego Risquez
(VENEZUELA)

Soggetto
Diego Risquez
Sceneggiatura
Luis Angel Duque, Diego Risquez
Fotografia
Andres Agusti
Montaggio
Leonardo Henriquez
Scenografia
Oscar Armitano, Nelson Varela
Costumi
Hugo Marquez, Maria Adelina Vera
Musica
Alejandro Blanco Uribe
Suono
Francisco Ramoz
Interpreti
Blanca Baldo, Alberto Martin, Maria Luiza Mosquera,
Hugo Marquez, Valentina Maduro,
Maria C. Penzini, Amapola Risquez, Diego Risquez,
John Phelps, Luis M. Trujillo
Produttore
Andrea Radonski
Produzione
Producciones Guakamaya
Anno di produzione
1988
Durata
90'

14

Sabato LUGLIO 1990 ore 18,00 e 23,30

Amerika, terra incognita Terzo film di una trilogia iniziata con *Bolivar, sinfonia tropical* (1981), e *Orinoko, nuevo mundo* (1984), *Amerika, terra incognita* si ispira al mito del "buon selvaggio", caro alla letteratura del XVIII secolo.

La vicenda è imperniata sulla figura di un capo indiano fatto prigioniero nei Caraibi e trascinato in europa come parte del bottino di un *conquistador*, insieme ad altri tesori del Nuovo Mondo: stoffe, pietre preziose, piante, frutti e uccelli esotici.

Il battello, dopo una breve sosta in una città araba, giunge alla corte del re di Spagna, dove il capo indiano suscita la meraviglia di tutti i componenti della corte, composta, oltre che dalla famiglia reale, anche dal pittore Diego Velasquez, da musicisti e da membri del clero.

Accade l'imprevisto: la principessa si innamora perdutamente del prigioniero e, da quest'amore "scandaloso" nascerà un figlio.

Diego Risquez è nato a Juan Griego, isola di Margherita, Venezuela, il 15 dicembre 1949. Nel 1976 ha realizzato il suo primo cortometraggio: *A proposito del Simon Bolivar*, seguito da: *Poema para Ser Leido Bajo El Agua* (1977); *A proposito de la luz tropikal* (1978); *A proposito del hombre de Maiz* (1979).

Diego Risquez è autore a tutt'oggi dei tre lungometraggi della trilogia su citata.

SOFIA
di Alejandro Doria
(ARGENTINA)

Soggetto
Miguel Rodriguez
Sceneggiatura
Alejandro Doria, Jacobo Langster
Fotografia
Miguel Rodriguez
Montaggio
Silvia Ripol
Scenografia
Maria de Los Angeles Favalle
Costumi
Maria de Los Angeles Favalle
Musica
Luis Maria Serra
Suono
Abelardo Kuschnir
Interpreti
Hector Alterio, Alberto Artudi, Dora Baret,
Alberto Busaid, Damian Canavezzio,
Lito Cruez, Graciela Dufau,
Nicolas Frei, Jorge Fontenla,
Fabian Gianola, Alejandro Milrud,
Walter Pena, Daniel Queirolo, Rafael Rodriguez,
Marcelo Serre, Gustavo Tifenberg
Produttori
Alejandro Doria, Diana Frey
Produzione
Rosafrey s. r. l.
Anno di produzione
1987
Durata
98'

23

Lunedi LUGLIO 1990 ore 18,00 e 23,30

Sofia

Sullo sfondo della dittatura militare argentina, nel clima di diffidenza e di terrore in cui è precipitato l'intero paese, solo l'amore adolescenziale può essere così puro e così intenso da sfidare il pericolo. Il giovane Pedro, adolescente proveniente da una famiglia borghese, rifiutando di seguire l'esempio dei compagni che si preparano a diventare adulti mediante l'iniziazione sessuale di una prostituta, cerca emozioni più autentiche e profonde. Il destino vuole che incontri per caso una donna, Sofia che, in fuga dalla polizia, cerca temporaneamente il suo aiuto e poi scompare. Pedro, affascinato dal mistero, si mette sulle sue tracce, la trova e cerca di conoscerla meglio. Sofia, malata e senza più dimora, dopo l'arresto dell'uomo col quale viveva, non vorrebbe coinvolgere il giovane nella tragedia che ormai sente incombere sulla sua vita. Pedro, con tutto l'entusiasmo e la generosità dei suoi diciassette anni, non si lascia intimorire, e, solo, le resta vicino. Tra i due nasce inevitabile l'amore. Sollecitata a troncare la relazione dal padre di Pedro e tradita da un ex compagno, Sofia verrà catturata e uccisa dalla polizia, ponendo fine a un amore e a una lotta politica ugualmente destinati al fallimento.

Alejandro Doria è nato a Buenos Aires nel 1936. Dopo aver frequentato corsi di tecnica degli audiovisivi negli Stati Uniti è tornato in Argentina dove ha realizzato numerosi programmi televisivi. Dopo aver debuttato nel cinema con *Proceso a la infamia* (1974), ha ottenuto il suo primo successo quattro anni dopo con il film *La isla*. Tra le altre sue opere vi sono: *Contragolpe* (1978), *Los miedos* (1980) e *Sofia*.

LA BOCA DEL LOBO
di Francisco Lombardi
(PERÙ)

Soggetto
Francisco Lombardi
Sceneggiatura
Augusto Cabada, Gerardo Herrero,
Giovanna Pollarolo
Fotografia
José Luis Lopez Linares
Montaggio
Juan San Mateo
Musica
Bernardo Bonezzi
Suono
Daniel Padilla
Interpreti
Gustavo Bueno, Walter Florian, German Guevara,
Carlos Herrera, Luis Otoya, Berta Pagaza,
Aristoteles Picho, Jorge Quine, Luis Saavedra,
Antero Sanchez, José Tejada, Gilberto Torres,
Dionisio Tovar, Luis Trivelli, Fernando Vasquez,
Tono Vega, Lucio Yabar
Produttori
Felix Bonito Lisarralde, Emilio Moscoso Manrique
Produzione
INCA Films
Tornasol Films
TVE
Anno di produzione
1988
Durata
123'

24

Martedi LUGLIO 1990 ore 18,00 e 23,30

La boca del lobo

La boca del lobo è vincitore dei seguenti premi: Premio Segundo Coral al Festival del cinema de L'Avana (Cuba), 1988; Premio Speciale della Giuria al Festival dei Tre Continenti, Nantes (Francia), 1988; Premio della Critica al Festival Internazionale di San Sebastiano (Spagna), 1988.

Francisco Lombardi, nato nel 1949, ha studiato comunicazioni sociali presso l'università di Lima e cinematografia presso l'università di Santa Fé, in Argentina.

Dopo aver lavorato come direttore della fotografia , sceneggiatore e critico cinematografico, Francisco Lombardi ha realizzato i seguenti film: *Muerte al amancher* (1976), *Quentos inmorales* (1978), *Muerte de un magnate* (1978), *Marua en el infierno* (1983), *La ciudad y los perros* (1985), e infine *La boca del lobo*.

REY DO RIO
di Fabio Barreto
(BRASILE)

Soggetto
Fabio Barreto
Sceneggiatura
Fabio Barreto, Jorge Duran, José Joffily
Fotografia
José Tadeu
Montaggio
Raymundo Higino
Scenografia
Anisio Medeiros, Pedro Nanni
Costumi
Teté Amarante
Musica
Eduardo Dusek, Luis Carlos Goes
Suono
Heron Alencar
Interpreti
Marcia Barreto, Andrea Beltrao,
Tessy Calado, Milton Goncalves,
Amparo Grizales, Nuno Leal Maia,
Arthur Muhlenberg, Nelson Xavier
Produttore
Luis Carlos Barreto
Anno di produzione
1986
Durata
105'

Giovedi 26 LUGLIO 1990 ore 18,00 e 23,30

Rey do Rio

Il film, che ha per sfondo un periodo di particolare tensione politica in Brasile, narra la vertiginosa ascesa di due amici nella gerarchia dei giocatori di lotto clandestino. I due, pur di avere la situazione sotto controllo, sono disposti a passare sopra il cadavere di chiunque intralci la loro strada.

Fabio Barreto è nato a Rio de Janeiro nel 1957. È il più giovane della famglia Barreto. Ha esordito con una serie di cortometraggi, seguiti dal suo primo lungometraggio, *India, a filha do sol* (1984). Successivamente ha diretto *Rey do Rio* e *Luzia Homen* (1988).

SUSSI
di Gonzalo Justiniano
(CILE)

Soggetto
Gonzalo Justiniano
Sceneggiatura
Gustavo Frias, Gonzalo Justiniano
Fotografia
Jorge Roth
Montaggio
Claudio Martinez
Scenografia
Estela Fernandez, Kaioia Sota
Musica
Claudio Lefever, Tomas Lefever,
M. José Levin, Sebastian Piga
Suono
Eugenio Gutierrez
Interpreti
Luis Alarcon, Bastian Bodenhofer,
Cristian Campos, Jaime Celedon,
Alberto Chacon, Maria Corbinos,
Javier Maldonado, Pola Montano,
Marcela Osorio, Miriam Palacios,
Malucha Pinto, Patricia Rivadeneira
Produttori
Alberto Celery, Pierre Devert, Hans Hutrewski
Produzione
Arca Ltda
in coproduzione con
ZDF, Anabase Films
Anno di produzione
1988
Durata
111'

Venerdi 27 LUGLIO 1990 ore 18,00 e 23,30

Sussi

Protagonista del film è Azucena, soprannominata Sussi, una bella e ingenua ragazza proveniente dalla provincia cilena in cerca di fortuna nella capitale. Oggetto del desiderio di tutti gli uomini che incontra, Sussi viene continuamente consigliata da due "madri adottive", che mirano a una sua buona sistemazione economica. Quando pare che Sussi ce l'abbia fatta, diventando protagonista di un'importante campagna pubblicitaria grazie all'interesse che prova per lei un ricco produttore, la ragazza abbandona tutto per amore.

Gonzalo Justiniano è nato a Santiago del Cile il 20 dicembre del 1955. Tra il 1979 e il 1981 ha frequentato corsi di cinematografia presso L'Ecole Louis Lumière di Parigi. Autore di programmi per la televisione francese e americana, nel 1985 ha realizzato il suo primo lungometraggio, *Hijos de la guerra fria*, per il quale è stato premiato ai Festival del Cinema di Berlino, Biarritz, Cartagena e Torino nel 1986.

HARNO CONNECTION STUDIO

GRANDI PERIODICI GIUNTI

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
A E DOSSIER

A
ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia contemporanea

GIUNTI

PROMEDIA PRODUCTION

edil.pro.

gruppo
iri-italstat

La EDIL.PRO. - Società per lo sviluppo di programmi di ricerca, di progettazione e di coordinamento esecutivo per l'edilizia è un'Azienda del Gruppo IRI-Italstat specializzata nello studio e nella realizzazione di programmi di intervento a scala territoriale significativa da eseguire in concessione per conto di Pubbliche Amministrazioni interessate a dotarsi di nuove sedi e all'attuazione di adeguati pacchetti infrastrutturali.

Il ruolo della EDIL.PRO. come concessionaria di edilizia di servizio, non limitato alla progettazione ed alla realizzazione di complessi edilizi e di reti di edifici, ma anche organizzativo, propositivo e di supporto alle Pubbliche Amministrazioni concedenti, si evidenzia particolarmente nei programmi impostati ed avviati per conto del Ministero delle Finanze, del Ministero dei Lavori Pubblici, del Ministero della Pubblica Istruzione, del Ministero di Grazia e Giustizia e di numerosi Comuni ed Enti.

In tale contesto si colloca la realizzazione di Centri di Servizio delle Finanze, di Tribunali ed uffici giudiziari, di Sedi Universitarie e di Sedi di servizio per le Forze dell'Ordine.

Il Centro di Servizio del Ministero delle Finanze a Pescara

La sede regionale della SIP a Bologna

Il Palazzo di Giustizia di Foggia

La Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi de L'Aquila

Il Mahabharata

Direttore della fotografia
William Lubtchansky
Costumista
Chloe Oboloensky
Montaggio
Nicolas Gaster
Suono
Daniel Brisseau, Dominique Dalmasso

Direttore di produzione
Christine Raspillère
Produzione esecutiva
Michael Birkett, Harvey Lichtenstein, Michael Kustow
Coproduttori
Edward Myerson, Rachel Tabori,
Micheline Rozon, William Wilkinson
Coprodotto da
Channel Four Television,
The Brooklyn Academy of Music,
Les Productions du 3ème Etage,
In associazione con
Danmarks Radio, SVT 1, RTVE, NOS-TV, La Sept,
Channel 3 Finland, BRT, Channel 2 Iceland, NRK,
Radio Telefis Eireann, Pioneer LDC Inc. Japan,
RTP, SBS TV, ORF, BR/WDR, Doordashan TV,

Con le sovvenzioni di
The National Endowment for the Humanities,
The Corporation for Public Broadcasting,
The National Endowment for the Arts,
The Rockefeller Foundation,
The Howard Gilman Foundation,
Le Centre National Cinématographie

Si ringraziano
Département d'Ethnomusicologie,
L'Equipe de Recherche 165 du CNRS,
Musée de l'Homme, Paris, Galérie Cachoux
Distribuito in tutto il mondo da
RM ASSOCIATES
MIPCOM STAND 13.20

Il film, distribuito dalla MIKADO,
è in programmazione a Roma al Cinema Mignon
dal giorno 12 luglio

tiva straordinaria, al livello della fiaba, o piuttosto dei grandi miti fondamentali dell'umanità. Le storie e i personaggi ne emergevano con una nitidezza cristallina e con una forza evocativa indimenticabile. Lo spettacolo ha girato in tutto il mondo per diversi anni di seguito, dopo quelle notti straordinarie del debutto in una cava di pietra riadattata vicino ad Avignone, dove si giungeva attraverso una lenta navigazione sul fiume e un breve tratto a piedi — come un pellegrinaggio. Ne è stata tratta, oltre all'originale edizione francese anche una in lingua inglese che ha conquistato pubblici così diversi come quelli degli Stati Uniti e dell'India.

