

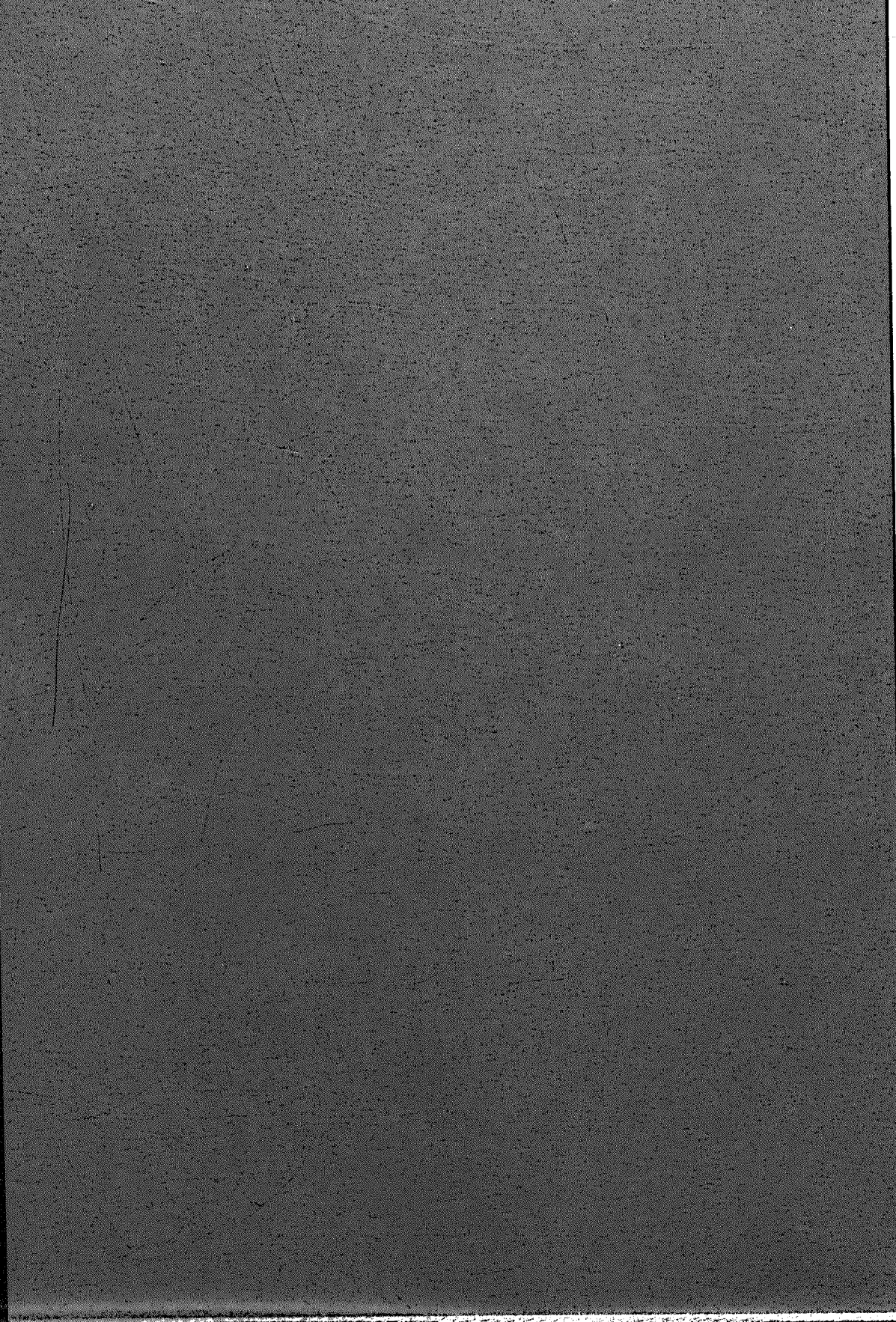
1994
02/01

tre opere
di teatro musicale
roma
marzo/maggio 2001



37° festival di nuova consonanza

ferro
tor
vo
ci
s





37° festival di nuova consonanza



Istruzione e cultura

Cultura 2000

con il sostegno del
Programma Cultura 2000
dell'**Unione Europea**

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Dipartimento dello Spettacolo
e Ufficio Centrale per i Beni Librari,
le Istituzioni Culturali e l'Editoria

Comune di Roma

Assessorato alle Politiche Culturali
Dipartimento Cultura e Spettacolo

Goethe-Institut Rom

Conservatorio di Musica 'S. Cecilia' di Roma

IN COLLABORAZIONE CON:

Centro Teatro Ateneo, Università di Roma 'La Sapienza'
Centro Tempo Reale - Firenze
Institut für Neue Musik und Facultät Darstellende Künste
der Hochschule der Künste Berlin
Società Filarmonica Cortonese



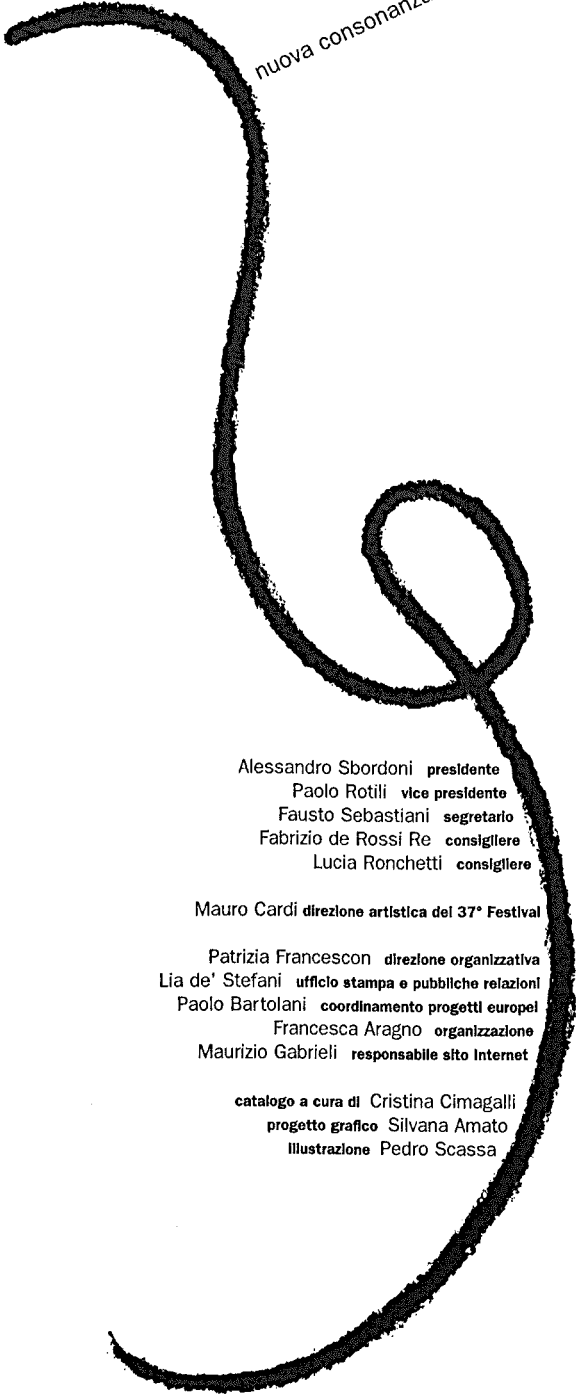
Lufthansa

37° festival di nuova consonanza roma marzo/maggio 2001

terror vocis

tre opere di teatro musicale





nuova consonanza

Alessandro Sbordoni **presidente**
Paolo Rotili **vice presidente**
Fausto Sebastiani **segretario**
Fabrizio de Rossi Re **consigliere**
Lucia Ronchetti **consigliere**

Mauro Cardì **direzione artistica del 37° Festival**

Patrizia Francescon **direzione organizzativa**
Lia de' Stefani **ufficio stampa e pubbliche relazioni**
Paolo Bartolani **coordinamento progetti europei**
Francesca Aragno **organizzazione**
Maurizio Gabrieli **responsabile sito Internet**

catalogo a cura di Cristina Cimagalli
progetto grafico Silvana Amato
illustrazione Pedro Scassa

Alla *voce umana* è dedicato il 37° Festival di Nuova Consonanza, la voce umana nella molteplicità delle sue espressioni e nell'estrema sfaccettatura della sua presenza nel fare musicale. Dopo la rassegna concertistica realizzata nell'autunno dello scorso anno, in questa primavera sono previste tre produzioni di teatro musicale. Questo genere, in Italia, dopo una gloriosissima fortuna secolare, era stato per lungo tempo abbandonato nel corso del Novecento, almeno tra le file dell'avanguardia, quasi a prendere le distanze da un'estetica e da un linguaggio che rappresentavano tradizioni considerate superate. L'opera lirica italiana, infatti, dopo aver rappresentato la punta avanzata della musica occidentale, la forma di spettacolo più popolare e coinvolgente, dopo aver prodotto tanti capolavori, aveva anche finito per generare una forma di isolamento della musica italiana rispetto alle sperimentazioni sul linguaggio e sulle forme altrove condotte.

In una forma del tutto nuova, negli ultimi decenni, il teatro musicale torna ad essere fonte di ispirazione per i compositori; si rinnovano, oltre al linguaggio, anche i soggetti; sono richieste voci e mezzi nuovi, per formazioni strumentali inedite; le tecnologie allargano gli strumenti a disposizione del compositore; l'elettronica audio-video apre più ampi orizzonti. *Rappresentazione et esercizio*, azione sacra per 12 esecutori, è stata composta da Domenico Guaccero nel 1968. Basata sui testi tratti dall'Antico e Nuovo Testamento (in ebraico, greco, latino, italiano e in un dialetto artificiale sardo-pugliese), dall'autore medievale Notker Balbulus (in latino) e da *Noche Oscura* di San Juan de la Cruz (in spagnolo), *Rappresentazione et esercizio* contiene tutti gli elementi costitutivi della musica di Guaccero, dallo sperimentalismo, al plurilinguismo, alla sperimentazione sulla spazializzazione e sulla gestualità. Questi elementi 'impuri' porteranno un forte impulso innovativo al teatro musicale degli anni '60.

Cesare Lombroso o il corpo come principio morale è la nuova opera di teatro musicale di Fabrizio de Rossi Re, ispirata al celebre criminologo del titolo. Scritto su commissione di Nuova Consonanza, il lavoro ci conduce, in un viaggio immaginario, nella fucina-laboratorio dello spregiudicato e maniacalmente metodico scienziato italiano vissuto nel secolo scorso. Un avvincente percorso tra esperimenti irriverenti e un po' blasfemi, annotati con la cura meticolosa di chi conserva una fede assoluta nelle infinite potenzialità della razionalità scientifica.

Die Schachtel, azione mimoscenica per mimi, proiezioni, orchestra da camera e nastro magnetico su soggetto di Franco Nonnis, del compositore Franco Evangelisti, in prima esecuzione scenica italiana a ventun anni dalla morte del compositore, conclude il ciclo. Con *Die Schachtel* ci troviamo di fronte ad una teatralità sostanzialmente 'negativa', nella sua rinuncia a quella narratività tipica della tradizione operistica, ma aperta verso itinerari polimorfi e polimaterici. Ad eseguire l'opera di Franco Evangelisti sarà un cast tutto tedesco.