Dal *Mahabharata* spettacolo teatrale è stato tratto il *Mahabharata* film. Non si tratta affatto di un'operazione di occasione o della semplice registrazione del teatro. Peter Brook è senza dubbio il più famoso e importante regista teatrale in attività a livello internazionale, con i suoi quasi 55 anni di carriera ad altissimo livello; ma è anche un regista cinematografico assai notevole. Alcuni suoi film, come *Il signore delle mosche* o *Incontri con uomini straordinari*, non tratti da precedenti spettacoli teatrali, sono pezzi da cineteca; il suo *Marat-Sade* che viene invece da una storica versione di palcoscenico del dramma di Peter Weiss, ebbe verso il 1968 un autentico successo mondiale. E nel conto bisogna mettere anche la presenza di Jean Claude Carrière, uno sceneggiatore di grandissima classe, che è in questo caso come nello spettacolo teatrale coautore del testo.

Anche in questo caso Peter Brook ha lavorato soprattutto per conservare la grandezza e insieme l'immediatezza del mito, per salvarne insieme la dimensione umana e la meraviglia, senza tentazioni hollywoodiane di effetti speciali, nè tentativi di introspezione psicologica.

Ne è uscito un film straordinario come un sogno collettivo, pieno di potenza inventiva, di bellezza del racconto e soprattutto di verità: quella verità del mito che ci anima tutti, lo sappiamo o meno.

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze
Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ROMAEUROPA
Festival 90

ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

Quartieri

GIUNTI

guarien

ARTE E CULTURA

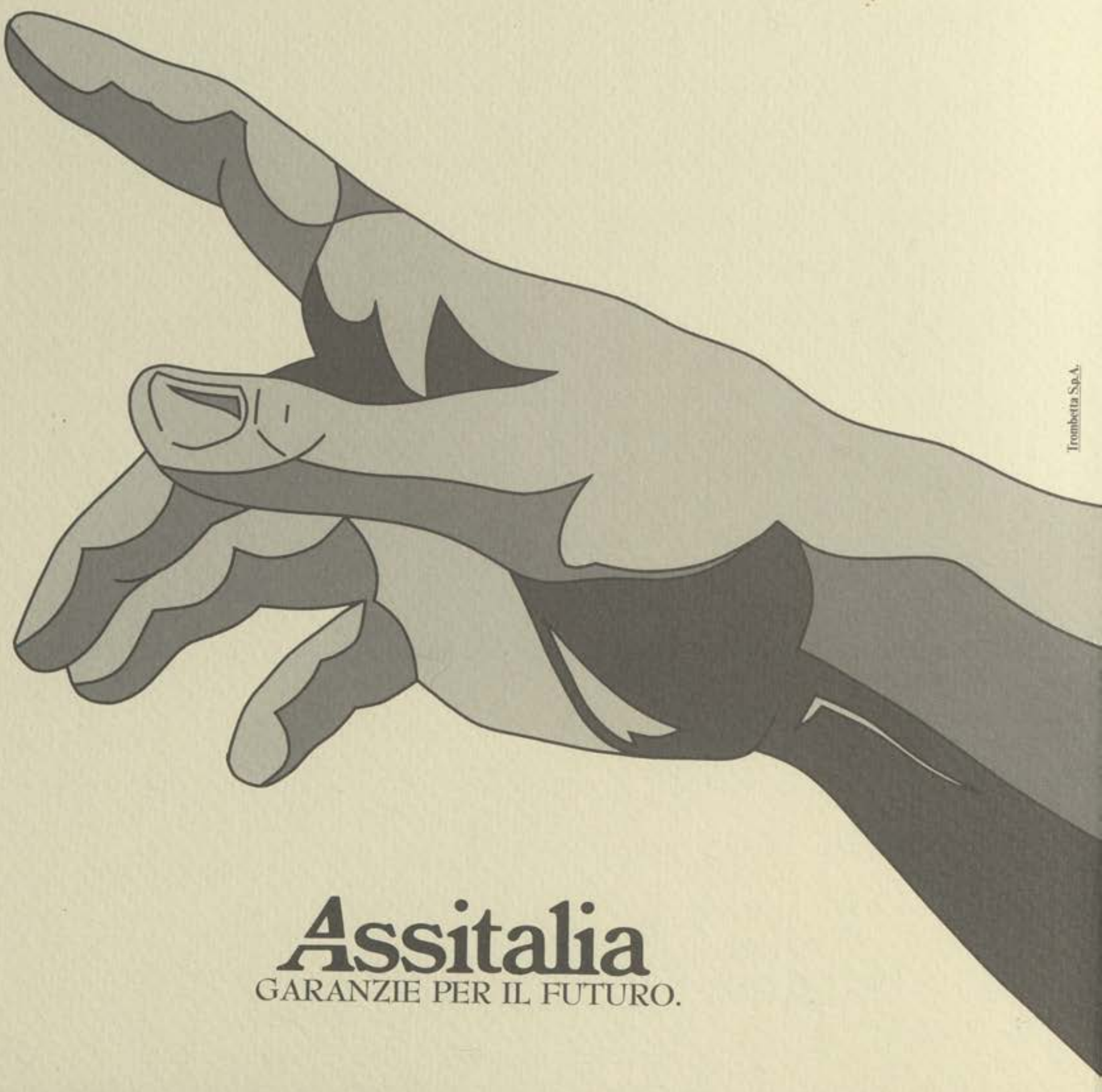
ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.



Trombetta Sp.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

E

MANU DIBANGO

Villa Medici

26 . 27 Luglio

Assitalia

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI
Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

Gruppo di Manu Dibango

*** intervallo ***

Orchestre National de Lille
Gruppo di Manu Dibango
Minya
Douala serenade

Percussioni di Manu Dibango,
del Maître Nono e di Elima

Igor Stravinsky
Le Sacre du Printemps
Glorification de l'Elue
Evocation des ancêtres
Action rituelle des ancêtres et Danse sacrale

Maurice Ravel
Le Boléro

direttore
Jean-Claude Casadesus

In collaborazione con

edil.pro. iri-italstat

26

Giovedi LUGLIO 1990 ore 21, 30

Manu Dibango

Nato a Douala nel 1933, fin da giovanissimo è sensibile alla musica tradizionale africana. Studia a Parigi e a Bruxelles ove frequenta i locali di jazz e si impone come eccellente sassofonista. Nel 1960 torna in molti paesi africani e la sua esperienza di jazzista gli permette di apprezzare la ricchezza della cultura sonora africana. Nel 1972 incide il suo primo LP, *O Boso*, poi raggiunge il successo con *Soul Makossa* che vende milioni di copie in tutto il mondo. Inizia trionfali *tournées* a Parigi e negli Stati Uniti e incide altri LP. Nel 1977 compone musiche per alcuni film.

Nel 1979 nel corso di un viaggio in Giamaica incontra il reggae e si confronta anche con il suo stesso stile: con il jazz, con la *soul music*, con la salsa. Ne nasce un album ricchissimo di colori, *Gone clear*, con musicisti prestigiosi giamaicani e americani che assieme realizzano una fusione di tre culture nere: Africa, America, Giamaica. Nel 1981 gli stessi artisti si riuniscono per l'incisione dell'album *Ambassador*.

Nel 1982 Dibango torna all'afrosound con l'album *Waka Juju* e incide altri tre album nei due anni successivi: *Soft and Sweet*, *Mélodies africaines* (per piano solo) e *Surtension*, il cui stile prelude all'afroelectrofunk.

Nel 1985 scopre la tragedia della carestia in Africa e incide *Tam-Tam pour l'Ethiopie*; incide anche *Electric Africa* e partecipa al "Parvis des libertés et des droits de l'homme", grande manifestazione umanitaria, con Sting, Seiji Ozawa e altre personalità internazionali. Nel 1987 incide *Afrijazzy*; nel 1989 scrive la colonna sonora del film *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Nell'autunno esce l'album *Nègropolitains*.

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

Paul Dukas
L'apprenti sorcier

Edgar Varèse
Intégrales pour ensemble à vents et percussion

Maurice Ravel
Concerto in Sol

Olivier Messiaen
Les Offrandes oubliées, méditation symphonique

Maurice Ravel
La Valse

pianoforte
Georges Pludermacher

direttore
Jean-Claude Casadesus

In collaborazione con

edil.pro. iri-italstat

27

Venerdi LUGLIO 1990 ore 21,30

Jean-Claude Casadesus

Il direttore dell'Orchestre National de Lille compie i suoi studi al Conservatorio di Parigi, e comincia la carriera come percussionista. Prosegue anche gli studi di composizione, scrive diverse musiche per cinema e teatro e studia direzione d'orchestra con Pierre Dervaux e Pierre Boulez. Nel 1976 fonda l'Orchestre National de Lille, con l'appoggio della regione e la partecipazione dello Stato, e a quest'orchestra dedica gran parte della sua attività successiva, dirigendola in varie *tournées* internazionali. Parallelamente Casadesus prosegue la sua carriera, lavorando con orchestre di tutto il mondo, partecipando ai grandi festival europei e dirigendo molti grandi lavori della lirica. Ha effettuato molte registrazioni discografiche, fra cui ben tredici con la sua orchestra.

Orchestre National de Lille

Creata nel 1976, è oggi una delle più grandi formazioni musicali francesi. Ha un organico di 100 strumentisti ed effettua circa 120 concerti all'anno. Dall'epoca della sua creazione ha visitato circa 25 paesi e 4 continenti. Il suo è un esemplare lavoro di decentramento della cultura musicale; in Francia, nella regione Nord/Pas-de-Calais, percorre più di 7.000 chilometri ogni stagione visitando le grandi città ma anche quelle che hanno meno di 5.000 abitanti; infatti ha già effettuato concerti in più di 100 comuni.

I suoi obiettivi maggiori sono la difesa del patrimonio musicale nazionale, la promozione dei giovani artisti francesi e la diffusione delle creazioni contemporanee ma anche delle opere del grande repertorio.

edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
& DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

PROMEDIA PRODUCTION

Se questa sera
ha un sapore un po' speciale
é anche merito nostro.

L'atmosfera raffinata di Villa Medici, la musica incantevole di Roma-Europa, i deliziosi rinfreschi di Euclide.

Ecco come trascorrere una serata fuori dal comune.

Invitateci a casa Vostra, può cambiare la musica, ma Euclide ha tutta l'esperienza per offrirVi un concerto di sapori all'altezza di qualunque avvenimento.

EUCLIDE
IL PIACERE DELLA CASA

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

CON I GRANDI, NELLA MUSICA DEL NOVECENTO

di Mauro Mariani

Stravinsky: Le Sacre du Printemps

Nel 1912 Diaghilev, era alla ricerca di un nuovo balletto da presentare l'anno successivo nel corso della nuova stagione dei suoi *Ballets russes* a Parigi. Poiché Fokine l'aveva abbandonato, si rivolse a Nijinsky — che aveva fatto il suo debutto come coreografo con il controverso *L'après-midi d'un faune* — perché realizzasse la coreografia di questo nuovo balletto, la *Sagra della primavera* (*Le Sacre du Printemps*), di cui Stravinsky stava stendendo lo scenario con la collaborazione del pittore Nicolas Roerich, un'autorità sulla Russia pagana.

Le difficoltà della partitura e gli strani movimenti coreografici richiesero innumerevoli prove (centoventi in tutto) e alla fine la prima esecuzione si svolse il 29 marzo 1913 al teatro degli Champs-Elysées di Parigi, sotto la direzione di Monteux. Diaghilev, che aveva molti dubbi sulle reazioni del pubblico, informò Monteux che doveva andare avanti, qualsiasi cosa fosse successa in sala. Appena si alzò il sipario una parte del pubblico cominciò infatti a rumoreggiare e presto l'intero teatro era in rivolta. Diaghilev allora fece accendere le luci in sala perché la polizia potesse individuare ed espellere i più scalmanati. Ma fu inutile: appena le luci si abbassarono di nuovo, le proteste ricominciarono.

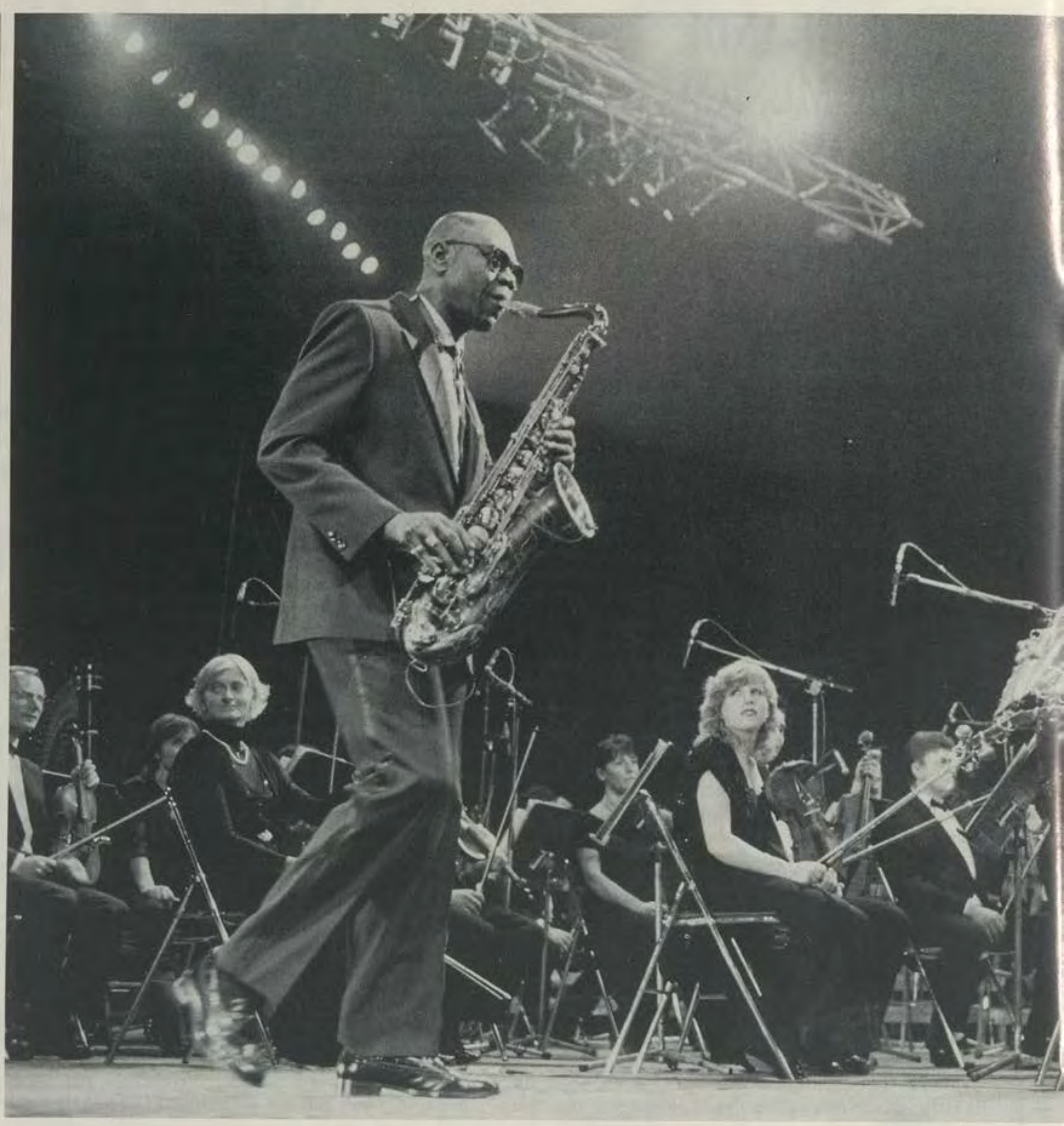
Solo con una nuova coreografia di Massine, nel 1920, il balletto fu accolto favorevolmente. Resta il fatto che la coreografia originale di Nijinsky era un tentativo di realizzare qualcosa di nuovo. Egli evocò un'atmosfera forte e primitiva, creando per i suoi danzatori movimenti pesantemente marcati, legati alla terra, spesso con i piedi rivolti all'interno: tutto era in completa opposizione ai canoni tradizionali del balletto classico. Non c'è da stupirsi se fu uno *shock* per il pubblico delle prime dell'epoca.

La partitura di Stravinsky mette in campo una sbalorditiva padronanza tecnica nell'uso di forze orchestrali eccezionalmente ampie (che vennero ridotte in una successiva versione) così come si avverte sempre una potente forza ordinatrice all'opera per coordinare in ogni momento l'apparente evasione dalle leggi dell'armonia e l'apparentemente perverso caos ritmico.

Maurice Ravel Le Boléro

Il ritmo domina il *Boléro* come la *Sagra della primavera*, ma in Ravel è un ritmo di elementare semplicità, che si ripete regolare e inalterabile dall'inizio alla fine, in un ossessivo *ostinato* ritmico, cui si sovrappone una flessuosa melodia dal sapore ispano-moresco, che viene anch'essa continuamente ripetuta (18 volte in totale): la prima volta si delinea in un *pianissimo* del flauto sulla scansione ancora impercettibile del tamburo (un abbinamento strumentale primordiale, usato già nei riti dionisiaci dell'antica Grecia) ma ad ogni nuova ripetizione altri strumenti si aggiungono, in un *crescendo* orchestrale millimetricamente dosato, fino a quando l'urlo dell'intera orchestra giunge nelle ultime battute a spezzare l'incantesimo del cerchio magico. Proprio allora, quando questo lunghissimo, estenuante *crescendo*, tramite una repentina intensificazione, sta per toccare il parossismo, un'improvvisa modulazione da Do maggiore a Mi maggiore — che in altri contesti passerebbe pressoché inosservata — dà libero sfogo alla tensione accumulata durante le ossessive ripetizioni.

È una struttura semplicissima, tanto che Ravel la definì «un compito di strumentazione, che qualunque allievo di conservatorio avrebbe potuto svolgere, una volta assegnatogli il tema»: ovviamente era tutt'altro che un compito facile realizzare questo progressivo accumulo di timbri sempre nuovi, mantenendo contemporaneamente immobili tutti gli altri parametri compositivi, tanto che il compositore ricorse a strumenti di rarissimo uso nell'orchestra sinfonica (i sassofoni e la tromba piccola in Re) e recuperò non meno rari strumenti ormai arcaici (l'oboe d'amore). Ravel era il primo a esserne consapevole, ma usava spesso le parole più per nascondersi che per rivelarsi



e anche in questo caso aveva cercato di ripararsi dietro un motto di spirito. Ma forse rivela meglio le sue intenzioni una battuta sfuggitagli quando, durante la prima all'Opéra di Parigi nel 1928, un'anziana spettatrice gridò: «È pazzo!»; allora Ravel, sorridendo enigmaticamente, sussurrò agli amici che gli stavano vicino: «Quella, almeno, ha capito!».

Paul Dukas
L'apprenti sorcier

L'esasperato senso autocritico, che giungeva a fargli distruggere gran parte delle partiture da lui condotte a termine, ha fatto sì che la produzione di Dukas sopravvissuta sia ridotta a pochi titoli, fra cui il più popolare — sebbene non sia più eseguito con la stessa frequenza di un tempo — è l'*Apprendista stregone* (*L'apprenti sorcier*), uno dei poemi sinfonici più brillanti e più felicemente riusciti degli ultimi decenni dell'Ottocento (la prima esecuzione è del 1897), superato forse soltanto da quelli di Richard Strauss. Il "programma" di questo poema sinfonico (in realtà Dukas lo definì, più modestamente, *Scherzo*, sebbene abbia poco o nulla della forma classica di questo nome) viene da una celebre ballata di Goethe, in cui si narra la storia dell'apprendista stregone che, in assenza del suo maestro, tenta sortilegi di cui non riesce poi a controllare l'effetto. È il suo maestro, che, al ritorno, riconduce tutto alla calma, non senza infliggere una meritata fustigazione all'incauto discepolo.

È straordinaria l'abilità con cui il compositore fa coincidere un'architettura formale perfettamente costruita e i vari episodi della ballata, traducendoli in una musica chiara, vivace ironica.

Ammiratore ed erede della grande tradizione classica beethoveniana, Dukas fu allo stesso tempo un romantico, per la franchezza degli slanci sentimentali, per il generoso lirismo dei temi, per la ricchezza di un'armonia fortemente cromatica, cui univa gli splendori di un'orchestrazione degna d'un grande erede di Berlioz.

Varèse: Intégrales

Nato a Parigi da padre italiano, trasferitosi con la famiglia in Italia (dove iniziò gli studi musicali), ritornato ventenne a Parigi, passato poco dopo a Berlino, stabilitosi definitivamente a New York, Varèse è un compositore che difficilmente può essere costretto entro una casella, e non soltanto per quel che riguarda l'anagrafe. Poiché aveva totalmente rifiutato ogni tradizione, non gli si possono trovare dei predecessori e, nonostante episodici avvicinamenti a Schönberg e a Stravinsky, non gli si possono nemmeno attribuire dei compagni di strada.

La musica di Varèse è una creazione completamente originale, che può essere riferita soltanto al mondo sonoro che circonda l'uomo nell'età moderna ed è influenzata soltanto dalle scoperte scientifiche del suo tempo. Eppure Varèse non voleva che le sue composizioni venissero sottoposte ad un'analisi esclusivamente tecnica e preferiva commentarle in termini metaforici e fornirle di titoli evocativi. Anche quando i titoli attingono alla matematica o alla fisica, non vi sono però precisi e concreti collegamenti con quelle discipline scientifiche.

In *Intégrales* (1926) Varèse, come in altre sue composizioni di quegli anni, espande l'universo sonoro fino a includervi le immense regioni — allora totalmente inesplorate dalla musica "colta" — del rumore.

Strumenti moderni (17 percussioni) e strumenti tradizionali adoperati in modo nuovo (511 strumenti a fiato) sono usati per costruire un mondo sonoro organizzato secondo principi e strutture formali razionalmente calcolate, senza indulgere a effetti descrittivi o a compiacimenti sentimentali.

Ravel: Concerto in Sol

Nei primi anni del Novecento, per reazione ai troppi concerti che non avevano altro scopo che servire da passerella al tale o tal altro virtuoso, i giovani compositori sembravano propensi a lasciare che il concerto solista si estinguesse. A propiziarne la ripresa furono, verso la metà degli Anni Venti, Stravinsky e Bartók e — prima ancora — Prokof'ev, il cui *Concerto n. 3* per pianoforte avrebbe convinto Ravel a rimettere mano agli abbozzi di un suo vecchio lavoro per pianoforte e orchestra, tenuti nel cassetto fin dal 1911: si trattava di una Rapsodia ispirata al paese basco, due episodi della quale (*Mattino di primavera a Ciboure* e *Festa a Manléon*) fornirono parte del materiale usato per il primo e il terzo movimento del *Concerto in Sol*.

Il Ravel del 1932 (anno in cui questo concerto fu eseguito a Parigi da Marguerite Long, con l'autore sul podio) non era però quello del 1911 e la composizione nata dalle ceneri di quell'ormai lontana idea non conservava nulla né di folclorico né di descrittivo. Era invece un omaggio al concerto classico, in particolare al concerto mozartiano, ma senza le colonne e i capitelli del neoclassicismo: «È un concerto nel significato più preciso del termine, scritto nello spirito di quelli di Mozart e di Saint-Saëns. Io penso infatti che la musica d'un concerto possa essere gaia e brillante e che non è necessario che pretenda di essere profonda o che punti ad effetti drammatici».

L'improvviso schiocco di frusta iniziale sprona il *Concerto in Sol* a prendere subito un'andatura rapida e vivace: l'atmosfera è luminosa, con l'ottavino che fischietta sul pizzicato degli archi il primo tema, inghirlandato dal pianoforte nel registro acuto. Ma presto tromba e pianoforte intonano un *blues* malinconico. Di episodi jazzistici è intessuto tutto questo primo movimento: Ravel, come molti altri compositori francesi, era rimasto affascinato da questa nuova musica, scoperta durante un viaggio in America.

Dopo la vivacità motoria e l'allegria di questo movimento, la melodia spoglia e elegante, ritrosa e infinitamente dolce dell'Adagio assai incanta e commuove: ma è una commozione serena, che non ha nulla di sentimentalistico e discende dalla sovrannaturale bellezza di quest'amplissimo arco melodico, che sembra scritto di getto, mentre Ravel affermò di avervi faticato molto e di essere riuscito nell'impresa soltanto prendendo come modello il *Quintetto per clarinetto* di Mozart.

Nel Presto lo scenario cambia un'altra volta bruscamente e ci ritroviamo in un'atmosfera simile a quella del movimento iniziale. Su un ritmo frenetico, con sonorità secche e brillanti, si susseguono, si sovrappongono e rapidamente scompaiono le varie idee, come in un indiavolato rondò.

Olivier Messiaen: Les Offrandes oubliées

Nel 1930, con *Les Offrandes oubliées* il ventiduenne Messiaen usava per la prima volta l'orchestra e per la prima volta si rivolgeva al grande pubblico. Già allora si affermava con forza la personalità di un autore che avrebbe lasciato una traccia profonda nella musica del nostro secolo: troviamo nelle *Offrandes oubliées* il suo linguaggio musicale tremendamente complesso, posto al servizio di un semplice misticismo francescano con naturale umiltà.

Il compositore stesso ha così presentato i tre pannelli di questo trittico orchestrale:

«*La Croix* (*La Croce*): lamento degli archi, i cui "neumi" dolorosi dividono la melodia in gruppi di durata ineguale, spezzati da lunghi gemiti di colore grigio e malva.

Le Peché (*Il peccato*): presentato qui come una specie di "corsa all'abisso", con una velocità quasi "meccanizzata". Si noteranno i grandi accenti-desinenze, i fischi degli armonici in glissando, i richiami incisivi delle trombe.