Mauro Cardi

Calendario

mercoledì 7 marzo

ore 15.30

Conservatorio di Musica 'S. Cecilia'
Sala dei Medaglioni

Domenico Guaccero
sperimentatore umanista

Tavola rotonda

coordinatore Giuliano Salis

saluti di Lionello Cammarota
e Alessandro Sbordoni

partecipano

Mauro Bortolotti, Salvatore Colazzo

Bruno de' Franceschi, Stefania Gianni

Carlo Marinelli, Alessandro Mastropietro

Luigi Pestalozza, Nicola Sani

Alessandro Sbordoni

ore 21.00

Chiesa di San Giorgio al Velabro

Domenico Guaccero

Rappresentazione et esercizio

azione sacra per dodici esecutori

Tacitevoci Ensemble

direzione e regia Bruno de' Franceschi

venerdì 6 aprile

ore 21.00

Teatro Ateneo

Fabrizio De Rossi Re

Cesare Lombroso

o il corpo come principio morale

azione musicale in sei quadri su libretto
di Adriano Vianello

Fabio Gandossi attore (Cesare Lombroso)

Antonella Nigro vocalista (la Donna)

Saverio Bari mimo (Hannibal Lecter

e il demente Versino)

Freon Ensemble

direttore e chitarrista Stefano Cardi

regia Adriano Vianello, Benedetta Frigerio

sabato 12 maggio

ore 21.00

Teatro Greco

Franco Evangelisti

Die Schachtel

azione mimoscenica su soggetto

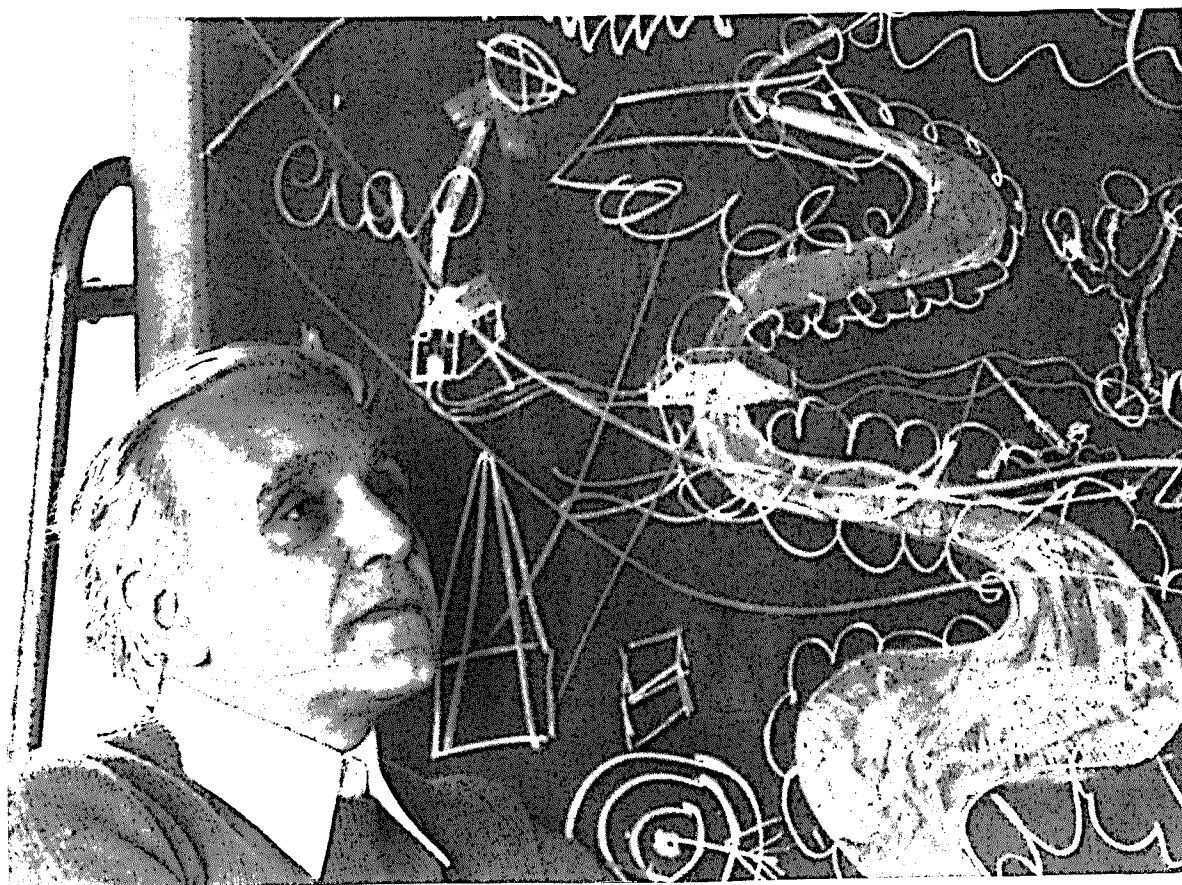
di Franco Nonnis

Die Maulwerker

Ensemble Mosaik

direttore Enno Poppe

regia e concetto visuale Maria Elena Amos



Domenico Guaccero



Rappresentazione et esercizio

mercoledì 7 marzo ore 15.30
Conservatorio di Musica 'S. Cecilia'
Sala dei Medaglioni

Domenico Guaccero sperimentatore umanista

Tavola rotonda

coordinatore Giuliano Salis

saluti di Lionello Cammarota e Alessandro Sbordoni

- | | |
|-------------------------|---|
| Carlo Marinelli | <i>Un ricordo di Domenico Guaccero</i> |
| Salvatore Colazzo | <i>La 'filosofia' di Domenico Guaccero</i> |
| Mauro Bortolotti | <i>1953-1960: l'iter formativo da Petrassi a Darmstadt</i> |
| Luigi Pestalozza | <i>Domenico Guaccero: musica e cambiamento</i> |
| Stefania Gianni | <i>Rappresentazione et esercizio nel teatro musicale di Domenico Guaccero</i> |
| Bruno de' Franceschi | <i>Presenza del corpo e vocalità in Rappresentazione et esercizio</i> |
| Giuliano Salis | <i>1960-1980: da Un iter segnato a Intermedia</i> |
| Alessandro Sbordoni | <i>Domenico Guaccero: dall'alea all'improvvisazione</i> |
| Nicola Sani | <i>Musica ex machina</i> |
| Alessandro Mastropietro | <i>Comunicazione sullo stato dell'Archivio Domenico Guaccero</i> |

mercoledì 7 marzo ore 21
Chiesa di S. Giorgio al Velabro

Domenico Guaccero (1927-1984)

Rappresentazione et esercizio (1968)

azione sacra per dodici esecutori (otto cantanti/attori, un direttore e tre strumentisti)

testi tratti da Antico e Nuovo Testamento, Notker Balbulus e San Juan de la Cruz
(in ebraico, greco, latino, spagnolo, italiano e in dialetto artificiale sardo-pugliese)

Tacitevoci Ensemble

Cristiana Arcari

Elena Arcuri

Patrizia Rotonda

Andrea de Luca

Fabrizio Scipioni

Claudio Tosi

Francesco Gabrielli

Tommaso Tomboloni

Andrea Botto chitarre

Roberto Pasquini flauti

Fabrizio D'Antonio percussioni e tastiere

direzione e regia Bruno de' Franceschi

assistente musicale Simone Perugini

scenografia Francesco Trecci

disegno luci Alessandro Vittori

durata 60 minuti circa

produzione Nuova Consonanza

in collaborazione con Società Filarmonica Cortonese



Rappresentazione et esercizio
(foto di scena dell'attuale allestimento)

Domenico Guaccero

Le due parti dell'azione sono complementari – proseguendo sulla linea di sviluppo di *Scene del Potere* e di pezzi strumentali come *Pentalfa*, *Variazioni 1*, *Variazioni 2*. RAPPRESENTAZIONE è un quadro, qualcosa d'obbiettivo mostrato agli spettatori: la sequenza di azioni è legata da un filo logico – dal Verbo alla morte dell'Unto – interpretabile secondo vari sensi, da quello letterale (la storia – o la storia divenuta 'mito' dell'umanità – della passione del Cristo, la violenza dei 3 poteri – ancora il 'potere!' – di Pilato, Erode e Caifa, il lavoro del costruire ecc.) a quello simbolico della 'morte' rituale dell'Unto, del ruolo provvidenziale dei poteri, della nascita di UOMO e DONNA dall'unico essere primitivo ecc. ESERCIZIO è un ripiegamento su se stessi – reale meditazione sulla 'propria' discesa alle tenebre, al negativo, agli inferi, che fanno gli esecutori: non una illusione rappresentativa, ma una 'operazione' – o il tentativo d'una operazione – fatta eccezionalmente dinanzi agli altri, gli spettatori, nel tentativo di coinvolgerli. Solo in tal senso si tratta ancora di teatro, ma è già una fine del teatro come 'cosa da vedere' (θεόομαι), per essere, sempre più e sempre più vicino a forme originarie di compartecipazione di tutti i presenti, azione – e azione concreta.

Da qui il ruolo della musica: elemento preponderante, esteriorizzante, 'estetico', nella prima parte; supporto 'tecnico', agente della concentrazione e subordinato all'esercizio (spirituale) nella seconda.

Così è per il tono da dare a tutta l'esecuzione: mai perdere la propria personalità d'esecutori per 'impersonare' questa o quella figura: e perciò non è necessario eseguire a memoria, si può leggere dalle parti, si può cercare l'intonazione dai diapason ecc. E durante l'ESERCIZIO agire con immediatezza e spontaneità: prima d'eseguirlo 'organizzarsi' psicologicamente, esaminarsi, caricarsi. E se non si sente formarsi una connessione di forze fra tutti gli esecutori, se 'non ci si sente in vena', sarebbe il caso di rinunciare a farlo, qualche sera. O ancora: chiedere agli astanti di non essere più pubblico, di aiutare nella 'operazione' psichica – se qualcuno, poi, non si sentisse di 'salire di grado' (dalla RAPPRESENTAZIONE all'ESERCIZIO), può lasciare la sala, materialmente o no.

dalla Premessa alla partitura di Rappresentazione et esercizio

Perché ho fatto cantare Caifa, Erode e Pilato con voci femminili.

- 1) Istituire una relazione fonica con il tentatore, che tenta il Cristo con richieste che riguardano la 'materia' (i 'pani', le esigenze del corpo), il miracolo («buttati di sotto») e il baratto fra potere mondano e potere spirituale («tutto ciò io ti darò, se prostrato mi adori»).
- 2) Realizzare fonicamente il senso dell'inversione dei valori: poiché è accertato che Caifa, Erode e Pilato erano maschi, mutarne, invertirne il 'sesso musicale'. Ed ecco Pilato, 'la legge', canta con la stessa «*vox experimentalis*» del diavolo che tenta con la trasmutazione delle pietre in pani; Erode, 'il re', canta con la stessa «*vox androgyna*» che tenta con la richiesta del miracolo (anche Erode «sperava vedergli fare qualche miracolo»); Caifa, 'il gran sacerdote', canta con la stessa «*vox spiritualis*» del diavolo che chiedeva di essere adorato.

dal programma di sala della prima esecuzione di Rappresentazione et esercizio
(XXIII Sagra Musicale Umbra, Perugia, 1968)

Bruno de' Franceschi

Rappresentazione et esercizio: *raccontare ed impersonare il corpo*

Sono un uomo di teatro. Sto nel teatro e mi trascino dietro la musica, a brandelli, un poco soffocata dall'urgenza di recuperare il corpo della narrazione e del rito; cerco cioè di stare in un teatro musicale fatto di relazione, di intenzione narrativa e di tensione emotiva volti a creare identità nel disordine.

In pericolo.

Attraversando l'opera di Guacero, ho voluto raccontare una storia tra segno, rimando allegorico e il distacco narrativo che la partitura impone/suggerisce e il corpo, che continua a premere, a dire la sua, 'a non avere le mie stesse idee'.

Nel tentativo di creare un distacco obiettivo tra narratore e pubblico, i corpi dei due soggetti in qualche modo non ci stanno; non ci sta il narratore (gli esecutori tutti) che comunque 'vibra' nel distacco e non ci sta il pubblico, che 'legge' l'accadimento sonoro anche attraverso luce, spazio, immagine, attraverso cioè una percezione non più analitica, ma complessa e 'caotica del possibile'.

Lo scambio rituale tra officiante ed assemblea è forte ed importante: accettando questi ruoli, si definisce 'possibile' la soluzione catartica e meditativa (ma anche ripetitiva, propria della preghiera) dell'esercizio finale, culmine della compenetrazione tra collettività e tramite verso un altro 'tutto' proiettato al divino o, più laicamente, l'immenso senza confine o il volto di sé; quindi si scopre, ad esempio, che il titolo dell'opera è fortemente rappresentativo del contenuto dell'opera stessa, ne è il preciso significante.

Insomma, apro questa partitura e mi domando, come si fa di solito un poco preoccupati: 'ma questa roba chi la canta?', visti gli 'sfondamenti' di tessitura, di timbro, articolazioni e quant'altro si possa impiegare per imbrigliare in qualche modo il bel canto e negare la compiacenza di tante 'belle voci'; e già sogghigno e mi sento a casa mia, sento cioè che più che alla musica, per quanto rigorose ed aperte ad un tempo siano le indicazioni di esecuzione e la scrittura stessa, bisogna pensare al teatro e quindi ai 'corpi' degli esecutori, dove l'accezione fisica diventa solo una componente di una idea più vasta e potenzialmente devastante, anche se comunque, così come scritte, alcune frasi sembrano di difficile resa, o se non altro difficilmente eseguibili con le tecniche e le consuetudini vocali a cui siamo abituati o che diffusamente si praticano.