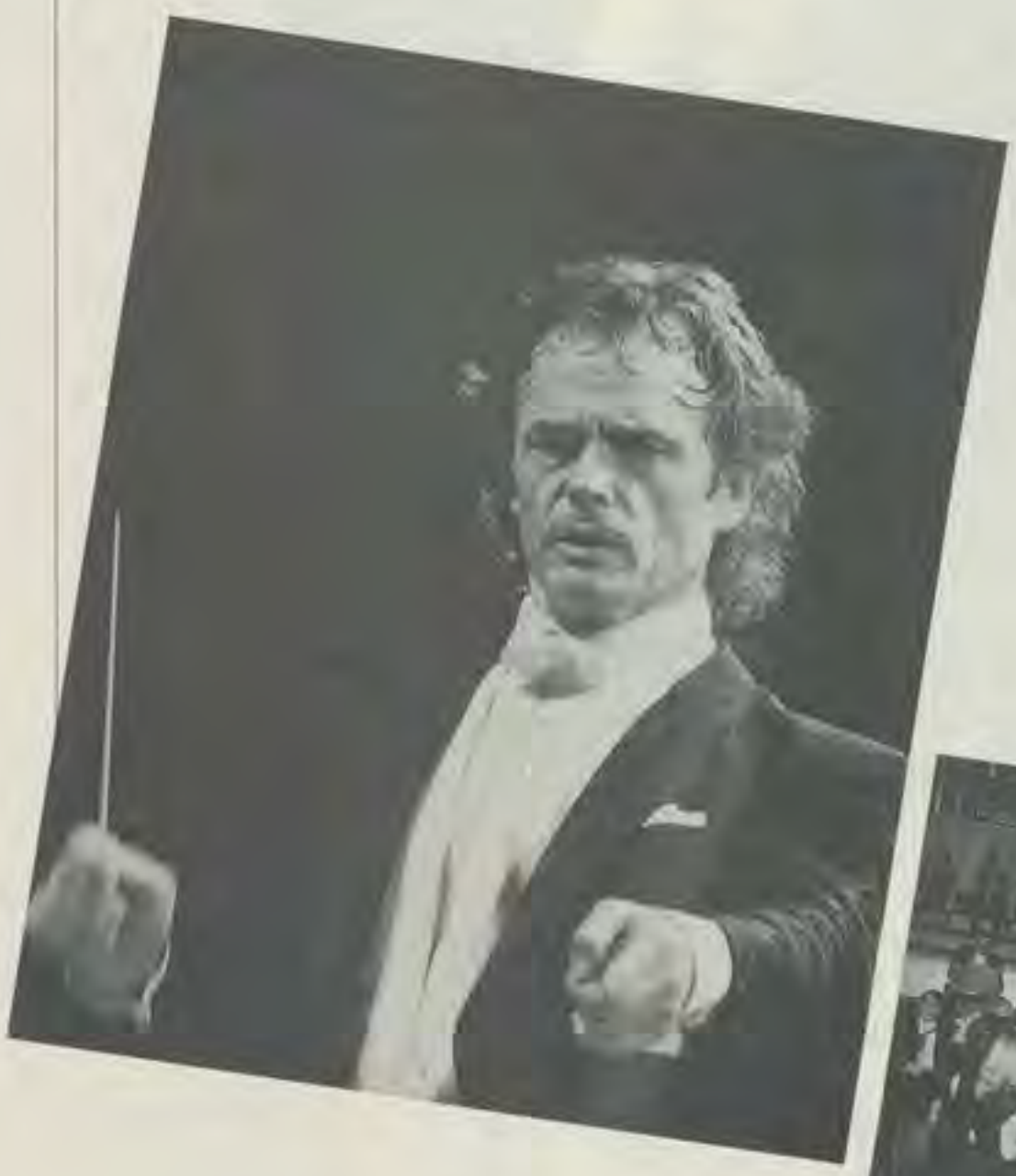
L'Eucharistie (*L'Eucaristia*): frase lunga e lenta dei violini, che si eleva su un tappeto d'accordi in *pianissimo*, con dei rossi, degli ori, degli azzurri (come una lontana vetrata), nella luce degli archi solisti in sordina».

Maurice Ravel: La Valse

«Ho concepito quest'opera come un'apoteosi del valzer viennese, cui si unisce, nella mia mente, l'impressione di un volteggiare fantastico e fatale»: questa è, nelle parole di Ravel, l'idea che è alla base della *Valse*. Il programma del concerto parigino del 12 dicembre 1920 dava anche una descrizione di questa musica che invita l'ascoltatore a vedere con gli occhi della fantasia un immaginario balletto (in effetti i *Ballets russes* avrebbero dovuto rappresentare *La Valse* in forma di balletto nella stagione 1919-1920 ma Diaghilev si tirò indietro e Ravel ruppe definitivamente con lui: il balletto fu infine creato nel 1929 da Ida Rubinstein): «Delle nuvole turbinanti lasciano intravedere a squarci delle coppie di ballerini. Poco a poco si diradano e si comincia a distinguere un'immensa sala popolata da una folla volteggiante. La luce dei lampadari si accende improvvisamente: la corte imperiale verso il 1855». Ma *La Valse* può agevolmente fare a meno di queste parole come di ogni altra descrizione extramusicale.

Si può agevolmente riconoscere in questa musica uno schema di base che verrà poi ripreso e portato all'esasperazione nel *Boléro*: il suono sorge dal silenzio, si organizza in un ritmo elementare e ostinato, si rafforza e si amplifica in un lungo e inesorabile *crescendo*, si infrange infine nella violenta e convulsa esplosione della *coda*, come se il ritmo di valzer e tutto ciò che esso rappresenta (la Vienna del 1855 si trasforma nella mente di Ravel nell'immagine esacerbata di un'artificiosa gioia di vivere) fossero attratti in un vortice spiraliforme verso la distruzione.

Nella *Valse*, si può dunque vedere un semplice omaggio al "grande Strauss" («non Richard, quell'altro, Johann», precisava sornione Ravel) o qualcosa di più e di diverso. Ma quel che è indiscutibile e la prodigiosa abilità di Ravel nel far ruotare davanti allo sguardo stupito e affascinato dell'ascoltatore questo caleidoscopio musicale fatto di cambiamenti di tonalità, rallentamenti e accelerazioni del tempo, variazioni di colori. E, su tutto, brilla l'inarrivabile maestria dell'orchestrazione, che quasi a ogni battuta è fonte di nuove sorprese per l'ascoltatore attento.



Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

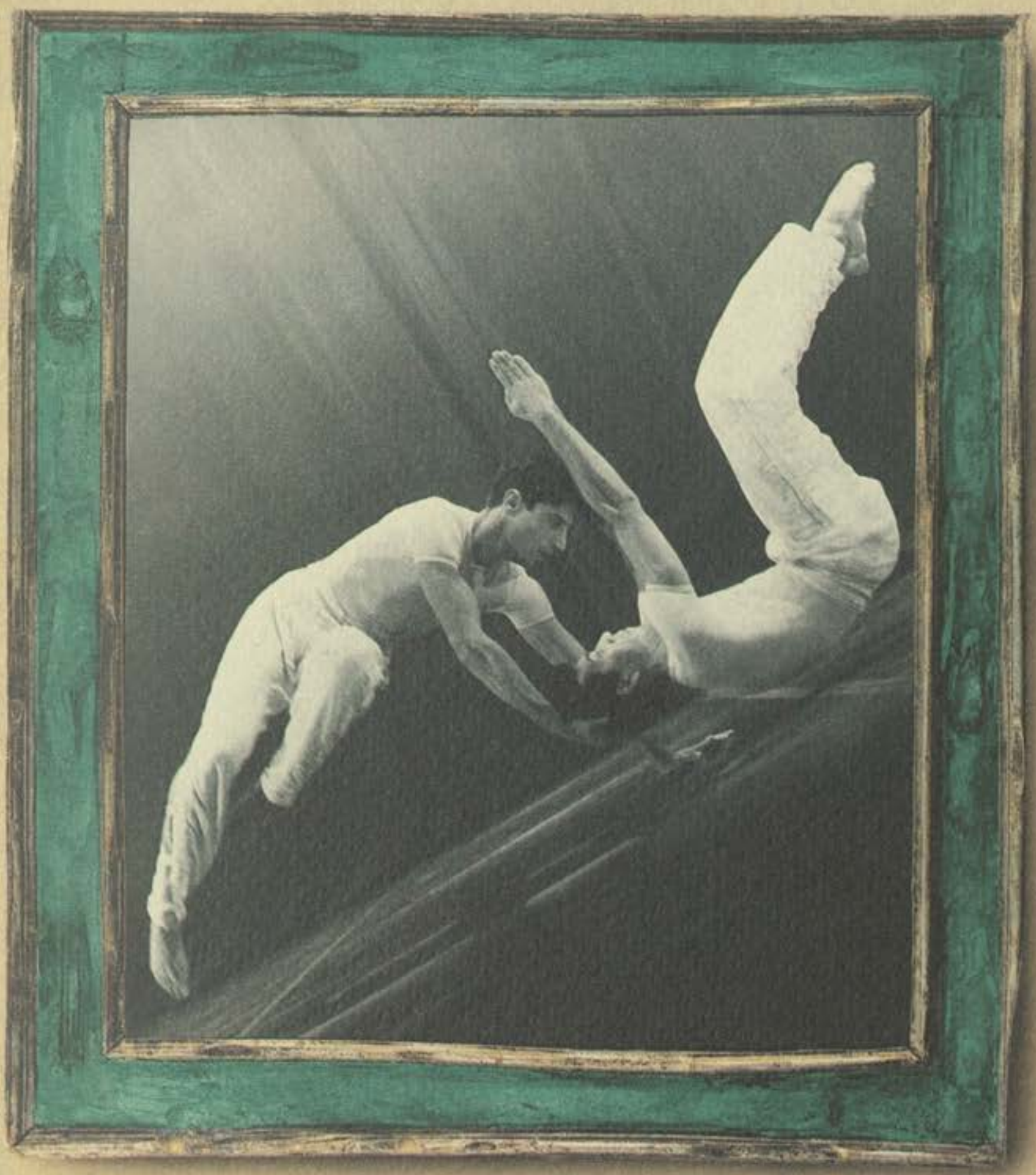
Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio 1990

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio - 27 luglio

e quartetto

GIUNTI

guarient

ARTE E CULTURA

ASSITALIA CON LA PROPRIA ESPERIENZA

E LA PROPRIA PROFESSIONALITA' ASSICURA I GRANDI EVENTI CULTURALI

DEL NOSTRO PAESE. IN OGNI OCCASIONE LA SUA PRESENZA

HA IL SIGNIFICATO DI UN CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEI CAPOLAVORI

DELL'ARTE E ALLA DIFFUSIONE DEI VALORI DELLA CULTURA.

Trombetta S.p.A.

Assitalia

GARANZIE PER IL FUTURO.

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

REGIONE LAZIO
Presidenza della Giunta
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Turismo

ROMAEUROPA
Festival 90

I BORSISTI DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA

Palazzo Farnese

19 Luglio

Assitalia
GRUPPO IRI

GRUPPO Eni

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ROMAEUROPA 1990

Quest'anno — 1990 — è nata la Fondazione RomaEuropa. Essa organizza il Festival ROMAEUROPA che unisce in un dialogo vivo e stimolante le voci dei vari paesi d'Europa. È il dialogo dell'arte e della cultura europea che fiancheggia e sostiene il processo in corso di unificazione economica, sociale e politica del nostro continente.

È però anche un dialogo che si apre a confronto con civiltà di altri continenti, poiché la cultura europea non è e non sarà mai autarchica.

Questo sforzo unitario ha come protagonisti le Accademie di Francia, Germania, Spagna, Ungheria e il British Council con il decisivo, determinante sostegno del Comune di Roma, insieme a quello della Regione Lazio, di Ministeri e Governi.

È per noi un particolare piacere che questo Festival 1990 si apra all'Accademia d'Ungheria, nel bellissimo Palazzo Falconieri, nelle sale fregiate da Francesco Borromini, quasi a simbolo della fondamentale più ampia unità di tutto il continente, ritrovatosi nei grandi comuni valori della libertà e della democrazia.

Giovanni Pieraccini
Presidente
del Festival ROMAEUROPA

Due sono le strade principali che abbiamo seguito nella progettazione di questo evento culturale a livello europeo, sin dalla sua prima edizione nel 1986: da una parte un discorso legato alla ricerca, con la promozione di nuove idee e sperimentazioni culturali nell'ambito dei diversi settori artistici, dall'altra una costante riflessione sul nostro tempo e le sue basi storiche.

Quest'anno attraverso il coinvolgimento di sei paesi dell'Europa la manifestazione si conferma a livello continentale come uno degli appuntamenti grandi. Ma la raggiunta dimensione europea non deve distogliere la nostra attenzione da tutto ciò che succede nel mondo. I miei sforzi sono concentrati nel catturare l'afflato, il soffio ispiratore che caratterizza espressioni e iniziative artistiche e culturali promosse e sviluppate nei cinque continenti. Uno degli eventi più importanti dell'edizione di quest'anno, la rappresentazione del Ramayana, il grande spettacolo mitologico indiano, si inserisce in questo ampliamento di prospettiva del Festival.

Per quanto riguarda la musica d'oggi, la nostra proposta consiste nella ricerca di una musica contemporanea "pura", ancora trascurata dal grande pubblico. Con il concerto del compositore rumeno Aurel Stroe, in esilio in Germania al tempo di Ceausescu, si

instaura anche un sottile gioco tra programmazione contemporanea e politica. Le sue composizioni ispirate all'*Oresteia* di Eschilo sottolineano il passaggio dal mondo delle barbarie al mondo della legge. Un altro tentativo per avvicinare la musica di oggi riguarda l'unione tra orchestra classica europea e l'orchestra africana di Manu Dibango con una stimolante miscela di Stravinsky e Afromusic. Da sottolineare anche la ricerca di nuovi linguaggi musicali, basati sulla fusione tra ritmi tradizionali e rock, proposta dalla World Music, un movimento di musiche etno-urbane attualmente in forte espansione che verrà celebrato con un grande concerto in piazza del Popolo.

Lo spazio riservato alle nuove prospettive creative della danza contemporanea è notevole anche quest'anno. Accanto a una delle stelle del flamenco, Cristina Hoyos, e alla vivacità espressiva del Tanztheater di Dresda, si affaccia di nuovo in Italia, dopo molto tempo, il gruppo guidato da Dominique Bagouet, caposaldo della danza contemporanea francese. Lo spettacolo che vedremo a Villa Medici è nato dall'unione di tre artisti: un pittore come Boltanski, il genio musicale di Dusapin e la coreografia di Bagouet.

Venendo al cinema, dopo *Intolerance*, *Cabiria* e *Alexander Nevskij*, continua la nostra operazione di recupero dei grandi *kolossal*, accompagnati dalle esecuzioni dal vivo delle orchestre sinfoniche. Quest'anno, con l'aiuto del British Council, proponiamo *Ben Hur* nella versione originale del 1925. Un film sconvolgente a livello emotivo soprattutto per quanto riguarda le scene di massa — leggendaria quella della corsa dei carri — a cui si è ispirato fedelmente il celebre *remake* interpretato da Charlton Heston. Come contrappunto all'epopea del Ramayana proietteremo in prima assoluta italiana il *Mahabharata* di Peter Brook. Roma presenta da tempo un panorama di spettacoli abbastanza ampio nel campo del teatro. Il Festival offre un approccio non tradizionale con due appuntamenti di grande rilievo, come la prima italiana del nuovo *Zingaro*, il celebre cabaret equestre diretto da Bartabas, il signore dei cavalli, e le sperimentazioni di Giorgio Barberio Corsetti, che con il suo gruppo è tra i pochissimi in Italia a indagare il significato e le prospettive del fenomeno teatro-danza-video.

Monique Veaute
direttore artistico
del Festival ROMAEUROPA 1990

I BORSISTI DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA

Frédéric Martin — *Concerto pour clarinette (prima italiana)*

Denis Cohen — *Cantate*

Ichiro Nodaïra — *La corde de feu (prima mondiale)*

Thierry Lancino — *Limbes (prima mondiale)*

Ensemble Itineraire

clarinetto
Jean-Marc Dusserd

chitarra
Claude Pavy

di rettore
Denis Cohen

Giovedì 19 LUGLIO 1990 ore 21,30

Se le maggiori figure musicali avessero la capacità (o il difetto) di monopolizzare le idee dei giovani, i borsisti di Villa Medici sarebbero tutti "nipotini" di Pierre Boulez. Invece, fortunatamente, chi ha avuto l'occasione di seguire i numerosi concerti dei compositori ospiti dell'Accademia di Francia a Roma, ha potuto notare come essi esprimano una molteplicità di idee e di tendenze musicali che fanno onore, prima ancora che a loro, ai "grandi vecchi" che oggi in Francia sono Boulez e Xenakis. È difficile sopravvalutare l'importanza che può avere, per una generazione di compositori, un'istituzione come il Prix de Rome, ed è altrettanto difficile per noi italiani comprendere quali e quanti vantaggi portino simili opportunità a un giovane artista che, terminato il proprio periodo di apprendistato, riunisce le sue idee, le sue capacità, la sua voglia di fare e di produrre in una fase della vita nella quale egli è più sensibile alla spinta creativa. Poter scrivere liberamente, scambiando idee ed esperienze con altri musicisti, e poi con pittori, scrittori, scultori, oltre che con tutto l'ambiente artistico romano, costituisce un'occasione di maturazione insostituibile, ed è forse con una punta di invidia che i musicisti romani alzano gli occhi alle due torri di Villa Medici.

Certamente, Villa Medici non è e non pretende di essere una fabbrica di capolavori, ma difficilmente un concerto di musiche di borsisti è risultato noioso o scontato; anzi, questi concerti hanno mostrato, almeno negli ultimi dieci anni, quanto sia oggi viva e vivace la giovane musica francese.

GRANDI PERIODICI GIUNTI

HARNO CONNECTION STUDIO

MUSICA
E DOSSIER

... E LE ALTRE GRANDI RIVISTE:

STORIA
E DOSSIER

ART
E DOSSIER

ARCHEOLOGIA VIVA

psicologia
contemporanea

GIUNTI

media PRODUCTION

edil.pro.
gruppo
iri-italstat

Società per lo sviluppo
di programmi di ricerca,
di progettazione
e coordinamento esecutivo
per l'edilizia

E Mercurio mise le ali...

Molte parole, molti fatti. Mercurio è un supplemento di 24 pagine. Esce, con Repubblica, ogni sabato.

Mercurio è l'idea di Repubblica per soffiare sul fuoco della cultura e scompigliarne le carte.

E per fare del mondo della cultura un mondo d'attualità.

Ogni sabato, Mercurio, supplemento di lettere, scienze, arti.

Mercurio. La cultura com'è e come potrebbe essere.
Ogni sabato con Repubblica.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

Frédéric Martin

Frèdéric Martin, del quale si ascolterà il *Concerto per clarinetto*, è nato nel 1958. Autodidatta per quanto riguarda la composizione, ha svolto diverse attività prima di dedicarsi alla musica, e per dieci anni si è guadagnato da vivere con l'attività di copista. Dal 1989 è *pensionnaire* a Villa Medici.

È lo stesso Martin che ci illustra il brano: «Il concerto per clarinetto e dieci strumenti era, in origine, un brano a sé stante, che in seguito decisi di prolungare in ciclo di quattro concerti, di cui tre (clarinetto, violino e trombone) sono completati.

La proposta di questi pezzi è quella di trattare i rapporti fra individuo e collettività sotto forma di evoluzione di un argomento di partenza (quello, appunto del concerto per clarinetto), che è di attribuire una logica comune al solista e all'ensemble, in cui il primo si distingue essenzialmente per l'intensità, senza situarsi, per esempio, a un grado di virtuosismo più elevato. Quando, nel 1983, ho composto questo brano, mi trovavo al culmine di un conflitto, quello fra la cosiddetta avanguardia e il neoclassicismo. Se ne può trovare traccia nell'articolazione di oggetti sonori complessi in una forma metricamente molto chiara, in cui le variazioni di complessità sottolineano le proporzioni».

Denis Cohen

Nato nel 1952, ha studiato pianoforte, analisi, armonia, contrappunto, accompagnamento pianistico e composizione al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, e successivamente a Los Angeles.

E' stato *pensionnaire* a Villa Medici nel 1982, e l'anno successivo ha vinto il premio di composizione Albert Wollf, mentre nel 1988 ha ottenuto il primo posto al premio Harvé Dugardin. Cohen rappresenta la "linea pura della scuola francese". La sua scrittura particolarmente "ricca di maestria, rigorosa e inventiva" raggiunge risultati di "spontaneità calcolata", degna delle scuole medievali e rinascimentali, e vi integra le ricerche elettroniche più avanzate, in particolare con l'uso delle modificazioni elettracustiche dal vivo. Denis Cohen fa sempre più spesso appello alla voce come personaggio paradigmatico di una storia che avrà luogo oltre la linearità del tempo.

Ichiro Nodaïra

Ichiro Nodaira è uno dei borsisti non francesi di Villa Medici, essendo nato a Tokyo nel 1953. Dall'età di sei anni ha studiato pianoforte, e più tardi ha intrapreso lo studio della composizione. I suoi maestri sono stati Yoshié Kora per il pianoforte e Tomojiro Ikenouchi per la scrittura. Ha poi studiato composizione all'Università di Belle Arti e di Musica a Tokyo, dove è stato allievo di Michio Mamiya, e dove si è diplomato nel 1978. Una borsa di studio del governo francese gli ha consentito di proseguire gli studi al Conservatorio Nazionale di Musica di Parigi, dove è stato allievo di Henriette Puig-Roget, Betsy Jolas, Serge Nigg, Michel Philippot e Jean Koerner. Dopo avere vinto tre primi premi (per la composizione, l'analisi e l'accompagnamento pianistico), ha deciso di stabilirsi a Parigi, dove ha iniziato la doppia carriera di pianista e compositore. Dal 1990 è professore all'Università di Belle Arti e di Musica di Tokyo.

In qualità di compositore ha ottenuto tre commissioni da parte del Ministero della Cultura francese, e le sue opere sono state eseguite in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone dall'Ensemble InterContemporain, da l'Itinéraire e da vari altri gruppi e solisti.

La corde de feu, composto su commissione dello stato francese, è un brano per chitarra elettrica e diciassette strumenti, ed è stato scritto nel 1989-1990. Il brano è dedicato, con tanta amicizia, a Cluade Pavy, con il quale Nodaira ha lavorato, e che esegue la parte solistica.

Dice Nodaïra: «Il progetto de *La corde de feu* risale al 1986. A quell'epoca avevo già composto tre pezzi, tutti intitolati "Texture du délire", con una particolare attenzione per il gruppo l'Itinéraire e i suoi strumenti elettronici. Appena dopo la prima esecuzione del terzo *Texture du délire*, Claude Pavy, uno dei chitarristi del gruppo, mi propose di scrivere per chitarra sola. Ma io ho ben presto provato il bisogno di aggiungervi un'orchestra da camera che amplificasse le idee musicali. Dopo essere stato iniziato, il lavoro è stato interrotto a causa di altri progetti".

«Dal 1987 al 1989, nel corso di tre anni, ho lavorato parecchio all'IRCAM, a progetti che prevedevano l'uso dell'elaboratore, e mi sono familiarizzato con il sistema in tempo reale che utilizza gli strumenti MIDI (Musical Instrument Digital Interface), così che avevo pensato di utilizzare in questo pezzo la chitarra

elettrica MIDI, che controlla i suoni provenienti da altre sorgenti elettroniche (per esempio il sintetizzatore). Ma, dopo alcune prove, sono stato obbligato ad abbandonare questo progetto, perché la qualità degli strumenti MIDI non ha ancora raggiunto quella della chitarra elettrica normale».

«Sono perciò ritornato all'idea primitiva, cioè quella di scrivere una sorta di concerto, con la chitarra elettrica come solista. Ma ho deciso di aggiungere una parte di sintetizzatore che imita i suoni strumentali, in modo da creare un collegamento fra chitarra e orchestra».

«Il titolo ha valenza poetica, e non di citazione. Esso proviene dalla mia impressione della chitarra suonata nel jazz e nel rock. Ma non si tratta di musica che tenta di riunire correnti diverse. Tuttavia, dopo avere ascoltato l'uso che Tristan Murail fa della chitarra elettrica nel brano *Random Access Memory*, non ho avuto timore di utilizzare qualche figura di quei generi di musica, pur salvaguardando il mio stile. E dunque, il brano inizia con il tipo di suono che si potrebbe chiamare "Santana"!».

«In *La corde de feu*, la chitarra ha in un certo senso il ruolo di catalizzatore. La fiamma, la passione, il calore che emanano le sue corde vengono ripresi da tutta l'orchestra. Da un punto di vista puramente musicale, l'accordo o la nota suonati dalla chitarra divengono importanti per l'articolazione della forma. Il linguaggio armonico procede incessantemente, e la sonorità principale si degrada definitivamente. Utilizzando due principi, la permutazione e l'interpolazione, oltre alla loro combinazione, questo metodo di sviluppo viene concepito come la divisione delle cellule vista al microscopio».

«Nel corso del pezzo, a volte, lo sviluppo si concentra su una delle due componenti. Come casi limite, citerò un passaggio puramente ritmico (chitarra sola con due tastiere) e lo sviluppo completamente timbrico (con il sintetizzatore)».

«Ho in parte riutilizzato i risultati dell'interpolazione calcolata dal calcolatore dell'IRCAM, che utilizza il programma Patcher realizzato da Miller Puckette alla stessa IRCAM».

Thierry Lancino

Nato nel 1954 a Civray, in Francia. Dopo gli studi all'Università di Poitiers e al Conservatorio Superiore di Musica di Parigi, si è dedicato alla ricerca musicale e alla composizione.

Si è immediatamente orientato verso la musica elettroacustica tradizionale, e poi verso l'informatica musicale. Ha lavorato all'Università di Colgate, negli USA, dal 1979 al 1981 sui primi sistemi di sintesi digitale in tempo reale, ed è stato compositore ospite all'Università di San Diego (UCSD), nell'anno accademico 1983-1984.

È poi stato invitato da Pierre Boulez a lavorare

all'IRCAM, dove ha insegnato le nuove tecniche sonore e composizione mediante calcolatore dal 1981 al 1988. In quegli anni Thierry Lancino ha composto parecchie opere, e ha partecipato allo sviluppo di diversi mezzi per la sincronizzazione fra interprete e calcolatore (Flute/4X, MAx, Halos).

È attualmente *pensionnaire* a Villa Medici.

«*Limbes, symphonie d'instruments à vent et d'électronique*, fa seguito a un brano per flauto solo, *Limb*, che ho abbozzato per l'anniversario della prematura scomparsa di un amico flautista».