Sembra poco ma si apre da subito un grosso problema di lettura e di interpretazione: fino a quanto e quale tipo di mediazione sarà possibile effettuare tra scrittura e possibilità/capacità esecutive? È una scelta/provocazione del compositore o è una proposta precisa?

Leggo forte una sorta di attraversamento alchemico che scorre nella partitura: là dove sembra venir negata o addirittura ostacolata l'esecuzione, sta la chiave del 'suono' della partitura stessa; lì dove nasce la 'difficoltà', è scardinata la protezione della voce che spogliata dagli abiti della convenzione, viene invitata a mostrare il suo corpo appunto, la sua essenza, la sua identità più profonda, incominciando così ad ipotizzare un'idea di rito.

Mi sembra cioè che ogni distruzione mostri una costruzione, così come ogni essenziale relazione alchemica e numerica, che fa della frequentazione degli opposti la strada per ogni minima percezione 'armonica'; la difficoltà sarà convincere l'esecutore ad abbandonare il suono per ritrovare la vibrazione.

E allora leggo attraverso le dinamiche e le tecniche dell'approccio teatrale e comincio a chiedermi 'chi sono questi, cosa fanno lì, che cosa vogliono raccontarmi', cerco cioè di lavorare su una sorta di meta-personaggio, proprio dove il compositore si affretta a sottolineare che «noi non impersoniamo, ma raccontiamo e celebriamo a nostro uso e consumo», ponendo così una sorta di 'paletto ideologico' che vuole impedire all'esecutore ogni tentativo di interpretazione e di immedesimazione; anche in questo caso, è proprio questo obbligo/negazione ad esortarmi a non abbandonare l'idea che possa esistere un personaggio, ma a chiedermi, attraverso la sua negazione, ancora più profondamente che cosa deve essere e cosa può diventare.

Guacero immagina un esecutore fortemente appartenente al proprio corpo, alla propria storia emotiva e così crea, attraverso una scrittura estrema, delle isole di disagio e di disordine; anche i ruoli 'accademici' dell'esecuzione ne risentono, lì dove il direttore canta o suona un flauto dolce, i cantanti suonano le percussioni e gli strumentisti cantano la propria voce.

Il compositore sa con chi ha a che fare, le parti sono accessibili e l'equilibrio esecutivo, per quanto instabile, è sempre garantito e così accade che l'abbandono del proprio ruolo avviene nel recupero di sé e nell'apertura all'altro e all'oltre; il ruolo verticistico del direttore è in qualche modo limato, temperato e fortemente messo in gioco nello 'scoperto' dell'accadimento vocale, guida ed appartenente al gruppo ad un tempo, mentre lo stesso gruppo si riconosce nell'attraversamento delle competenze esecutive, nel pericolo, nel disagio.

Ci si trova allora davanti al primo 'dono' tra simili, accettando una dimensione esecutiva autentica perché 'patita'; e senza questo primo atteggiamento preciso, senza questa scelta 'ideologica', la partitura si chiude su se stessa, non accade più nulla e la vibrazione ritorna suono. Una dimensione, dopotutto, che dovrebbe essere alla base di ogni esecuzione, di ogni motivazione al fare musica, mentre è ormai ampiamente diffuso l'atteggiamento impiegatizio dell'esecutore medio o dell'orchestrante, enfatizzato ancor più - se si può - dalle deliranti regole della sopravvivenza artistica.

Se ci stacciamo immediatamente dai colori melanconici di un facile e per altro realistico lamento, possiamo notare anche questa indicazione nella scrittura del compositore: non si può eseguire ciò che non si vive e che non si con/divide e la partitura, come già sottolineato, impone in qualche modo questo tipo di dimensione.

Guacero concepisce un'opera 'totale', indicando precisamente all'interno della scrittura (non come nota a margine o suggerimento, quindi) movimenti, luci, scene e costumi; credo, da questo punto di vista, di aver 'letto', assieme alle note, quelle indicazioni, anche se sono cambiati i segni proposti dal compositore, gli oggetti, le luci e i movimenti, operando così una lettura più legata al mio immaginario e a ciò che l'opera suggerisce/scatena calata in un modo altro, più di trent'anni dopo.

E anche nella lettura della notazione, a volte forzata, apparentemente 'inutilmente' complicata, tento di recuperare la parola, il suo suono ma soprattutto il suo significato, quando la scrittura permette il passaggio di un'intenzione, ancora una volta di un corpo; una notazione precisa, aperta al possibile ma fedele alla regola, chiusa nella scansione metronomica ma esortante al 'fraseggio', alla musica in fondo dove l'alca e l'improvviso creano, nel tempo e nella scrittura

stessa, un 'ordine sotterraneo' che rende 'rigorosa' tutta la partitura, riportando il cammino e lo sviluppo estetico dell'opera a quell'ordine a cui si chiede appartengano, nei costumi e nell'immagine, gli esecutori tutti al loro primo mostrarsi.

L'ordine dei macellai; se devo pensare ad un ordine, mi viene subito in mente qualcosa che abbia a che fare con il lavoro e con la galera (che più o meno si equivalgono), mentre la religione, nella pratica diffusa, mi sembra complessivamente 'tagliata fuori', pur con le sue apprezzabili punte di misticismo, ricerca interiore, autenticità ed onestà intellettuale.

Penso ai macellai delle celle frigorifere, aiutato anche da un immaginario legato a tanta buona cinematografia o ad un 'post', un 'neo', che tanto appartiene alla cultura degli ultimi venti anni ed infine alla nostra condizione, infettata di segni e contaminazioni linguistiche e formali, ma incapace di frequentare e 'fare' memoria; continuo a domandarmi, da macellaio, chi sono e perché sono lì, che cosa sto facendo (era tutto rimasto sospeso, infatti!) e lì spero di trovare la 'qualità' dell'esecuzione, in un 'freddo' immaginato, nel rattappito, nelle tracce di sangue ormai usuali nella macellazione.

La macellazione del Cristo, enfaticata nel racconto ma ordinaria sparizione nella realtà, di chi è contro o altro, assieme a ladri e malfattori, simile tra i simili; mi colpisce infatti non la straordinarietà del sacrificio, la sua eccezionalità, la sua forte ritualità, così come la cultura occidentale ci racconta e travisa, ma la sua componente quotidiana, diventata e trasformata nell'oggi in sconosciuto od accettato oblio, in dimenticanza del vivere.

Dovesse pregare, il macellaio, seduto sul cassone degli scarti, carezzerebbe la testa del vitello appena squartato e quotidianamente diviso in parti.

Giuseppe Monopoli

*Domenico Guaccero: Rappresentazione et esercizio**

Rappresentazione et esercizio è probabilmente l'opera più completa ed articolata di Domenico Guaccero, al tempo stesso summa delle sue riflessioni teoriche e musicali e messa-in-opera delle stesse. Pubblicata da Ricordi nel 1968, è una «azione sacra per dodici esecutori»** su testi biblici, di Notker Balbulus e di san Juan de La Cruz. I dodici esecutori sono: 3 voci femminili: soprano lirico-leggero, soprano 'sperimentale' e mezzosoprano; 3 voci maschili: tenore lirico-leggero, tenore o baritono tenorizzante, baritono grave; 3 strumentisti: flautista (ottavino, flauto in do, flauto in sol, flauti a becco), chitarrista (chitarra anche elettrica, cetra o banjo) e tastierista (celesta, glockenspiel, organo elettrico, percussioni); un direttore dell'azione (anche esecutore); un recitante (anche attore/cantante); un mimo. A tutti viene però richiesto un compito in più: «tutti gli esecutori, anche gli strumentisti, compiono movimenti e partecipano a esecuzioni vocali».

Rappresentazione/esercizio

L'azione teatrale è divisa in due parti, complementari tra loro. Nella prima parte l'azione è essenzialmente una 'finzione scenica', una *rappresentazione*. Tale *deve* essere e come tale deve essere percepita. Nella seconda parte, al contrario, l'azione diventa rito, tentativo di coinvolgimento del pubblico. Con la speranza che gli spettatori si trasformino in partecipanti. E perché la speranza diventi realtà occorre sperimentare, provare, riprovare: occorre *esercizio*. Nei suoi scritti Guaccero ha studiato approfonditamente la distinzione tra 'teatro di rappresentazione' e 'teatro di partecipazione', tanto da affermare che, per un compositore, «la questione tecnico-ideologica di fondo si pone, a mio parere, nella scelta tra teatro di rappresentazione e teatro di partecipazione» (Guaccero, 1966a, p. 175).

Qui è la dialettica tra le due forme di teatro a costituire il fondamento stesso dell'opera: Guaccero le esplora, le presenta entrambe, per poi scegliere in maniera profonda quella che è la sua via al teatro musicale. Quello che Guaccero ha in mente sono delle forme di compartecipazione più profonda, laddove l'azione è rito. E non in senso 'gastronomico', in quell'accezione negativa che Brecht individua come prerogativa del teatro d'opera, ma in un senso molto più intimo e sostanziale.

È l'utopia guacceriana. Ma un'utopia che non tace, non nasconde e non si nasconde le difficoltà: «parlare a chi è già convinto è quasi inutile, significa solo rafforzarlo nella fede: ma è difficile parlare a quelli da convincere, se mai l'arte, ammesso che l'intento si realizzi in arte, può aiutare a formare una convinzione» (Guaccero, 1966b, p. 166). E l'analisi astratta non basta: «l'utopia [...] del teatro che voglia ridivenire rito, ma né di inattuali ritorni di primitivo

* Il presente scritto è una rielaborazione del saggio dello stesso autore *Il teatro musicale di Domenico Guaccero tra rappresentazione ed esercizio*, in Salvatore Colazzo (a cura di), *Ricerca musicologica e Didattica*, Amaltea edizioni, Castrignano de' Greci (LE), 2000, pp. 47-74.

** Nel corso del testo le citazioni di cui non è esplicitamente indicata la fonte sono da riferirsi alla partitura dell'opera, pubblicata da Ricordi, Milano, 1968.

né di religioni costituite, non si realizza per decreto o per speculazione teorica» (Guaccero, 1966a, p. 178). Occorre esporsi in prima persona, agire in concreto.

Rappresentazione

La situazione scenica, indicata in partitura, è la seguente: «L'azione è da svolgere in una chiesa, preferibilmente a 3 navate: sul davanti dell'abside, nella nave centrale (ove è ricavato uno spazio tra il pubblico) e in tre 'luoghi deputati'». Il luogo della rappresentazione è un luogo fortemente connotato, non certo neutro. Scelta rivoluzionaria, come vedremo.

Rappresentazione è divisa in sette sezioni, essendo il sette un numero dal forte significato simbolico, uno dei numeri biblici per eccellenza, il numero della salvezza.

È attraverso questi sette segmenti che si compie il percorso di *Rappresentazione*. Percorso che si presenta narrativamente lineare, dal Verbo alla morte dell'Unto. E se la sequenza, la trama, rappresenta una sorta di 'filo conduttore', di legame con la tradizione, che permette di seguire lo svolgersi dell'azione senza troppa fatica, su di essa si innesta una grande varietà di livelli, di prospettive, di punti di vista.

1. «En archè en o logos»: con l'incipit del vangelo di Giovanni inizia *Rappresentazione*. In principio il Logos, dunque, come 'armonia dei contrari', ma anche come Logos incarnato, il Verbo della religione cattolica, la Parola: «la parola erat», recitano 4 esecutori. Ed ancora più in là: «erat Verbum». La parola non solo (o non tanto) in quanto portatrice di significati, ma in quanto suono, in quanto voce che produce suoni.

In tutto il primo numero l'esecuzione è esclusivamente vocale: voce trattata in diversi modi, dal parlato al cantato (con voce impostata o con voce naturale), dai suoni soffiati ai cluster, dalla bocca chiusa alla bocca tappata con mano. Tutti questi suoni si sovrappongono, si alternano, si isolano. Il testo è in diverse lingue (latino, greco, italiano), e la sua comprensibilità viene sacrificata a favore della percezione del suono in quanto tale. Percezione indistinta, globale, in cui i singoli elementi hanno senso non in sé, ma in quanto costituenti di un evento più ampio, massivo. Il suono, il Verbum, il Logos: è nella voce che musicalmente si concretizza la sintesi degli opposti.