«Quest'opera ha già dato luogo a un primo sviluppo musicale (il terzo movimento di *Aloni*). In *Limbes*, a eccezione di un dettaglio tematico, rimane solamente l'idea poetica, che ai miei occhi è la più ca-

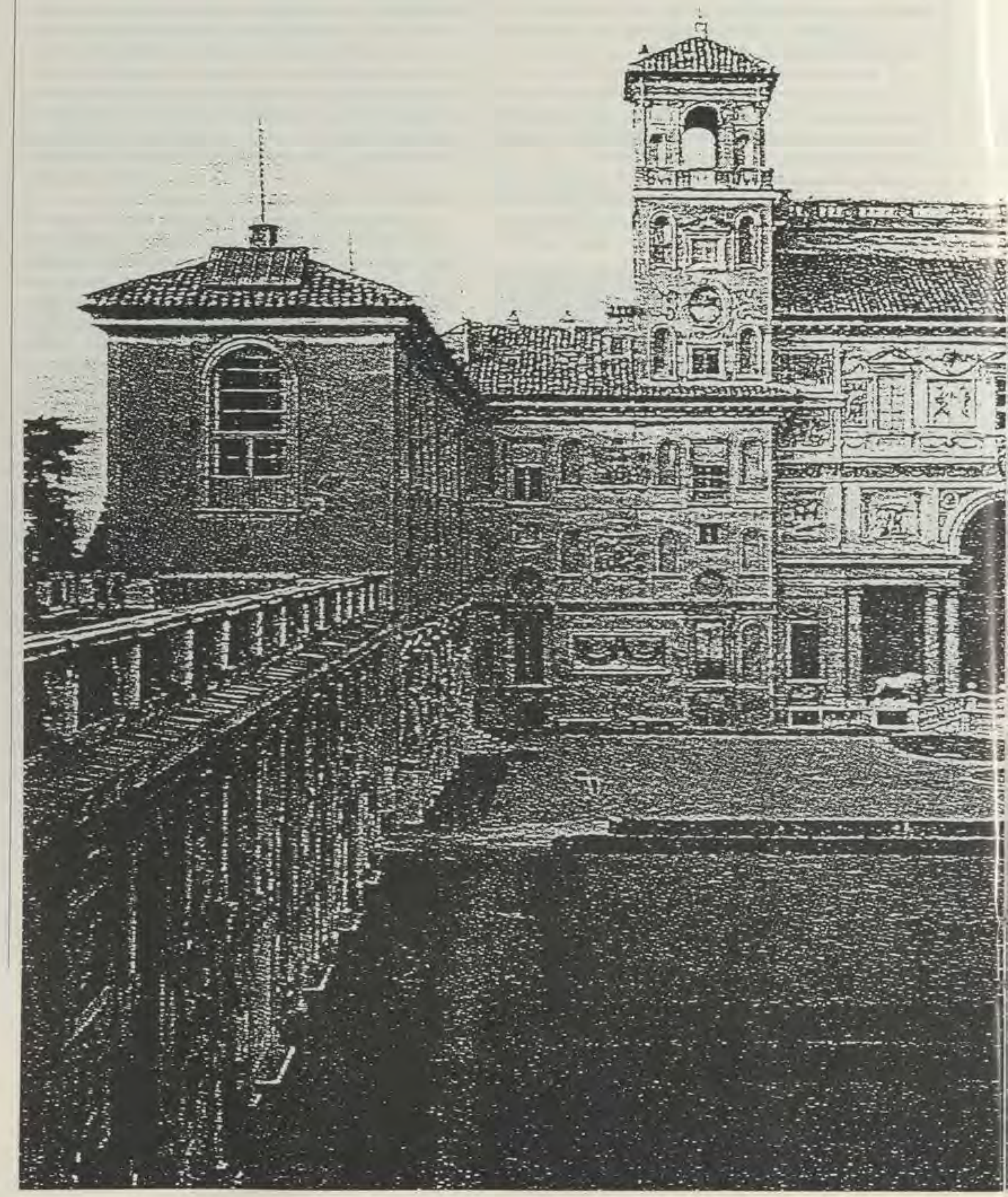
ra».

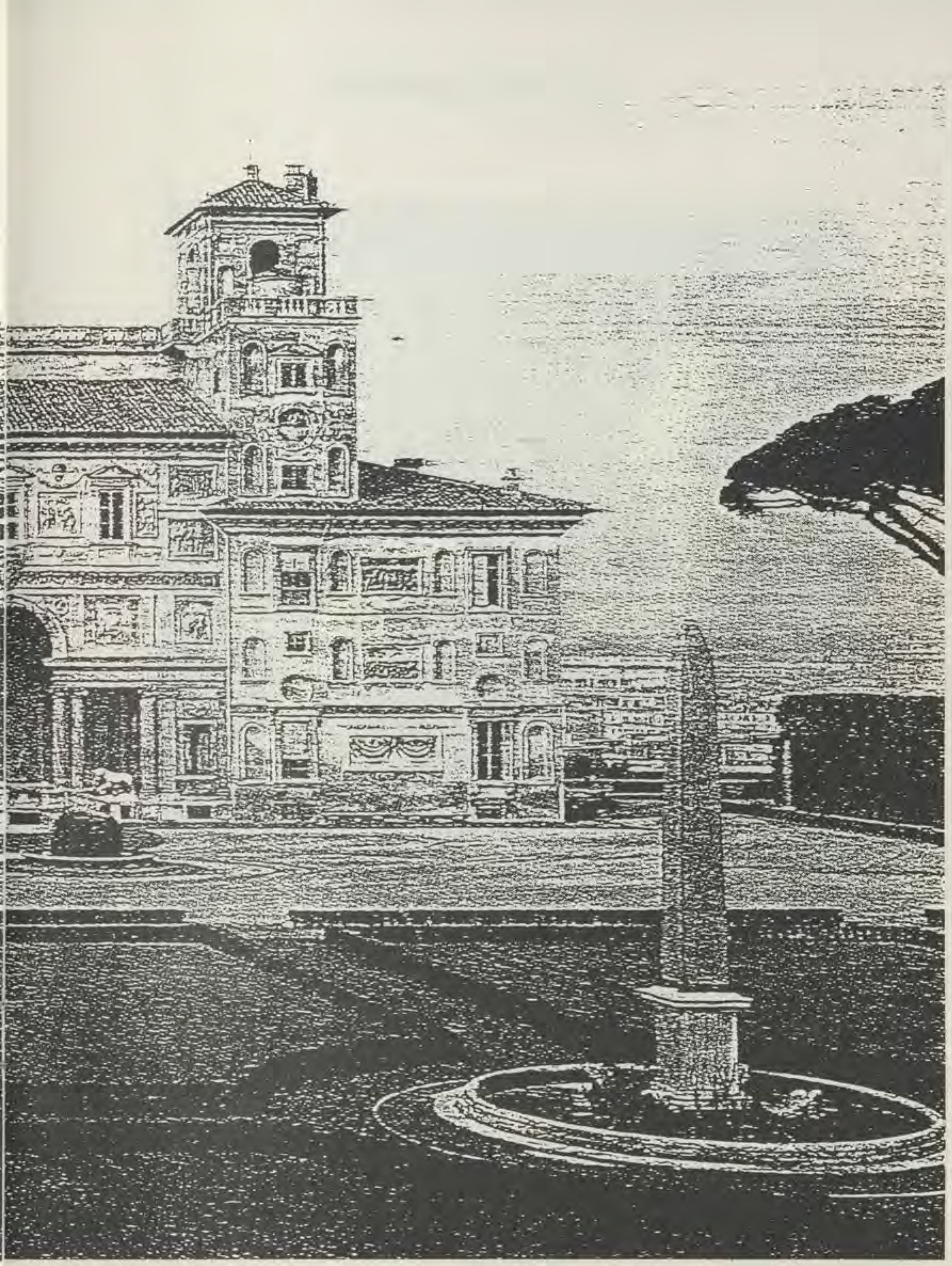
«Il sottotitolo *symphonie d'instruments à vent* fa naturalmente l'occhiolino a Strawinsky, oltre che alle sinfonie del diciassettesimo secolo: far suonare "insieme" (sym) i suoni (phonè) dei fiati e dell'elettronica. Lungi dall'assumere un ruolo di dialogo, l'elettronica è al contrario fusa nel tessuto sonoro dei fiati. Ed è anche avvolgente, come una stoffa serica che lascia percepire forme evocatrici, che attenua la rudezza di certi angoli, di certe asperità. Raramente, interviene per spezzare. L'ho considerata come un rivelatore, come una lettura possibile del testo strumentale, che mette in luce ora un aspetto ed ora un altro».

«La tecnica di scrittura utilizzata in *Limbes* non è per me nuova, ma lo è la sua sistematizzazione. Per quest'opera mi sono costruito un ambiente informatico di lavoro, basandomi sul programma Patcher di Miller Puckette. Questo software, sorta di modellatore interattivo di materiale e di eventi - l'ho battezzato MIME - ha visto la sua prima elaborazione all'IRCAM nell'autunno del 1988. Sviluppato e raffinato a Villa Medici, mi consente di generare e organizzare del materiale musicale grezzo. Questo materiale di partenza viene poi rielaborato, riorganizzato e strumentato. Il metodo, che per il momento costituisce una fase preliminare della composizione assistita da elaboratore, si trova solamente ai suoi primordi. Ma i recenti miglioramenti che vi ho apportato, e le prime applicazioni concrete in *Limbes*, mi lasciano intravedere un campo di investigazione assai vasto, che mi consentirà di elaborare parecchi pezzi già in cantiere. Non potrei trovare un modo migliore di esprimere la mia gratitudine alla tradizione che mi ha permesso un soggiorno tanto fecondo».

«Ogni opera è la realizzazione di un sogno. Che sia lodato il mezzo che consente - evitando ossidazione e disgregazione - la lenta estrazione di questi blocchi cristallini! *Limbes* è dedicato alla memoria di mio padre».

Riccardo Bianchini





Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

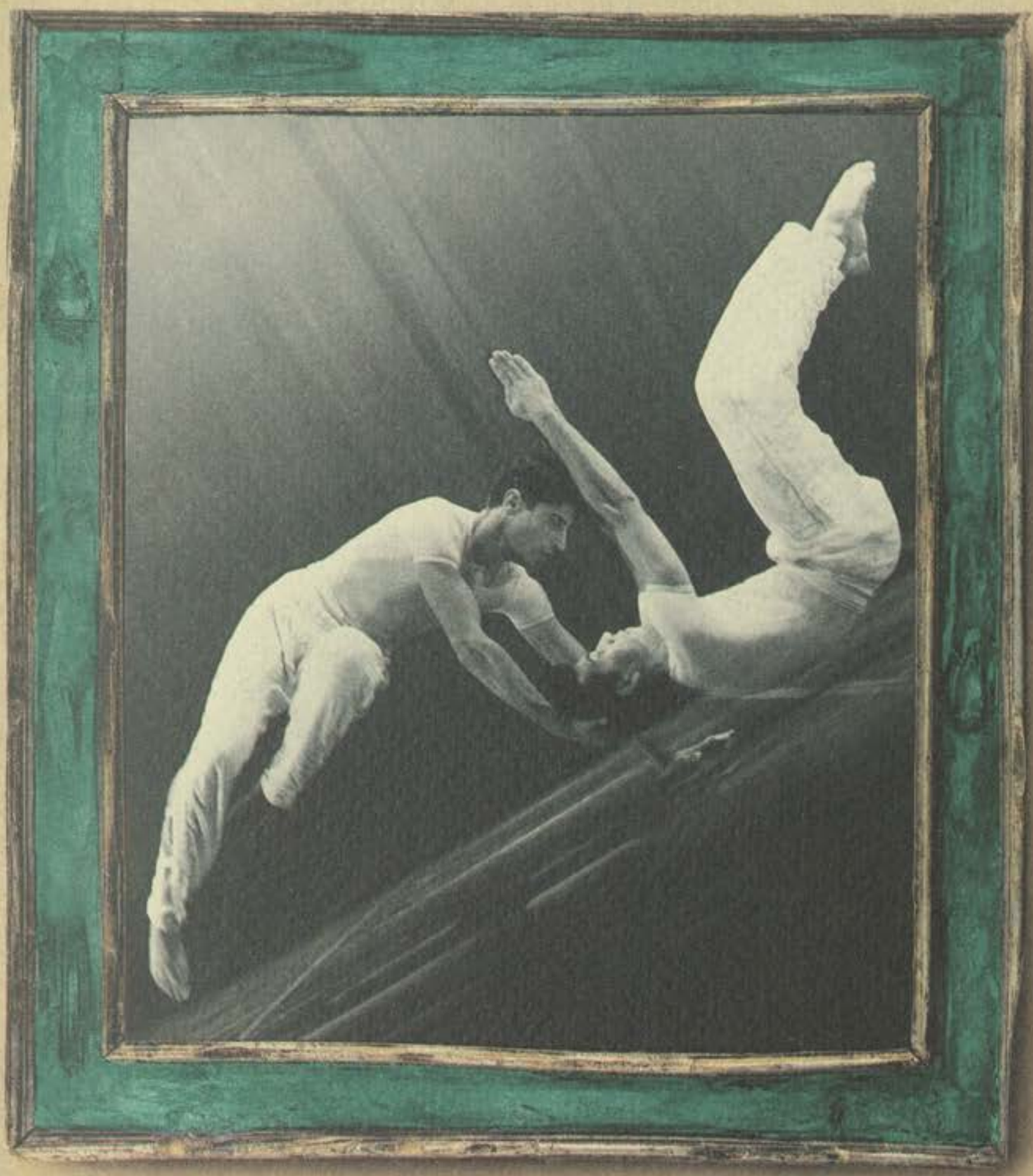
Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Giugno 1990

ROMAEUROPA
Festival 90



ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA
TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni
L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

GIUNTI

FESTIVAL ROMAEUROPA 1990

Organizzazione

FONDAZIONE ROMAEUROPA
ARTE E CULTURA
Presidente: Giovanni PIERACCINI
Vice-presidenti: Jean-Marie DROT
Monique VEAUTE
Elisabeth WOLKEN
Direttore generale: Gioacchino LANZA TOMASI
Via Ezio 34, 00192 ROMA
Tel. 06/32.22597/Fax 06/32.22.927

Il festival ROMAEUROPA 1990 è stato organizzato sotto la direzione artistica di Monique VEAUTE

Sezione francese - *Direttore artistico dal 1991*
Monique VEAUTE
Sezione tedesca - *Direttore artistico*:
Maria MORHART
Coordinatore artistico per l'Accademia di Spagna:
Trinidad SANCHEZ PACHECO
Coordinatore artistico per l'Accademia di Ungheria:
Ada GENTILE

Amministratore della Fondazione: Fabrizio GRIFASI

Responsabile della logistica: Francine LEGRAND
Direttore tecnico e degli allestimenti: Daniele CUFFARO
per Villa Massimo: Alberto CHINIGÒ
Assistente del direttore tecnico: Alida CHIARINO
Segreteria artistica: Coralie BARTHELEMY
per Villa Massimo: Stella MY
Segreteria Fondazione: Monica CORSI
Segreteria amministrativa: Sonia ZARLENGA
Biglietteria e direzione di sala: Patrizia SBORDONI

Grafica: Paolo BERNACCA
Ufficio stampa: Simona BARABESI e Dino TRAPPETTI
per Villa Massimo: Cesare NISSIRIO
Ufficio stampa a Parigi: Marie Hélène ARBOUR

Sovrintendente Amministrazione: Giovanni CHIARION CASONI
Consulenza fiscale: Francesco DE PETRA
Consulenza amministrativa: Gianluca GALOTTI
Consulenza legale: Edoardo PUGLIESE

Manifesto del Festival del Maestro Carlo GUARIENTI

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Assessore: On. le Paolo BATTISTUZZI
Direttore: Carlo MELAPPIONI

Ufficio Spettacolo:
Primo dirigente: Alberto M. ARZILLI

Elisabetta BRUSCOLINI/ Cinema
Maurizio CAMINITO/ Danza-Musica
Raffaele DE LIO/ Teatro
Mara MARIOTTI/ Promozione
Enrico MASTRANGELI/ Allestimenti

In coproduzione con

ACCADEMIA DI FRANCIA
ACCADEMIA DI SPAGNA
ACCADEMIA TEDESCA
ACCADEMIA D'UNGHERIA

Enti e Istituzioni che sostengono
il Festival ROMAEUROPA 1990

Italia
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEI BENI CULTURALI
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Francia
MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION ET DES GRAND TRAVAUX
— Centre National du Cinéma
— Direction des Affaires Internationales
— Direction du Théâtre
MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES,
SECRETARIAT D'ETAT AUX RELATIONS
CULTURELLES INTERNATIONALES,
ASSOCIATION FRANCAISE D'ACTION ARTISTIQUE

Gran Bretagna
BRITISH COUNCIL

Repubblica Federale di Germania
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELL'INTERNO
GOETHE INSTITUT

Spagna
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DELLA CULTURA

Sotto l'alto patrocinio di
AMBASCIATA DI FRANCIA
AMBASCIATA DI SPAGNA
AMBASCIATA DELLA REPUBBLICA
FEDERALE DI GERMANIA
AMBASCIATA DI GRAN BRETAGNA

ARTE COREOGRAFICA DEL NOVECENTO

di Donatella Bertozzi

Se è vero che il nostro tempo ha perduto, o rischia di perdere del tutto, la memoria del suo passato, il pericolo maggiore, in termini storiografici, grava sulla la storia delle arti. In particolare, sulla storia dell'arte coreografica, per sua natura così difficilmente documentabile, tanto che il succedersi degli avvenimenti (se non è più che onestamente indagato) può essere tranquillamente sfigurato, o falsificato, o distorto nelle sue fondamentali propozioni di valore.

Qualche danno, nel recente passato, è già stato fatto, per via di una corrente d'opinione storiografica — quella americana — tutta tesa, patriottisticamente, a dimostrare l'origine esclusivamente autoctona dei movimenti di rinnovamento che avevano agitato le acque tranquille e stagnanti del balletto (europeo) al principio del secolo.

Ciò che è più grave, questa impostazione negli ultimi decenni è stata acriticamente più volte fatta rimbalzare di qua dall'oceano, condizionando in modo deleterio non solo la sistemazione degli avvenimenti ma anche, in certi casi, la stessa programmazione artistica di festival, teatri e istituzioni culturali di prestigio.

Esistono naturalmente brillanti eccezioni e molte comprensibili ragioni alla base di quest'ultimo fenomeno, prima fra tutte la pesante dipendenza economico-culturale dell'Europa occidentale dagli Stati Uniti d'America nel secondo dopoguerra, mitagatasi soltanto di recente con il profilarsi di una maggiore unità e di un profondo rinnovamento della vecchia Europa.

Ma quali che siano le ragioni, sta di fatto che oggio per fortuna, con sempre maggiore chiarezza, si va affermando di qua e di là dall'oceano, la tendenza a rivedere in modo sostanziale non solo i fatti ma anche il gioco delle reciproche proporzioni. Di qui il migliore rilievo che vanno via via assumendo, per esempio, nel rinnovato disegno della storia della danza del Novecento, il pensiero e l'opera di un geniale anticipatore e teorico come Laban nonché l'attività di uno dei suoi più brillanti discepoli, Kurt Jooss.

Di Jooss e della sua opera si studia e si comprende meglio, ora, il significato e il valore, né è un caso che questi riconoscimenti giungano tanto da chi può considerarsi erede dei suoi sforzi e dei suoi principi — gli artisti europei e in particolare i tedeschi — quanto, con molta frequenza e regolarità, dagli americani, come testimoniano le numerose riprese, da parte di diverse compagnie, di suoi lavori come *Grande*

città, *Pandora* e, soprattutto, *Il tavolo verde*, considerato unanimemente il capolavoro di Jooss e in assoluto, uno dei vertici artistici raggiunti dal movimento espressionista nella danza (il solo Joffrey Ballet, che lo riprese nel 1967, lo tenne poi in repertorio ininterrottamente, per undici anni e lo ha poi nuovamente ripreso nel 1981 in una nuova edizione).

Quando nel 1932 Kurt Jooss accettò l'invito di Rolf de Maré — fondatore degli Archives Internationales de la Dance e mitico mecenate dei Ballet Suedois — a partecipare al primo Concorso di Coreografia di Parigi da lui patrocinato, era già un coreografo affermato, direttore — dal 1927 — di una fiorente istituzione pedagogica, la Folkwangschule di Essen e dal 1928, di una piccola ma apprezzata compagine di danzatori, la Folkwang Tanzbuhne.

Nato a Wasseralfingen nel 1901, egli si era avvicinato alla danza per caso, dopo iniziali studi di musica al Conservatorio di Stoccarda, affascinato da Laban, incontrato nel 1920, e dalle sue rivoluzionarie teorie sull'arte coreutica. La sua carriera era stata fulminea e già nel 1924, su invito di Hans Niedecken-Gebhardt, Jooss era direttore del ballo del Teatro di Münster. Nel frattempo aveva incontrato Sigurd Leeder, suo ideale compagno d'arte per tutta la vita, e Aino Siimola, danzatrice estone, che diverrà sua partner e collaboratrice e che sposerà nel 1929.

Organizzatore, su invito di Laban, del secondo Congresso tedesco di danza, a Essen, nel 1928 egli vi aveva tenuto la relazione di apertura, nella quale, indicando con chiarezza i limiti tecnici della danza libera rispetto al balletto, auspicava che si giungesse a una fusione fra i due linguaggi, così da giungere a un'arte che fosse più ricca nei principi e più duttile nella tecnica.

A queste idee si ispirerà in seguito tutto il suo lavoro (circa una cinquantina di creazioni nell'arco di oltre cinquant'anni) che costituisce indubbiamente, come ha scritto Lorenzo Tozzi «un nodo focale nel teatro di danza novecentesco, poiché in un momento in cui la danza accademica e quella moderna sembravano ormai allontarsi sempre più e sempre più negativamente per gli opposti settarismi delle contrastanti fazioni, egli dimostrò non solo la possibilità, ma la necessità di una conciliazione fra i linguaggi».

Maturata, come ci dice lo stesso Jooss, in un arco di tempo di oltre dieci anni, *Il tavolo verde* è una «danza di morte» (ispirata alla *Danza della Morte* di Lubecca, una serie di dipinti che illustrano personaggi d'ogni sorta che danzano con la Morte), realizzata da Jooss in otto scene con il fondamentale contributo dei suoi più stretti e assidui collaboratori, il musicista Fritz Cohen e lo scenografo Hein Heckroth.

Il debutto avvenne il 3 luglio 1932 a Parigi, al Théâtre des Champs Elysées, in occasione appunto del Primo Concorso di Coreografia, che gli assegnò il primo premio e ne decretò lo strepitoso successo internazionale.

La struttura del balletto è circolare, il sipario si apre e si chiude sulla stessa scena: un'accolita di grotteschi e inquietanti "signori in nero", con il volto coperto da maschere, si giocano intorno a un tavolo verde il destino dell'umanità, mentre la Morte — personaggio onnipresente e storica interpretazione dello stesso Jooss —, imprime il ritmo alla danza rimanendo costantemente sullo sfondo.

Un colpo di pistola — al tavolo della conferenza per la pace — annuncia la guerra. Irrompono sulla scena gli orrori e i massacri che l'umanità subisce per l'imbecille avidità di chi governa: la partenza dei soldati, gli eccidi inevitabili, la dura sorte dei profughi, di chi per vivere non può che vendere se stesso; tutti, malvagi e non, devono arrendersi alla Morte che trascina ugualmente con se la giovane donna e la vecchia, così come il ricco trafficante d'armi. Poi i signori della guerra, tornano a riunirsi al tavolo della pace, così che al prossimo colpo di pistola, tutto possa orribilmente ricominciare.

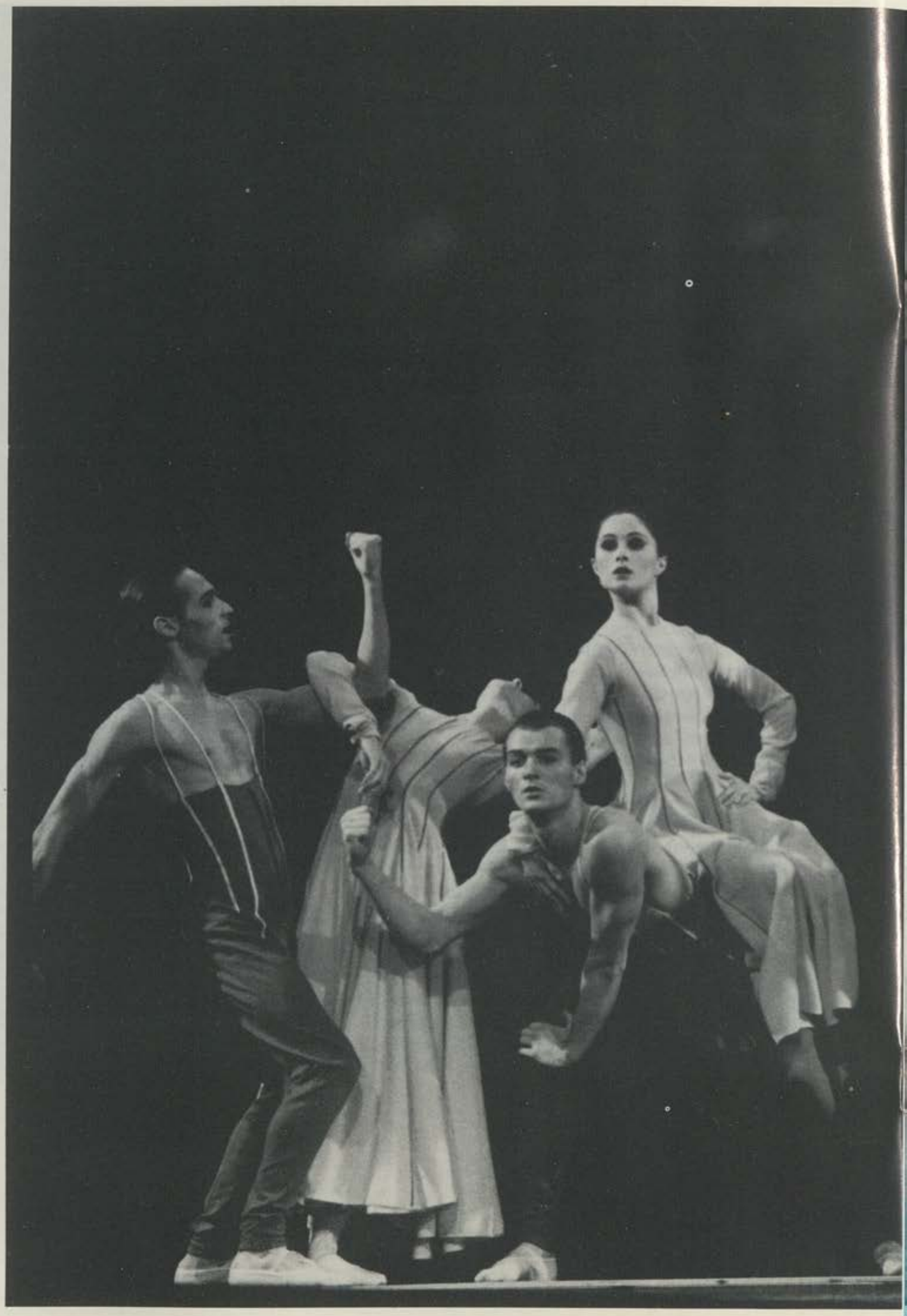
«Non sapevo allora e ancora adesso non so chi siano "i signori in nero" — ha detto Jooss— [...] ma credo che rappresentino tutti quei potenti che in una guerra ci possono guardare, quelli che, in fin dei conti, la guerra la provocano con le loro macchinazioni».