Nulla ha prevalenza su nulla, e a diversi livelli. Prima dell'inizio – secondo le indicazioni di partitura – gli esecutori sono seduti tra il pubblico, ed è da questa posizione iniziale che prende il via la rappresentazione: «quando gli spettatori sono entrati e si sono disposti a sedere, gli esecutori si levano in piedi, si dispongono in fila, trasversalmente, nella nave centrale». Gli esecutori provengono dal pubblico. Sono sì vestiti in maniera da esplicitare l'appartenenza ad un gruppo – un 'corpo unitario' – ma è un gruppo che si crea all'interno della comunità, del collettivo. Ed è un gruppo collettivo. Nessuno dei dodici esecutori ha finora un ruolo – una parte – che lo distingue dagli altri.

Elemento predominante in questo primo numero è dunque la non-separazione. Non separazione tra pubblico ed esecutori, tra gli esecutori al loro interno, tra parola e suono, tra luce e tenebre: «e la vita era la luce – è la conclusione – e la luce splende tra le tenebre».

2. Numero di transizione, dall'indistinto al differenziato. Scenicamente, innanzitutto: otto dei dodici esecutori si muovono in processione verso l'abside, seguiti poi «ad una certa distanza» da altri tre. Il gruppo inizia a separarsi: cominciano a delinearsi funzioni e ruoli diversi. La

rappresentazione vera e propria inizia quando si perde il Logos originario, quella iniziale unità degli opposti.

Musicalmente il tenore ed il soprano si distaccano dal tappeto sonoro creato dalla 'massa' degli esecutori; lo fanno perché è inevitabile, è la musica che lo richiede. Falsetto acuto, variazioni microtonali e timbriche richiedono degli specialisti. Non tutti possono fare tutto, e pian piano si acquista consapevolezza di ciò. Non più percezione indistinta: se prima «la vita era la luce – e la luce splende tra le tenebre» adesso, con l'inizio della rappresentazione «dixitque Deus fiat lux».

Guacero ci tiene a sottolineare il processo di separazione, con tutti i mezzi. Il recitante ed il mimo insistono: «vide il Signore che la luce era buona» e contemporaneamente gli altri esecutori partono da una nota all'unisono (mi^b) per poi raggiungere attraverso un glissando lineare ognuno una nota diversa: da un suono originario tanti suoni sovrapposti e separati, che nulla hanno in comune col suono da cui sono scaturiti. Non dunque scomposizione del suono originario nelle sue componenti armoniche, non scissione della luce bianca nelle sue componenti attraverso un prisma, ma vera e propria separazione artificiale, calcolata, cerebrale dei suoni.

Ma non basta. Una volta raggiunta questa disposizione accordale, il mimo ed il recitante continuano: «e separò la luce». E per la prima volta Guacero introduce degli strumenti, non ancora 'musicali', almeno non nell'accezione tradizionale. Si tratta di fruste, fruste «non d'orchestra», come ci tiene a sottolineare il compositore. È il primo timbro non vocale introdotto nell'opera, un timbro fortemente connotato, drastico, violento. E il gesto stesso necessario alla sua produzione è un gesto violento.

A separazione avvenuta, Guacero incarica il direttore di esporre il 'manifesto programmatico' dell'opera. «Noi non impersoniamo – raccontiamo e celebriamo – a nostro uso – con azioni ed allegorie». Se teatro di rappresentazione deve essere, deve esserlo fino in fondo, e deve essere reso esplicito. Lo spettatore è avvertito: è finzione scenica, racconto. Gli esecutori sono se stessi: nessuno personifica nessuno, ma si limita a rappresentarlo. È avvenuta la separazione, e quella che era nata come una celebrazione sentita, partecipata, adesso è una (semplice?) raffigurazione.

3. Separata la luce dalle tenebre, resta da raccontare una nuova separazione. O meglio, una creazione seguita da una – immediata, per Guacero – separazione. È la creazione dell'uomo, e della separazione dell'uomo dalla donna.

Sappiamo che gli esecutori sono tali. Ci raccontano 'a loro uso' gli episodi rappresentati. La separazione è avvenuta, e per la prima volta abbiamo, sin dall'attacco, gli strumenti 'musicali', che richiedono un certo grado di specializzazione, che non possono essere suonati da tutti, e che quindi contribuiscono ad accentuare la distinzione di ruoli e competenze tra i dodici esecutori.

Nella parte iniziale di questo terzo segmento, il flauto in sol e la chitarra 'accompagnano', in maniera molto essenziale, il canto – note ad altezza determinata – del tenore e del baritono grave. Accompagnamento scarno: se la separazione è stata brusca, drastica, non altrettanto immediata è la presa di coscienza dei propri ruoli. Ecco perché la parte strumentale è innegabilmente e quasi ostentatamente povera: separazione di competenze, di ruoli, ma non ancora piena emancipazione e completa autonomia degli strumenti dalle voci.

La narrazione della creazione di Uomo/Donna, del sonno di Uomo/Donna e della separazione dell'uomo dalla donna è una narrazione essenzialmente visiva, con i dodici esecutori che creano coreograficamente dapprima una forma di stella, poi la figura di Uomo/Donna attaccati per il dorso. Il tutto indicato in partitura.

Gli strumenti e le voci realizzano una sorta di mimesi sonora per l'azione scenica, con effetti vocali e strumentali. Creatasi la figura, segue il sonno di Uomo/Donna, durante il quale agli effetti vocali e strumentali precedenti si aggiungono nuovi strumenti, tutti suonati piano e con «densità e moto sempre più rarefatti». Finché il mimo e l'attore recitano: «Dalla coscia d'Adamo – formò Donna». A questo punto ritornano gli strumenti, che su un registro acuto accompagnano il dialogo cantato – su note ad altezza determinata – tra il tenore ed il mezzosoprano.

Il segmento si conclude con una sorta di 'richiamo tematico' degli incipit del numero 2 e del numero 1 con entrate più ravvicinate, fino ad un 'tutti' declamato con intensità ed altezza crescente: «e le tenebre più non la compresero». Gli esecutori, in gruppi di 3, si spostano presso i tre luoghi deputati e al centro della navata centrale.

4. Due sono i temi qui rappresentati: la costruzione del tempio e la nascita dell'Unto.

La costruzione del tempio è articolata in tre sezioni, simili per struttura formale ma diverse per l'altezza e la velocità di recitazione del testo iniziale (da una recitazione veloce su note acute a una recitazione lenta e su registro grave) e per la densità di richiami e giubili (dalla densità scarsa della prima sezione alla densità massima della terza).

Terminato l'episodio della costruzione del tempio, nove esecutori – escluse le tre voci femminili – si spostano al centro. Il direttore invita il mimo a porsi in meditazione. Il mimo farà la parte dell'Unto. O meglio: è il candidato ottimale a farla. Guacero indica però altre possibilità: «qui l'Unto può farlo il recitante, il mimo, il tenore o il baritono: in ogni modo non lo stesso che lo fa ai nn. 5, 6 e 7» (la sottolineatura è di Guacero). L'Unto è un personaggio-ruolo chiave di *Rappresentazione*. Ma è, ancora una volta, un ruolo rappresentativo ('a nostro uso ...'). Nessuno degli esecutori deve identificarsi con l'Unto. Ed il pubblico stesso non deve associare univocamente l'Unto ad uno specifico esecutore.

Dopo la meditazione richiesta dal direttore, tutti gli esecutori dicono: «Ecco l'Unto». Il ruolo viene dunque reso esplicito. Il testo pronunciato, con timbro 'soffiato con suono' e con intensità *piano*, è pienamente intelligibile: non ci sono strumenti, non suoni cantati, solo questa frase, isolata.

A questo ha condotto la costruzione del tempio: alla nascita dell'Unto. Il tempio fisico, la costruzione è iniziata ai tre luoghi deputati, non viene ultimato. Il risultato del lavoro è l'Unto. Potremmo dire che è necessaria l'opera dell'uomo per creare l'Unto. «E la parola diventa corpo», concludono le tre voci maschili.

Il processo è compiuto. O almeno, tutto ciò che doveva essere creato è stato creato. Si è passato dal Verbum, dal Logos iniziale, all'Unto, che è l'incarnazione umana del verbo. Incarnazione umana in un duplice senso: egli è un uomo, ma è anche realizzazione umana, 'prodotto' scaturito dall'opera di costruzione.

Un ultimo dettaglio. Le tre voci femminili – che sono rimaste ai luoghi deputati – cantano: «Non sapete che voi siete templum Dei et Spiritus – Dei abita in voi». Sono le voci femminili

dunque, che ricordano all'Unto la sua condizione esclusiva e privilegiata. È un particolare che rivelerà tutta la sua forza nei numeri successivi.

5. Segmento cruciale nel percorso dell'opera, insieme al successivo. È il numero che possiamo sinteticamente definire come la narrazione delle tentazioni diaboliche, con numerosi ed interessanti spunti di riflessione.

Innanzitutto Guaccero utilizza per il narratore «una sorta di dialetto artificiale, misto di elementi sardi (Nuorese) e pugliese (Bari)» per rievocare la 'trama' con un «tono arcaico – scrive Guaccero –, insieme classico e duro». Grande attenzione al 'suono', ancora una volta.

Guaccero ha già utilizzato, ed utilizzerà ancora nel corso dell'opera, l'ebraico, il greco e il latino. Come mai non ricorre ad una di queste tre lingue antiche e 'sacre'? Probabilmente proprio per desacralizzare il racconto, per non veicolare l'aulico insieme all'arcaico. Non stiamo assistendo ad una rappresentazione per pochi eletti. E la compresenza di tre lingue – il dialetto del narratore, il latino dell'Unto e l'italiano delle voci tentatrici – ci sta quasi a sottolineare l'antichità della storia, la sacralità dell'Unto e la modernità delle tentazioni. L'episodio narrato è quello delle tentazioni subite da Cristo nel deserto. La prima: «Se tu sei il Figlio di Dio di che queste pietre diventino pani». La seconda: «Se tu sei il Figlio di Dio, gettati di sotto, perché sta scritto: agli angeli suoi ha dato ordini per te: esse ti porteranno sulle mani perché il tuo piede non inciampi in pietra». Ed infine: «Tutto ciò ti darò, se tu prostrato mi adori». Destinatario delle tentazioni è l'Unto, che non è 'rappresentato' dallo stesso esecutore del numero precedente. Infatti il direttore, rivolto al recitante, gli dice, in maniera che tutti sentano: «Tu, fa' l'Unto». L'Unto del numero precedente, a sua volta, è chiamato ad un compito nuovo e particolare: mimare il demonio. Il nuovo Unto si sposta di volta in volta presso i luoghi deputati dove sono rimaste le tre voci femminili, proprio quelle che, all'unisono, avevano rammentato all'Unto la sua condizione di 'tempio di Dio e dello Spirito'. Sono proprio loro a tentare l'Unto.

La prima tentazione è lasciata alla «*vox experimentalis*», voce trattata in maniera estremamente virtuosistica, con un virtuosismo proprio della musica 'sperimentale': doppi suoni, repentini cambi di registro, di timbro, di intensità, con glissandi, veloci abbellimenti, e così via. Il tutto con un non troppo nascosto autocompiacimento per la spettacolare maestria tecnica mostrata. La seconda tentazione è affidata alla «*vox androgina*». La scrittura musicale è qui meno virtuosistica, meno appariscente: è una vera e propria melodia dal movimento blandente quella su cui viene cantato il «gettati di sotto», melodia poi ripetuta a bocca chiusa. Seguono frasi cantate in falsetto, parlate, cantate su un registro grave, sussurrate, ma senza cambi repentini, ed in maniera estremamente coerente col testo.

Infine la «*vox spiritualis*», la portatrice della tentazione del possesso di tutto in cambio dell'adorazione. Qui tutto il testo è cantato su note acute ad altezza determinata, per lo più dalla durata lunga; il canto è rigorosamente sillabico, essenziale.

L'Unto risponde ad ogni tentazione, resistendovi senza difficoltà. Le sue risposte sono sempre più decise ed essenziali, e le entrate rispetto alle proposte tentatrici sono sempre più ravvicinate: la prima volta la risposta entra dopo che la tentazione è stata completamente esposta, la seconda volta l'entrata è sulle ultime due parole, la terza è invece circa a metà della tentazione. Le tentazioni non fanno che rafforzare l'Unto. Almeno finora.

6. L'Unto subisce violenza, la violenza del potere, dei poteri. Il compito di rappresentare i poteri è, ancora una volta, affidato alle voci femminili, che «assumono la 'figura' di Caiphas Pilatus, Herodes». Il mimo continua a mimare il diavolo, con «azione man mano più concitata».

Tre esecutori – che nel numero precedente erano andati a sedersi tra il pubblico – rientrano in scena per 'suonare' nuovi strumenti, introdotti per la prima – ed unica – volta in questo numero: radioline, mangiadischi, megafono elettrico e feedback del microfono. Le radioline vengono tenute, a volume molto basso, sintonizzate su programmi di canzoni, come a creare un 'tappeto sonoro' chiaramente legato al quotidiano, ed al quotidiano attuale. Come a dire la storia è antica, ma si ripete e si evolve fino ai giorni nostri. E gli strumenti creano una sorta di ponte tra il passato – la narrazione in dialetto artificiale – ed il presente.

Erode (la «*vox androgina*» delle tentazioni) si rallegra nel vedere «Jesus», spera di vedergli fare qualche miracolo ma, deluso ed irritato dalle molte domande rimaste senza risposta, lo vesta di bianco, gli assesta un colpo di lancia e lo manda da Pilato. Erode si narra in terza persona, racconta e mima, teatralmente ed acusticamente, se stesso.

Il narrante qui assume un tono sfacciatamente canzonatorio. Ecco il testo: «Eroq'assè addamann'e nudda rasponn'u Crist» (Erode pone molte domande, ma Cristo non risponde nulla). Il tutto cantato su un accento melodico dichiaratamente popolare, con un ritmo di pseudo-tarantella. È la soddisfazione nel vedere l'ira del potente, il cui potere viene demolito dal silenzio dell'Unto. L'episodio di Erode si conclude bruscamente, con la chitarra che richiama il frammento melodico mentre l'Unto – biancoverto e colpito dalla lancia – è spostato verso Pilato

È il soprano, la precedente «*vox sperimentalis*», a rappresentare Pilato. Che chiede, con il microfono e con qualche accenno di virtuosismo vocale: «sei tu il re dei Giudei?». Il semplice «tu dicis» dell'Unto porta Pilato a lasciare il microfono e a cantare in maniera improvvisamente molto più sobria: «voi m'avete portato davanti quest'uomo» e poi, spostandosi di registro, «non ho trovato nessuna delle colpe di cui lo accusate». Il tutto su uno sfondo sonoro creato da radioline, mangiadischi, radioline e glissandi del megafono.

Gli altri esecutori richiedono la morte dell'Unto e la liberazione di Barabba, recitano con voce naturale e meccanica il «*crucifige*». Pilato cerca, riprendendo il microfono, di convincere tutti che «non ho trovato in lui niente che merita la morte», ma inutilmente. Il tutto in un frangente di strumenti elettrici, voci amplificate, feedback microfonico, *crucifige* ripetuti. Finché Pilato non comanda di fare come vogliono loro. E mentre Pilato dà violentemente la croce sulle spalle dell'Unto, torna il narratore che canta su un nuovo frammento melodico sbeffeggiante «allassò u Crist ind'ai mana lora» (lasciò Cristo nelle loro mani), fischiettando la melodia finché l'Unto non arriva da Caifa.

Caifa chiede semplicemente all'Unto di dire se è veramente il Cristo, il Figlio di Dio. L'Unto non può che confermare, e a questo punto Caifa non ha bisogno di ulteriori testimonianze e colpisce l'Unto con martello e chiodo. E l'Unto muore.

7. «L'Unto, morto in piedi, cade nelle braccia di Caiphas». Non ci sono più strumenti, solo voci. Come all'inizio, come «in principio». Ma adesso l'Unto c'è, c'è il suo cadavere. Sono le tre donne – ancora le donne – a seppellirlo. E a lamentarsi. Si accompagnano con clust

vocali, glissandi discendenti, mentre trasportano l'Unto al sepolcro. Gli altri per i primi due minuti «sono riuniti presso i luoghi deputati: continuano la 'costruzione', come se nulla fosse accaduto». Come se nulla fosse accaduto. Ma qualcosa è accaduto, è innegabile. L'Unto è morto. Mentre lo depongono, lo compongono nel sepolcro, lo coprono con un telo nero, le donne mormorano velocissimamente testi dell'Apocalisse, con timbri diversi. Quando le donne si sono allontanate, gli altri «vanno alla ricerca del Maestro sepolto» recitando su una nota versi dell'Apocalisse ma anche versi del libro di Giona, l'unico libro dell'Antico Testamento che non contiene vaticini: ideale unione tra Antico e Nuovo. Colpi metallici sordi accompagnano questa recitazione: alla fine tutti «si stendono lentamente, viso a terra, fino a coprire in tutto il corpo dell'Unto». Tutti immobili per 30 secondi. Dopo di che il direttore si alza, imitato dagli altri, e recita: «Fine della rappresentazione. Fra poco l'esercizio».

L'Unto è inesorabilmente morto. Non c'è catarsi in *Rappresentazione*, bisognerà aspettare *Esercizio*. Che inizierà dopo una «pausa di 7 minuti circa» – ancora il 7 – indicata in partitura.

Esercizio

«*Esercizio* – scrive Guacero – è un ripiegamento su se stessi – reale meditazione sulla 'propria' discesa alle tenebre, al negativo, agli inferi, che fanno gli esecutori: non una illusione rappresentativa, ma una 'operazione' – o il tentativo di una operazione – fatta eccezionalmente dinanzi agli altri, gli spettatori, nel tentativo di coinvolgerli. Solo in tal senso si tratta ancora di 'teatro', ma è già una fine del teatro come 'cosa da vedere', per essere, sempre più e sempre più vicino a forme originarie di compartecipazione di tutti i presenti, azione – e azione vera». Abbiamo visto l'Unto morire, ricoperto dalle tenebre. E dalle tenebre, dal negativo, dagli inferi, bisogna ripartire.

È la riscoperta di una dimensione rituale. È la creazione di una nuova comunità, innanzitutto tra gli esecutori. Non è detto che ci si riesca, è un esercizio, un 'provare a'. Guacero non ha certezze, solo ipotesi. Consapevoli, ma sempre e comunque ipotesi. Questo è il senso della sua sperimentazione.

L'esperimento non è detto che riesca. Ci sono i presupposti teorici, ma da soli non bastano, e Guacero lo sa benissimo: «Prima d'eseguirlo [*Esercizio*], 'organizzarsi' psicologicamente, esaminarsi, caricarsi. E se non si sente formarsi una connessione di forze fra tutti gli esecutori, se 'non ci si sente in vena', sarebbe il caso di rinunciare a farlo, qualche sera. O ancora: chiedere agli astanti di non essere più pubblico, di aiutare nella 'operazione' psichica – se qualcuno, poi, non si sentisse di 'salire di grado' (dalla RAPPRESENTAZIONE all'ESERCIZIO) può lasciare la sala, materialmente o no».

La musica non può che essere parte integrante di questa 'salita di grado': «il ruolo della musica: elemento preponderante, esteriorizzante, 'estetico', nella prima parte; supporto 'tecnico', agente della concentrazione e subordinato all'esercizio (spirituale) nella seconda». È una riscoperta dunque del ruolo 'primitivo' della musica, laddove «la musica è connessa a tutti gli aspetti sacri e magici di riti e liturgie» (Guacero, 1966a, p. 169). Riscoperta della ritualità, dunque, della ritualità vera.

Vediamo nel dettaglio ciò che succede in *Esercizio*. È diviso in quattro segmenti, all'interno dei quali non si svolge ovviamente una narrazione lineare, ma una meditazione, sempre più profonda, progressivamente più intima, fino alla catarsi finale.

1. *Esercizio* inizia con i dodici esecutori seduti in cerchio intorno ai tre bracieri posti al centro, mentre tutte le luci sono accese al massimo. Si comincia con un richiamo 'tematico' del secondo numero di *Rappresentazione*. Questa volta però non conduce alla separazione della luce dalle tenebre: al contrario «lux in tenebris lucet». E a questo punto «INIZIO DI CONCENTRAZIONE: (a) fissare la luce: i bracieri. (b) ricerca dell'intonazione comune: accordarsi in altezza e timbro (improvvisazione da esercizio), sino a ottenere un suono unisono della durata di 10"». Quale debba essere questo suono non è importante, non è indicato dal compositore. Gli esecutori non hanno un obiettivo indicato in partitura, non possono fingere, 'rappresentare' una concentrazione. Ognuno dei dodici deve concentrarsi, ascoltare gli altri, adeguarsi. È una improvvisazione che non richiede particolari abilità tecniche, specializzazione. Soltanto il raggiungimento di un livello sovraindividuale, realmente comunitario. È necessario raggiungere lo status di 'comunità di esecutori' per poter proseguire. Finché non c'è il suono di 10" all'unisono (da notare: non solo stessa altezza, ma anche stesso timbro) non si può andare avanti nell'esercizio.

Dopo aver 'conquistato' l'unisono tutti i dodici esecutori cantano l'*Hymnus Spiritui Sancto*. È un inno che si muove essenzialmente nell'ambito di un intervallo di tono, con oscillazioni di quarto di tono. Le durate e il ritmo sono aleatori. Il ricorso ai quarti di tono non è sperimentalismo fine a se stesso, ma elemento di 'imprecisione' voluta nel canto, cercando di ricreare quelle approssimazioni tipiche del canto liturgico dei fedeli, non professionisti.

2. È un numero di transizione. Conduce gli esecutori dalla luce massima del primo segmento al buio totale del terzo. È il numero della discesa. Gli esecutori – escluse le voci femminili – recitano con timbro spento frammenti tratti dal libro di Giona, ripetendolo indefinitamente: questo è lo sfondo per il 'solo' del soprano. Il solo è una discesa interminabile, estenuante, angosciante: un grande glissato discendente, lentissimo, della durata di circa due minuti, che copre praticamente tutta l'estensione vocale. All'interno del grande glissato il soprano inserisce, in qualsiasi punto, sette frammenti – indicati dal compositore – tratti da *Rappresentazione*. Riflessione sempre più intima, sempre meno esteriore: le luci pian piano si spengono, questo suono esasperante che scende sempre più verso il grave, i richiami alla storia già narrata...

Tutto questo conduce la comunità degli esecutori e – auspicabilmente – degli spettatori verso la nuova fase dell'esercizio.

3. È il numero delle tenebre. Del buio assoluto. Occorre riconsiderare le tenebre, ripartire da esse. «Tenebra negativa-positiva – indica Guacero in partitura – Esserci dentro-esplorarsi». E, nel buio totale, «improvvisazione fonetica. Soffocazione. Suoni tappati, a risucchio, rumori di faringe. Lamenti fiochi, urla soffocate. Mondo degli inferi».

Non c'è più nulla da vedere. Nulla. Solo suoni. Gli inferi sono dentro di noi, ognuno è chiamato ad esplorare i propri, personali inferi, nella loro unicità.

Quanto più comoda sarebbe stata una 'rappresentazione' degli inferi! Invece no, la meditazione deve essere personale e reale. Non un facile e conveniente stereotipo rappresentativo, una suggestione magari emozionalmente coinvolgente, ma destinata a rimanere meramente superficiale. Il compositore chiama tutti gli intervenuti a scandagliare il proprio, personale negativo.

È solo da questa discesa che può nascere la catarsi, è agli inferi che bisogna resistere. Bisogna vincere il buio. Difficile, ma fattibile.

Sempre al buio, infatti, dopo i lamenti iniziali, un cluster vocale in falsetto dà il via al canto dei versi di *Noche Oscura* di San Juan De La Cruz. Contemporaneamente, gli altri esecutori recitano, soffiato e con intensità *ppp*, un testo dell'Apocalisse.

Comunità, non massa. Distinzione di ruoli, non gerarchie. Questo il senso del rito. O meglio, della sua riscoperta. Non un appiattimento su posizioni da condividere a tutti i costi, ma un rinnovamento («un nome nuovo») di ciascuno nella propria unicità. Dal rito collettivo alla scoperta individuale: è l'unica via per sfuggire agli inferi.