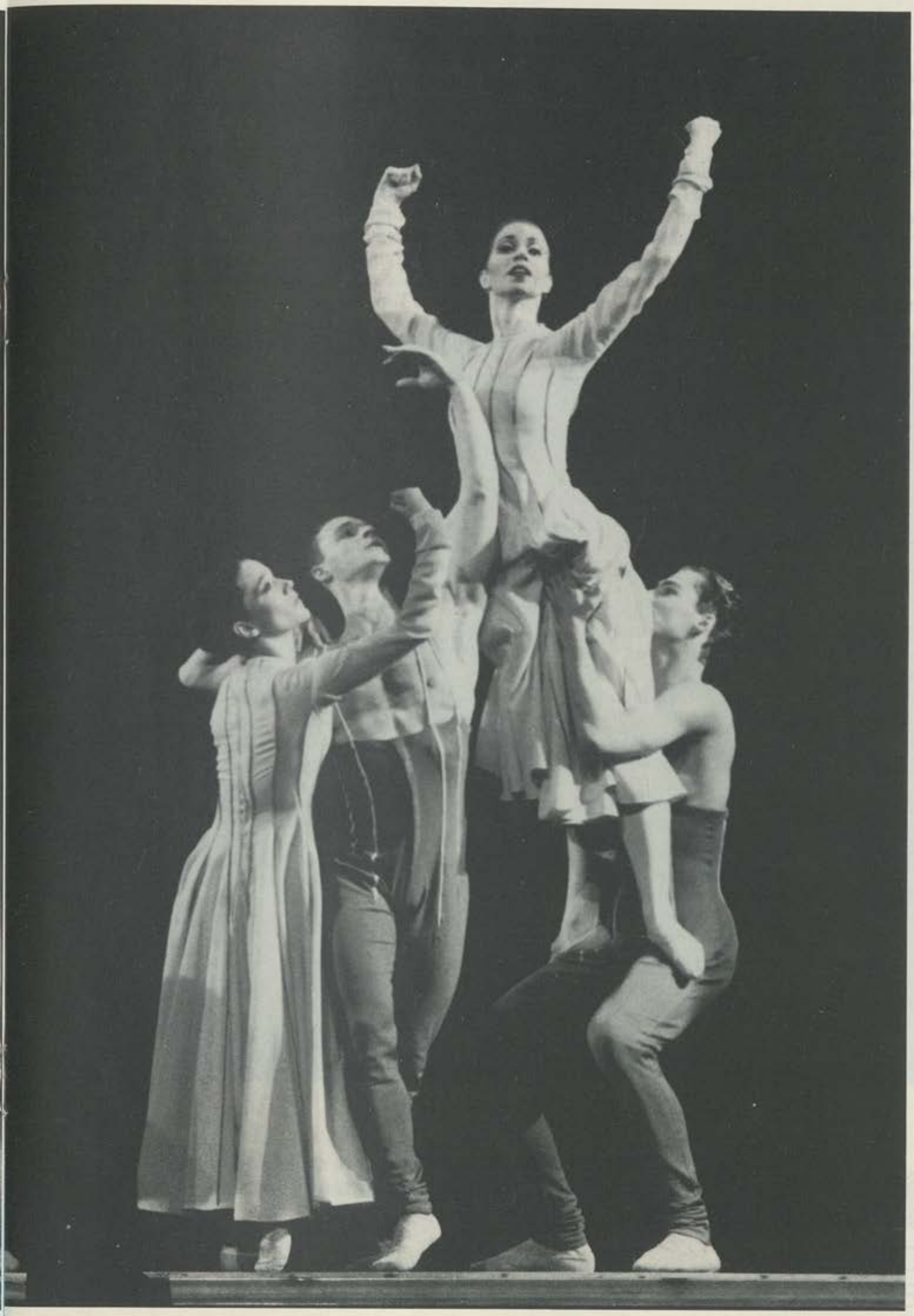
Quanto mai opportunamente Günther Pick, direttore del Balletto di Monaco, ospite di questa edizione del Festival ROMAEUROPA, ha voluto accostare al *Tavolo verde* di Jooss un capolavoro come *The Moor's Pavane* (*La pavana del Moro*) di José Limon. Esponente di spicco, fra quelli della terza generazione del modernismo coereografico americano, Limon, già dedito a studi di pittura — come anche Laban — si infiammò di passione per l'arte della danza dopo aver assistito a un unico concerto del grande ballerino e coreografo tedesco Harald Kreutzberg — allievo della Wigman e di Max Terpis —. Dunque, almeno inizialmente, egli fu, sia pure solo da un punto di vista emozionale e visuale, influenzato dalla corrente di rinnovamento coreografico proveniente dall'Europa.

Limon, di origine messicana, (era nato a Culiacan, nel Nuovo Mexico, nel 1908) fu poi allievo — il più brillante — di Doris Humphrey, e nella sua opera artistica e pedagogica portò a piena maturazione i principi motori — *fall* e *recovery* — della nuova visione della danza della sua maestra e ispiratrice. Non senza arricchire gli ariosi equilibri e disequilibri dinamici della maestra di atmosfere e invenzioni espressive di radice latina: come testimonia la stessa *Pavana del Moro*, considerata uno dei suoi capolavori e anch'essa, come *Il tavolo verde* di Jooss, entrata nel repertorio di molte importanti compagnie (dal 1977 *Il tavolo verde* è nel repertorio della Limon Dance Company).

La pavana del Moro rievoca con elegante economia di tratto la vicenda shakespeariana di Otello e Desdemona. Nel cast originario, la sera della prima — il 17 agosto 1949, al Palmer Auditorium del Connecticut College, New London — figuravano lo stesso Limon, nelle vesti del Moro, Lucas Hoving in quelle dell'Amico del Moro, Betty Jones come Moglie del Moro e Pauline Koner come Amica di Lei. Un quartetto di fuoriclasse per una coreografia destinata a entrare nella storia. Benché i personaggi non siano designati secondo la classica onomastica shakesperariana, la vicenda, sinteticamente delineata, rimane la stessa della grande tragedia. Come scrive Don McDonagh in *The complete Guide to Modern Dance*, «nessuno [dei personaggi] lascia mai la scena durante gli "a parte". Quelli che non partecipano all'azione drammatica semplicemente si irrigidiscono immobili come fossero sospesi nel tempo in attesa di riprendere la danza. È questo un brillante espediente che esalta immensamente l'intensità del lavoro».

A questi due indiscutibili capolavori del Novecento, Günther Pick ha voluto premettere, a mo' di introduzione, e anche per riequilibrare la durata dello spettacolo, una propria coreografia, *Antiche Danze*. Si tratta di un lavoro nel quale, dice Pick, «il movimento ha un ruolo di primo piano rispetto alla musica di Ottorino Respighi. *Antiche Danze* non racconta una storia. È la prima volta che lavoro a una coreografia senza uno sfondo letterario. Naturalmente vi sono delle situazioni e associazioni possibili, ma io voglio lasciarle alla fantasia dello spettatore per non limitare le possibilità. In questo lavoro, ho ripreso certe forme della mia origine. Niente punte né tutù. Ne risulta così anche una relazione formale con *La Pavana* di Limon e *Il tavolo verde* di Jooss».





Kurt Jooss, a proposito di Der grüne Tisch

Tobias — Pensavo di iniziare con il suo primo lavoro, con *Der grüne Tisch*.

Jooss — Questo lavoro nacque da fonti diverse che, alla fine, senza il mio intervento si unirono diventando un tutt'uno.

Io credo che la preparazione nel suo complesso, il concepimento del libretto, sia durata più o meno dieci anni — non che io abbia lavorato per dieci anni all'idea *Grüner Tisch* — avevo visto la famosa danza della morte a Lübeck, un susseguirsi di scene che rappresentavano uomini di tutte le condizioni che danzavano con la morte che aveva le sembianze di uno scheletro. Gli uomini nel medioevo si occupavano di tipi di danze che simbolicamente esprimevano il concetto secondo il quale ogni uomo così come era vissuto sarebbe morto: in una scena la morte danzava con un mendicante che portava una cornamusa. Era una danza molto gradevole, una danza apertamente gaia. In un'altra scena la Morte danzava con una contadina di mezza età che aveva un bambino tra le braccia, evidentemente un bambino nato morto e la madre probabilmente morta di parto, questa era una danza molto delicata nel movimento [...]; in un'altra scena la Morte danzava con una cortigiana ed era piuttosto feroce con lei, ballava ancora con un vescovo o un cardinale che non era stato senz'altro un ottimo vescovo! e poi ancora con un re o un imperatore, o qualcosa di simile. Allora pensai che fosse un tema affascinante, un vero e proprio progetto di danza [...].

Tobias — E per quanto riguarda il contenuto politica?

Jooss — In quel periodo leggevo molto una rivista tedesca, «Die Weltbühne» edita da Ossietzky, uno dei principali collaboratori era Kurt Tucholosky. Era un uomo molto importante, un giornalista politico che ininterrottamente scriveva: «Non credete, non credete — a questi discorsi pacifisti — sono tutte assurdità, fumo negli occhi — stanno preparando segretamente una nuova guerra». Era a conoscenza di fatti che potevano dimostrare che aveva ragione. [...] Io non sapevo allora e non so adesso chi siano i padroni del gioco. Io non credo che siano diplomatici, forse ce n'è qualcuno fra di loro, penso invece che siano tutte quelle forze che possano trarre profitto da una guerra e quindi con i loro intrighi la provocano.

Tobias — Lei intende i fabbricanti di armi?

Jooss — Si, o l'alta finanza o — adesso il petrolio, non so [...].

Tobias — Per questo portano delle maschere?

Jooss — Veramente no, il vero motivo è un altro. Avevamo solo sedici ballerini e la scena doveva cambiare velocemente, i ballerini dovevano cambiare il costume e non c'era quindi possibilità di trucco. Non potevano avere lo stesso aspetto di quando, più tardi, avrebbero interpretato le scene umane, dovevano avere un aspetto grottesco.

E quindi cosa fare? Portare delle maschere! [...] Il motivo era puramente pratico.

(da «Dance Collection», New York Public Library, settembre 1976).

THE MOOR'S PAVANE

Di tutte le coreografie di José Limon *The Moor's Pavane* è la più conosciuta e popolare, è la storia di Otello in forma di danza. Per la composizione di questo dramma si è servito naturalmente della tecnica della danza moderna, ma ha rivestito il dramma, così come suggerisce il titolo, di una forma di danza cortigiana. I quattro personaggi — Otello, Desdemona, Jago ed Emilia — si muovono con grande eleganza fra i modelli di ballo formali, modelli che vengono brutalmente distrutti, spezzati da primitive esplosioni di bricconeria, di truffa, di odio, di vendetta e in fine dall'assassinio.
In *The Moor's Pavane* si intrecciano le più alte tradizioni [illegible] rali, la più ricercata tradizione di moderni principi di danza con una grande forza e il totale controllo dell'impulso esteriore e interiore.
Nell'andamento della musica, ora lirica, ora passionale, di Purcells che guida le forme della danza o favorisce la messa a nudo delle emozioni, le quattro figure si affrettano verso la loro rovina.
Di *The Moor's Pavane* fu realizzata una versione per lo schermo; il balletto fu inoltre introdotto, nel 1969, nel repertorio dell'American Ballet Theatre come un classico della danza, a dimostrare quindi la crescente interdipendenza tra balletto e danza moderna [...].

Walter Terry

Una serata di danza

Per la prima volta dopo molti anni, al teatro statale nel Gärtnerplatz, per una serata dedicata alla danza si rappresentano opere di coreografi ospiti, questa volta quindi in repertorio un insieme eterogeneo di lavori miei e di altri.

Ritengo che sia importante, per la formazione del repertorio e per l'ampliamento del nostro orizzonte di danza nonché per conoscere e appropriarsi di nuove tecniche e di nuove aperture della danza, lavorare insieme al mio Ensemble su coreografie importanti.

Der grüne Tisch e *The Moor's Pavane* sono due lavori per il teatro di danza in cui l'elemento essenziale è il ballerino, l'uomo e non la decorazione o tutto il resto. Sono lavori semplici che ricavano la loro forza e la loro efficacia dalla forma e dalla figura danzante. Sono lavori che, come *Der grüne Tisch*, non si vedono a Monaco dagli anni Sessanta, o che come *The Moor's Pavane* è stato rappresentato, lo scorso anno, per un piccolo pubblico, dalla Limon Dance Company. Questi due lavori sono le radici del mondo della danza di oggi.

Ho inserito tra *The Moor's Pavane* e *Der grüne Tisch* un nuovo lavoro, *Antiche Danze*.

(Günther Pick,
Direttore del Balletto di Monaco)

Una lingua straniera apre nuovi orizzonti
Il tedesco si può imparare da noi

Inizio dei corsi: 8 ottobre 1990
Iscrizioni dal 24 settembre 1990
A richiesta inviamo il nostro dépliant dei corsi

GOETHE-INSTITUT ROM Via Savoia, 15 - Tel. 8841725

GOETHE-
INSTITUT

Questo programma è stato realizzato da
Musica e Dossier
Giunti Gruppo Editoriale Spa, Firenze

Direttore scientifico e responsabile
Roman Vlad
Direttore esecutivo
Paolo Arcà

Redazione
Carlo Cavalletti (caporedattore)
Laura Guidi (coordinamento tecnico)
Alessandra Quattrocchi (videoimpaginazione)

Responsabile dtp
Andrea Boatto

Stampa
Stabilimenti grafici Aurora, Firenze
Luglio1990

ROMAEUROPA

Festival 90

ARMANDO TESTA SPA

VIAGGIO IN EUROPA TRA MUSICA DANZA E TEATRO

Eni

L'ENERGIA DELLA CULTURA

ROMAEUROPA

festival 90

Accademia di Francia

Accademia di Ungheria

Accademia Tedesca

Accademia di Spagna

7 maggio 27 luglio

quartetti

GIUNTI