4. Nel numero conclusivo di *Esercizio*, e dell'intera opera, torna la luce: «La luce (riflettori), che illumina lo schermo con scala, lentamente cresce». È una scala con sette scalini, simbolo della salvezza. Ma Guacero non ha illusioni, e non vuole darne. «Gli esecutori, in lunga fila, s'avviano strisciando verso l'abside, con difficoltà».

Siamo alla fine, ma è una fine sofferta. Tutti gli esecutori, con voci in falsetto, soffiate, con bocca tappata, e così via, nel loro percorso recitano le seguenti parole: «Difficile - Patienter - Lento - Costanter - Lento foco - Pietra bianca». E contemporaneamente «strisciando producono rumori di percussioni anche con oggetti che portano sugli abiti: timbri raspanti, cluri».

La conclusione è lasciata ad una sorta di dialogo tra voce registrata su nastro (con modulatore ad anello) ed esecutori: «io sono il primo e l'ultimo e il vivente – e fui morto – e vedi sono – vivente – e vedi ho le chiavi della – morte – e del mondo – invisibile». Su quest'ultima parola, cantata dalle tre voci femminili, gli esecutori rimangono immobili dopo aver iniziato la salita della scala: «Il primo giunto alla scala avrà salito, seguito dagli altri, i primi 3 gradini. La luce dello schermo sarà al massimo».

La salvezza è possibile ma difficile: è un percorso lento, paziente. Esiste qualcosa a cui tendere, il Logos, il primo e l'ultimo, colui che ha le chiavi della morte e del mondo invisibile. Non è detto che si riesca a raggiungerlo: gli esecutori non riescono a salire tutta la scala, si fermano al terzo scalino. Non c'è resurrezione miracolosa, ma un percorso in salita, faticoso. Ma vale la pena di provarci.

L'Unto e il teatro musicale

L'Unto è un soggetto centrale di *Rappresentazione*. Riepilogghiamone brevemente la nascita. Non esiste all'inizio di *Rappresentazione*: in principio soltanto il Logos. Da questa armonia indifferenziata la prima separazione: la luce dalle tenebre. Poi la creazione di uomo-donna, e la successiva separazione dell'uomo dalla donna. Da una ulteriore separazione scenica – dal centro ai luoghi deputati – ha inizio la costruzione del tempio, ed è qui che nasce l'Unto.

Una prima, immediata deduzione, dettata dalla trama e dal succedersi storico degli eventi, è che l'Unto sia il Cristo cattolico. Lettura assolutamente legittima, e legittimata dallo stesso Guacero nella premessa alla partitura. In questo senso *Rappresentazione* può essere vista come una messa in scena della storia narrata dalla Bibbia. D'altronde il compositore utilizza quasi sempre testi tratti dall'Antico Testamento fino alla nascita dell'Unto, per poi passare al Nuovo Testamento. *Rappresentazione* è quindi una rappresentazione religiosa, anzi, spe-

cificamente cattolica. Ci sono tutti gli elementi della storia del Cristo, o quasi: le tentazioni del demonio, le violenze dei poteri, la sua morte. Ne mancano tuttavia almeno due, nemmeno troppo trascurabili.

Innanzitutto l'Unto qui non realizza miracoli. Il demonio lo tenta, lo spinge a compierne. Ma l'Unto si fa forte delle sacre scritture. Anche Erode vorrebbe vederne qualcuno, ma invano. Possiamo pensare che siano dati per sottintesi: il pubblico sa, per retaggio culturale, che l'Unto ha compiuto miracoli.

C'è però un altro aspetto del tutto assente in *Rappresentazione*, forse ancor più importante del precedente: l'Unto muore, ma non resuscita. E la resurrezione è l'essenza stessa del cristianesimo. La funzione catartica del Cristo si completa con la resurrezione, non con la sua morte. «Ma se Cristo non è risorto allora vana è la nostra predicazione ed è vana anche la vostra fede» (Cor. 15, 13-14). Anche in questo caso potremmo dire, come per i miracoli, che il pubblico sa che la morte dell'Unto non è una morte definitiva. Non è detto, tuttavia che tutti lo sappiano. O meglio: non è detto che tutti lo credano. Qui entra in gioco la fede. Ma se *Rappresentazione* avesse un senso pieno solo per i fedeli, la sua portata sarebbe alquanto limitata.

L'Unto può allora essere inteso come la metafora del genere umano nel suo complesso. L'uomo che non compie miracoli, oggetto di tentazioni e di violenze: violenza del potere amministrativo, del potere giudiziario, del potere religioso. Non è la religione – sembra dire Guaccero – a far violenza sull'uomo, ma il potere religioso, gestito in maniera assai spregiudicata. Non dimentichiamo che chi si assume – per Guaccero – la responsabilità morale e persino materiale della sua morte è proprio Caifa, che, non avendo bisogno più di testimonianze, lo colpisce con martello e chiodo. Ed è la stessa «*vox spiritualis*» che tenta l'Unto con la promessa di uno smisurato potere (del tutto terreno) in cambio della sua prostrazione adorante.

Il genere umano, dicevamo. Ma possiamo azzardare: il genere umano nella sua sacralità. Perché l'Unto è Figlio di Dio, lo afferma e lo conferma, a più riprese. Anche di fronte a Caifa. E non ha timore di dichiararlo, anche a costo della vita.

L'Unto è sacro perché *sceglie* di esserlo. Lo diventa dopo una meditazione (è il direttore dell'esecuzione che invita l'esecutore a meditare, prima di assumerne i panni). E vive fino in fondo la sua sacralità. Questo dà fastidio al potere, ai poteri. Conduce alla morte.

L'uomo che rivendica la propria sacralità è destinato a soccombere, e anche se resiste alle tentazioni, alla fine il potere ha la meglio. La conclusione pare amara, dunque, senza speranza.

È però ancora possibile un ulteriore cambio di prospettiva, questa volta più radicale, che ci permetta di osservare l'Unto in maniera più distaccata: «noi non impersoniamo...».

Egli è allora ciò che rimane del sacro quando la *vera* sacralità si è persa. È soltanto una rappresentazione del sacro, e quindi una rappresentazione tout court.

In sostanza l'Unto è il teatro, la storia narrata in *Rappresentazione* è la storia del teatro, e più specificamente del teatro di rappresentazione. In questo senso *Rappresentazione* è autoreferenziale, non narra che se stessa. È una lettura meno peregrina di quanto a prima vista possa apparire.

In origine infatti non c'è teatro, il teatro non esiste. C'è il rito, sacro, in cui Guaccero pone

saldamente le origini del teatro occidentale: «il rito, come sede dell'azione sacra, di cui la comunità intera è partecipe, è all'origine del teatro europeo. La liturgia della Messa è già teatro in tal senso e teatro unitario, non solo per la messa in opera di tutti gli elementi, parola, musica, visione, movimento, ma perché essa è azione dove non c'è che distinzione di grado tra il celebrante e la comunità. Insomma, non vi sono 'spettatori' e non vi si fa tanto del 'teatro' (cosa da vedere), quanto del 'dramma' (cosa da fare, una azione)» (Guaccerò, 1966a, pp. 173-174).

Nel rito c'è indistinzione, comunione, armonia di elementi. Logos, in una parola. E tutti partecipano alla liturgia. I vari elementi hanno senso non in sé, ma nel tutto. E quindi non di teatro si tratta, ma di azione in cui tutti sono pienamente immersi.

Già nel Medioevo si comincia tuttavia a considerare la possibilità di estrapolare dalla liturgia alcuni elementi particolarmente significativi, ed il teatro nasce dalla separazione e dalla destinazione a nuovo uso di elementi liturgici. Non siamo tuttavia ancora al teatro vero e proprio, quanto piuttosto al 'dramma liturgico', per il quale «palcoscenico era la chiesa stessa, all'interno della quale il presbiterio offriva un luogo già di per sé separato» (Bossa, 1995, p. 5). Separazione di luoghi, dunque, oltre che estrapolazione e amplificazioni di sezioni liturgiche. Ma il processo, come sappiamo, non si ferma qui. «Le abilità tecniche nelle azioni sacre ritagliano delle zone di specialisti. Questo fenomeno si acuisce quando l'azione perde il suo carattere rituale. Nascono così lo specialista o il virtuoso da un lato e il pubblico dall'altro» (Geraci, 1984, pp. 28-29).

Separazione di spazi, separazione di competenze (professionalizzazione) e separazione tra recitanti e pubblico. Tutto questo conduce verso la nascita dell'Unto.

In *Rappresentazione* egli infatti nasce – inevitabilmente – quando una definitiva separazione degli spazi dell'azione porta gli esecutori non solo a spostarsi nei tre luoghi deputati, ma ad iniziare la costruzione del tempo. «Il nuovo teatro [...] ha le sue radici nella definizione del palcoscenico come organizzazione autonoma e unitaria della rappresentazione e nella definizione, organizzata e unitaria, del luogo del pubblico. Lo spazio delle rappresentazioni (di ogni rappresentazione) non è più il luogo vissuto in cui accadono eventi ma il luogo 'speciale' con una sua tipologia e morfologia organizzata, al di là delle diversità» (Cruciani, 1995, p. 61). Dopo la nascita dell'Unto il narrante dice: «Ecco ti costruisci questa casa per tua dimora e sarà tua abitazione per sempre».

È – finalmente? – nato il teatro. L'Unto. Che però in epoche diverse, ed in modi diversi, subisce tentazioni e violenze. L'Unto viene tentato a sperimentare, a compiere virtuosismi esasperati, a trasformare le pietre in pani; a lanciarsi senza timore, a considerarsi immortale, indistruttibile: è scritto che nulla potrà farlo inciampare; il tutto nella certezza che potrà conquistare ogni cosa: basta prostrarsi in adorazione, sottomettersi. A chi? A chi detiene il potere. Le voci del potere sono le stesse voci tentatrici, ma con una forza in più: condannano l'Unto che non cede alle tentazioni, che non mostra miracoli, che non trasforma le pietre in pani.

E l'Unto muore, inesorabilmente. Anche se non cede alle tentazioni, anche se rivendica la sua autonomia. Anzi, proprio per questo. L'Unto muore perché non ha ceduto alle lusinghe del potere, alle tentazioni di esibizionismo, perché si è intestardito a rimanere se stesso.

È la fine del teatro di rappresentazione. È qui che Guaccerò opera la sua scelta, riprendendo e rafforzando ciò che ha affermato – e continuerà ad affermare – nei suoi scritti teorici. Scelta definitiva, irrevocabile. Il teatro di rappresentazione ha mostrato tutti i suoi limiti, non è più attuale, è morto.

Il teatro a cui aspira Guaccerò è un teatro sacro, nel senso più profondo del termine. È questo il suo personale *Esercizio*, ed è una scelta che, visti i tempi, non è né conformista, né reazionaria, ma coraggiosa ed innovativa.

Non è solo, d'altronde: Pier Paolo Pasolini, ad esempio, ad un certo punto del suo percorso riscopre il sacro in quanto possibilità, forse l'ultima rimasta, di resistenza al potere. «Io difendo il *sacro* – scrive Pasolini – perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è la più minacciata dalle istituzioni delle Chiese» (Pasolini, 1983, p. 129). Il sacro, in Pasolini come in Guaccerò, non ha assolutamente nulla a che vedere con il potere religioso, con le Chiese. Per dirla con Cassano, «è qui che nasce la convinzione di Pasolini che il sacro possa mutare funzione e divenire un luogo di resistenza ai nuovi codici normativi del consumismo e per questa via essere avvicinato alla trasgressione 'autentica' opposta a quella di massa e garantita dall'alto dell'oggi. Si afferma qui un altro ossimoro pasoliniano, l'affermazione di un *sacro* che diventa motivo ispiratore di una critica, che diviene eretico, di un uso della tradizione contro il potere, un *uso rivoluzionario della tradizione*» (Cassano, 1996, pp. 128-129).

La sfida di Guaccerò, l'*Esercizio*, è riscoprire attraverso il teatro la sacralità, la partecipazione, la comunità. Andando contro – contro la massificazione, contro il potere, contro i poteri – ma in maniera costruttiva. Il tutto – ed è qui la forza dell'utopia guacceriana – non solo a teatro: «entro e fuori la sala».

E questo non è altro che il ritorno al Logos.

Bibliografia

- BOSSA, RENATO, 1995: *Il teatro religioso e le prime manifestazioni profane*, in «Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale», diretta da Alberto Basso, vol. I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, UTET, Torino, pp. 3-23.
- CASSANO, FRANCO, 1996: *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari.
- CRUCLANI, FABRIZIO, 1995: *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari.
- GERACI, TONI, 1984: *Domenico Guaccerò compositore e musicologo*, tesi discussa il 4/7/1984 alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo.
- GUACCERO, DOMENICO, 1961: *L'«Alea» da suono a segno grafico*, in *di Domenico Guaccerò. Prassi e teoria*, Nuova Consonanza Editrice, Roma, 1984, pp. 71-95.
- GUACCERO, DOMENICO, 1966a: *Postilla sul teatro musicale*, in *di Domenico Guaccerò. Prassi e teoria*, Nuova Consonanza Editrice, Roma, 1984, pp. 167-179.
- GUACCERO, DOMENICO, 1966b: *Un'esperienza di «teatro» musicale*, in *di Domenico Guaccerò. Prassi e teoria*, Nuova Consonanza Editrice, Roma, 1984, pp. 147-166.
- GUACCERO, DOMENICO, 1981-83: *Sulla tradizione del teatro musicale*, in *di Domenico Guaccerò. Prassi e teoria*, Nuova Consonanza Editrice, Roma, 1984, pp. 180-192.
- PASOLINI, PIER PAOLO, 1983: *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma, citato in Cassano, 1996.

Domenico Guaccero

Rappresentazione et esercizio

I testi montati ed elaborati dall'autore sono tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento (*Genesi, Apocalisse, Giona, Libro Primo dei Re, Prima Lettera ai Corinti, Vangelo secondo San Matteo, Vangelo secondo San Luca, Vangelo secondo San Giovanni*) e da opere di Notker Balbulus (*Hymnus Spiritui Sancto*) e San Juan de la Cruz (*Noche Oscura*). Sono usati nelle tre lingue antiche (o sacre): ebraico, greco e latino, e in due lingue moderne: italiano (specie per le parti discorsive) e spagnolo (*Noche Oscura*).

Ai numeri 5 e 6 di *Rappresentazione* le parole dello storico sono tradotte in una sorta di dialetto artificiale, misto di elementi sardi (Nuorese) e pugliese (Bari).

A. RAPPRESENTAZIONE

1. *Esecuzione corale* [Il logos, il verbo come origine della vita] (Giov. 1, 1-5: lingua greca, latina, italiana)

En archè en o logos, kai o logos – la parola –
erat apud Deum – il logos –.

Deus erat Verbum.

Questo era in principio – en archè – apud
con Dio.

Panta di'autù egheneto – omnia per ipsum facta sunt –
tutto per suo mezzo

nacque – et sine ipso nihil quod factum est.

En autù e zoè en kai e zoè en to fos ton antròpon.

E la vita era la luce.

Et tenebrae eum non comprehenderunt.

E la luce splende tra le tenebre.

2. Esecuzione vocale [La creazione del mondo] (Gen. 1, 1-4: lingua ebraica, greca, latina, italiana)

8 esecutori	In principio	1 solo	Berescit barà Elohim he scêmin.
	creavit Deus	Il Direttore	Così inizia la rappresentazione.
	Terra	1 solo	U ath e aretz u kuscek.
	autem	Il Recitante	Una massa informe.
	erat ianis	Il Direttore	Il principio il logos la sua perdita
	et vacua		L'uomo/tempio e il negativo.
	Et tenebrae	Il Recitante	E la tenebra.
	erant	2 soli	U Rûk Elohim
	super faciem	1 solo	Merekhefet nel feniemim.
	abyssi.	Il Direttore	Tentazione/violenza sull'Unto.
	Il Recitante	Sulle acque.	

Tutti (divisi a gruppi)

Dixitque Deus: fiat lux – leî aor –
kai fos egheneto.

Vide il Signore che la luce era buona
e separò la luce dalle tenebre.

Il Direttore

Noi non impersoniamo. Raccontiamo e celebriamo;
a nostro uso, con azioni e allegorie.

3. Esecuzione vocale e strumentale [Creazione di Uomo e Donna] (Gen. 1, 26-27; 2, 21-22; 1, 1; Giov. 1, 1 e 5; lingua latina e italiana)

2 soli

Et ait: faciamus hominem
ad imaginem et similitudinem nostram.

Dio Uomo creò a sua immagine,
a immagine di Dio lo creò.

6 soli

Tale creò Uomo Donna

2 soli

E mentre dormiva
Dalla costola d'Adamo formò Donna.

Altri 2 soli

Questa sì, ossa delle mie ossa,
carne della mia carne.

Questa sarà chiamata donna
perché:

Tutti

fu tratta da uomo.

9 soli

In principio creavit Deus.

1 solo

Berescit barà Elohim.

Il Direttore

En archè en o logos.

Tutti

Parola – Zoè – Lux.

E le tenebre più non la compresero.

4. *Esecuzione vocale e strumentale* [La costruzione del tempio, il lavoro] (I Re, 6 sgg.; Giov. 1, 14; 2, 19-21; 1 Cor. 3, 16; lingua italiana e latina)

1° gruppo

L'anno 480 dopo l'uscita dei figli di Israele dall'Egitto e 4° del regno di Salomone si cominciò a costruire il tempio del Signore.

Tutti

Alleluja (*azioni, suoni, canti*).

2° gruppo

Tutte queste costruzioni erano di pietre scelte squadrate su misura.

Tutti

Alleluja (*c.s.*).

3° gruppo

Fuse due colonne di bronzo, eresse la colonna di destra e la chiamò Jachin, elevò quindi quella di sinistra e la chiamò Boaz.

Tutti

Alleluja (*c.s.*).

Tutti (*indicando uno dei 12*)

Ecco l'Unto.

1 solo

Ecco, ti costruii questa casa per tua dimora e sarà tua abitazione per sempre.

Altro solo

Solvite templum hoc
et in tribus diebus
excitabo illud.

3 donne

Non sapete che voi
viete templum Dei?

Il Direttore

Ma egli intendeva
il tempio del proprio corpo.

3 donne

Et Spiritus Dei
abita in voi.

3 uomini

E la parola
divenne corpo.

1 solo

Et habitavit in nobis.

5. *Esecuzione vocale e strumentale* [Le 3 tentazioni dell'Unto, il *Cristòs*] (Matt. 3, 17; 4, 1-10: lingua italiana e latina)

Il Direttore

Secundum Mattheum.

1 solo

Quest'è mio figlio diletto
nel quale mi sono compiaciuto.

* E tann G'seu Crist ind'o dasert
e allora Gesù Cristo nel deserto

portad'at Jipiritu Santu
lo portò lo Spirito (Santo)

paccè u tent'o diavua.

perché lo tentasse il diavolo.

Il Direttore (*rivolto a chi fa l'Unto*)

Tu, fa' l'Unto.

Una donna (*vox experimentalis*)

Se tu sei il figlio di Dio dì che queste pietre diventino pani.

Chi fa l'Unto

Scriptum est: non in solo pane vivit homo
sed in omni verbo quod procedit de ore Dei.

1 solo

* E tann ind'la città santa

e allora nella città santa

portad'at o diavua: iddu ponet

lo portò il diavolo e lo pose

'n pizz'la torra dla chiesja.

sul pinnacolo del tempio.

Una donna (*vox androgyna*)

Se tu sei il figlio di Dio, gettati di sotto, perché sta scritto:

agli angeli suoi ha dato ordini per te:

essi ti porteranno sulle mani, perché il tuo piede non inciampi in pietra.

* Traduzione in dialetto artificiale sardo-pugliese.

Chi fa l'Unto

Rursum scriptum est: non tentabis Dominum Deum tuum.

1 solo

* E o diavua si pesat arrêta in artinu d'un monte
e il diavolo lo tirò di nuovo sulla cima d'un monte
e 'ngi opra tutt'i patàira du munna:
e gli squadernò tutte le potenze del mondo
ite bellu de bista!

o che belle a vedersi!

Una donna (*vox spiritualis*)

Tutto ciò io ti darò, se prostrato mi adori.

Chi fa l'Unto

Vade Satana, scriptum est enim: Dominum tuum adorabis et illi soli servies.

6. *Esecuzione vocale e strumentale* [Le violenze dei 3 poteri – Caifa, Erode, Pilato – sull'Unto] (Lc. 22, 67-71; 23, 3 sgg.: lingua italiana e latina)

Il Direttore

Secundum Lucam:

1 solo

* Ando Pilato ustu ad'intesu
Quando Pilato questo intese
add'manna si cudd'omna jêra Galileo,
domanda se quell'uomo era Galileo,
e coma sapa ca jêra de savidda desos'Erodes
e come seppe che era del paese di Erode
'ndret'a cussa che la mandao.
indietro a questi lo rimandò.

Una donna (*vox androgyna*, Erode)

Erode come vide Jesus se ne rallegrò molto
(mima il riso di Erode, come fosse lo 'storico' di se stesso)
perché sperava vedergli fare qualche miracolo.

1 solo

* Erod'assâ addomann'e nudda rasponn' u Crist.
Erode molto chiedeva, ma niente rispose il Cristo.

Una donna (*c. s.*)

Ed Erode con le sue guardie lo trattò con sprezzo,
lo vestì di bianca veste e lo rimandò a Pilato.

Una donna (*vox sperimentalis*, Pilato)

Sei tu il re dei Giudei?

Chi fa l'Unto

Tu dicis.

Una donna (*c. s.*)

Voi m'avete portato davanti quest'uomo;
ma ecco, non ho trovato nessuna delle colpe di cui lo accusate.

Alcune voci

Metti a morte costui e rimandaci Barabba.

Tutti

Crucifige.

Una donna (*c. s.*)

Non ho trovato in lui niente che merita la morte.

1 solo

Ma ussoso forte suino boinande.

Ma quelli forte stavano a gridare.

Tutti

Crucifige.

1 solo

Acchamannò da fà comente cheren.

Comandò di fare come richiedevano.

Allassò u Crist ind'ai mana lora.

Lasciò il Cristo nelle mani loro.

Una donna (*vox spiritualis, Caifa*)

Se tu sei il Cristo, diccelo.

Chi fa l'Unto

Si vobis dixero, non credetis mihi, si autem et interrogavero
non respondebis mihi neque dimittebis. Ex hoc autem erit
Filius hominis sedens a dextris virtutis Dei.

Una donna (*c. s.*)

Dunque tu sei il figlio di Dio?

Chi fa l'Unto

Vos dicitis quia ego sum.

Una donna (*c. s.*)

Che bisogno abbiamo più di testimonianze? L'abbiamo inteso con la sua bocca.

7. *Esecuzione vocale* [Morte e seppellimento dell'Unto] (Apoc. 6, 1-8; Giona 2, 4: lingua italiana)

(L'Unto muore: le tre donne lo conducono al sepolcro, poi si ritirano fuori scena)

3 uomini

E io vidi: ed ecco un cavallo bianco e colui che cavalcava aveva un arco.

Chi fa l'Unto (*dal sepolcro*)

Tu mi hai gettato nel profondo

Altri 3 uomini

E uscì fuori un altro cavallo, rosso, e a chi lo cavalcava
fu dato di togliere la pace dalla terra.

Chi fa l'Unto (*c. s.*)

nel cuore del mare

Altri 2 uomini

Ed ecco un cavallo nero e chi lo cavalcava aveva una bilancia in mano.

Chi fa l'Unto (*c. s.*)

e le acque mi hanno circondato.

Le 3 donne (*di fuori*)

E io vidi ed ecco un cavallo pallido e chi lo cavalcava aveva

nome Tanatos e lo seguiva Ades.

8 uomini

E quando l'Agnello ebbe aperto il settimo sigillo si fece silenzio

nel cielo per circa mezz'ora.

B. ESERCIZIO – tutto a esecuzione vocale.

1. [Meditazione sulla luce e inno allo Spirito Santo] (Gen. 1, 1 sgg.; Giov. 1, 1 sgg., Inno di Notker Balbulus: lingua ebraica, latina, greca)

Tutti

Berescit lei aôr – en archè e zoè –
et lux – fos – aôr – in tenebris lucet.

Spiritus alme – illustrator hominum
Horridas nostrae – mentis purgas tenebras.

2. [Discesa alle tenebre: testo di Giona inghiottito dalla balena] (Giona, 2, 6-7: lingua italiana)

Tutti

Le acque mi hanno accerchiato
fino all'anima
l'abisso mi si è chiuso d'intorno
sono sceso fino alle bocche d'inferno
nelle regioni dove i sigilli
sono sbarre perpetue.

3. [Le tenebre nei suoi aspetti negativo e positivo: la beata 'noche oscura' di S. Juan de la Cruz] (S. Juan de la Cruz, *Noche Oscura* e Apoc. 2, 17: lingua spagnola e italiana)

7 soli

En una noche oscura
A oscuras y segura
Por la segreta escala, disfrazada,
Sin otra luz y guía
Sino la que en el corazón ardía.
¡O noche que guiaste!
¡O noche amable más que la
alborada!

5 soli

A chi vince
darò la manna nascosta
e gli darò
una pietra bianca
e sulla pietra scriverò
un nome nuovo,
e nessuno lo conoscerà
se non chi lo riceve.


4. [Ritorno della luce: fatica e pazienza sul cammino di perfezione]

Tutti (divisi)

Difficile – Patienter – Lento – Costanter – Lento foco – Pietra bianca.

Voce (Apoc. 1, 17-18: lingua italiana)

Io sono il primo e l'ultimo e il vivente,
e fui morto e vedi
sono vivente e vedi
ho le chiavi della morte
e del mondo invisibile.



Cesare Lombroso
o il corpo come
principio morale



Fabrizio de Rossi

venerdì 6 aprile ore 21.00
Teatro Ateneo

Fabrizio de Rossi Re (1960)

Cesare Lombroso o il corpo come principio morale (2000-2001)

azione musicale in sei quadri su libretto di Adriano Vianello
per attore, vocalista, mimo, dieci strumenti ed elaborazione elettronica

Fabio Gandossi attore (Cesare Lombroso)

Antonella Nigro vocalista (La Donna)

Saverio Bari mimo (Hannibal Lecter e il demente Versino)

Freon Ensemble

Massimo Bartoletti tromba

Francesco Marini sassofono

Jonathan Williams corno

Michele Lomuto trombone

Rodolfo Rossi percussioni

Orietta Caianiello pianoforte

Giorgio Sasso violino

Luca Sanzò viola

Matteo Scarpelli violoncello

Francesco Fraioli contrabbasso

direttore e chitarrista Stefano Cardi

regia Adriano Vianello, Benedetta Frigerio

collaborazione alla regia Carla Chiarelli

costumi Angela Buscemi

disegno luci Gianfranco Lucchino

movimenti coreografici Laura Talluri

immagini a cura di Stefano Francia, Rosalba Ruggeri

videoproiezioni Elena Chiesa

ricerche documentarie Luca Conti

prima rappresentazione assoluta

durata 60 minuti circa

produzione Nuova Consonanza

in collaborazione con Centro Tempo Reale Firenze

Centro Teatro Ateneo, Università di Roma 'La Sapienza'

Fabrizio de Rossi Re e Adriano Vianello

Presentazione di

Cesare Lombroso o il corpo come principio morale

Non vi è caso, non vi è occulta volontà superiore o abitudine culturale in grado di incidere sul corso delle vicende umane: ognuno è vittima di se stesso, della sua configurazione facciale, delle sue scapole troppo sporgenti o di un naso esageratamente pronunciato. È inutile affannarsi: Cesare Lombroso insegna che ciò che determina il destino dell'uomo è nient'altro che quella conformazione fisica che ognuno di noi, inevitabilmente, porta con sé.

Cesare Lombroso, o il corpo come principio morale è un viaggio immaginario nella fucina-laboratorio di uno spregiudicato ma metodico scienziato vissuto nel secolo scorso. Un avvincente percorso tra esperimenti irriverenti e un po' blasfemi (come quelli sui 'guasti prodotti dalle armi da fuoco sui cadaveri'), ipotesi stranianti ed azzardatissime, ma annotate con la cura meticolosa di chi conserva una fede assoluta nelle infinite potenzialità della razionalità scientifica. Gli strumentisti, che si aggirano sulla scena, diventano essi stessi oggetto delle analisi maniacali dello scienziato-attore e guidano lo spettatore tra i fascinosi meandri delle ipotesi lombrosiane. Lo spettacolo non sarà un racconto puntuale e didascalico della vita dello scienziato torinese, né un montaggio musicato di una scelta dei suoi testi più importanti, ma piuttosto sarà un'evocazione della sua figura, un'evocazione quasi spiritica, come a riprendere il discorso che Lombroso lasciò interrotto alla sua morte (l'ultimo testo trovato sul suo scrittoio era un'opera incompiuta intitolata *I fenomeni ipnotici e spiritici*) e da lì procedere a ritroso cavalcando liberamente attraverso musica, immagini, luci e costumi, nella sua memoria (che poi è la memoria di un'intera epoca). L'azione musicale procederà così attraverso sei quadri, che sono altrettante pennellate dalla vita di un uomo che, nel bene e nel male, non si è mai risparmiato.

L'esito della vicenda è ineluttabile: nessuno sa e può mutare i suoi connotati fisici e, di conseguenza, determinare o almeno direzionare in qualche modo gli eventi di un percorso già segnato che, indifferente, scandisce inesorabile l'esistenza umana. Il marchio della normalità è, come quello della criminalità, congenito ed immutabile. Eppure il confine tra Bene e Male non è poi così definito: l'uomo medio è tanto normale quanto mediocre, mentre il criminale, fra tristezze, insulti, e malignità, presenta certi spunti di lucida genialità difficilmente riscontrabili nella categoria degli uomini giusti, pii e devoti. Attraverso il suo ossessivo percorso di calcoli anatomici lo scienziato incontra Hannibal Lecter (il re dei criminali) e con lui disserta sui concetti di razzismo, criminalità, violenza e libertà. Diviene poi una stella del varietà (il lato cialtronesco e circense dell'austero scienziato) e attraverso una seduta spiritica incontra nientemeno che la madre (un momento di particolare dolcezza con una donna deforme) e giunge infine circondato dai musicisti e da un cerchio di fuoco (condanna eterna o eterna purificazione?) a dettare il suo testamento spirituale e, un attimo prima della chiusura del sipario, solleva il lenzuolo da un corpo pronto per un'autopsia e che riconosciamo essere irrimediabilmente il suo corpo.

Adriano Vianello

Il Personaggio

Cesare Lombroso (Verona 1835-Torino 1909) è stato forse l'intellettuale italiano della seconda metà dell'Ottocento più famoso in Europa e nel mondo.

Psichiatra ed antropologo annoverato tra i maggiori esponenti del positivismo materialistico, Lombroso insegnò Clinica delle malattie mentali a Pavia e Psichiatria e Antropologia criminale a Torino (dove fondò un Museo di antropologia criminale unico per la sua epoca).

La sua opera principale, *L'uomo delinquente*, venne tradotta in decine di lingue e l'eco delle tesi in essa contenute (soprattutto la tesi che le stimate della delinquenza fossero di natura atavica e pertanto riscontrabili dall'esame delle caratteristiche fisiognomiche degli individui) fece il giro del pianeta. Destarono scalpore i suoi studi sul rapporto tra genio e follia, sulla pellagra, sugli anarchici, sugli alienati e, da ultimo, cosa stupefacente per un positivista della sua statura, sorprese la sua adesione al mondo dello spiritismo.

Ironia della sorte volle che, avendo donato *post-mortem* il suo corpo alla scienza, Lombroso risultò possedere, stando alle sue classificazioni, proprio quei caratteri anatomici tipici dei criminali più incalliti.

Dopo la sua morte Lombroso venne presto dimenticato. Non solo: egli diventò quasi il simbolo di come *non* deve essere un ricercatore scientifico, le sue tesi vennero strumentalizzate in chiave razzista, e la sua figura venne screditata al punto da meritarsi il titolo di 'peggior scienziato del mondo'.

Recentemente invece si assiste ad una sorta, se non di rivalutazione, almeno di rinnovato interesse nei confronti dell'opera di Lombroso. A parte il fatto che nei suoi lavori sono prefigurati tutti i grandi temi del Novecento (come la psicoanalisi, l'esplosione politica di menti criminali ecc.), oggi, all'inizio del nuovo millennio, il risorgere del problema del razzismo da un lato, e le ultime frontiere delle scoperte genetiche (la possibile esistenza di gene del suicidio, gene della depressione, gene della depravazione ecc.) hanno riportato d'improvviso d'attualità la figura di Cesare Lombroso.

Appare oggi chiaro che se non completamente valide, le sue tesi certo rappresentarono un serio tentativo di riflessione, a vari livelli, sulla natura umana; e riparlare oggi del Lombroso significa, oltre che rendere omaggio ad una delle menti più attive del diciannovesimo secolo, soprattutto fornire uno stimolo, se vogliamo anche una *provocazione*, per un dibattito che non sia solo italiano, ma coinvolga intellettuali e operatori culturali di ogni nazionalità.

Cesare Lombroso

Anomalie e atavismo nei delinquenti

L'anomalia che ora vado ad esporre, può dirsi unica nella storia naturale e patologica dell'uomo; e non posso, perciò, cominciare a parlarne, senza rendere le più vive grazie all'egregio professore Zoja che tanto contribuì ad illustrarla.

Occupandomi da qualche tempo nello studio dell'uomo criminale, nel visitare il penitenziario di..., fui colpito dalla vista di un tristissimo uomo, che vi degeva da pochi giorni. - Era certo Vilella, di Motta S. Lucia, circondario di Catanzaro, d'anni 69, contadino, sospetto di brigantaggio e condannato tre volte per furto, e da ultimo per incendio di un molino, a scopo di furto.

Uomo di cute oscura, scarsa e grigia la barba, folti i sopraccigli e i capelli, di colore nero-grigiastri, naso arcuato, alto della persona (1^m,70): però, in grazia non so bene se di acciacchi reumatici, o che altro, era tutto stortilato, camminava a sghembo, ed aveva torcicollo, non so bene se a destra od a sinistra.

Ipocrita, astuto, taciturno, ostentatore di religiose pratiche, negava aver commesso alcuna disonesta azione, ma in fatto era così appassionato pel furto, che derubava fino i compagni del carcere.

Questi, cui interrogai a lungo, mi dissero, che nell'intimità loro non si mostrò punto libidinoso; raccontava, sì, di qualche oscenità commessa nella gioventù, e di aver usato con donne sodomiticamente, ma non più che nella prima gioventù, e non più che non sogliano gli altri uomini di quella risma; del resto i suoi discorsi eran d'uomo di senno maturo e calmo di passioni; mai si mastuprò, giammai attentò ai compagni, e non mostrò agilità muscolare straordinaria, né ferocia, né spirito vendicativo.

Morì in poco tempo per tisi, scorbuto e tifo.

La sezione non avrebbe rilevato di spiccante altro che la tubercolosi polmonare, ma io, però, non posso garantire di altro che del cranio che ho sott'occhio. Questo cranio presenta:

Circonferenza	mm.	520
Curva longitudinale	"	370
" trasversale	"	320
Diam. longitudinale esterno	"	196
biparietale	"	135
frontale	"	11
bizigomatico	"	130
longitudinale interno	"	188
bicipitale	"	130
frontale	"	111
Altezza verticale	"	138
Spessore medio	"	19
Lunghezza dell'osso frontale	"	120
" " parietale	"	143
" " occipitale	"	122

Altezza del frontale	”	70
Semicurva anteriore	”	265
” posteriore	”	261
Diam. fronte-mentoniero	”	200
occipite-mentoniero	”	210
Larghezza occipitale	”	170
Capacità in cent. cubi di miglio	”	1030
Cervello del peso di	gr.	1340

In complesso era un cranio doligocefalico, prognato, con sutura non ancora saldata, della forma e capacità ordinaria delle razze Calabresi, solo un po' differente per un maggiore sviluppo dei seni frontali e degli archi sopraciliari, e per la ricchezza di quelle digitazioni nella tavola interna, che corrispondono all'atrofia cerebrale.

Ma esaminando più addentro, coll'ajuto del professore Zoja, questo cranio, ben altre e più gravi anomalie mi spiccavano all'occhio, e sono:

1° La fusione congenita colla parte corrispondente dell'occipite, dell'atlante, i cui archi anteriori e posteriori si presentano atrofici e rudimentali; anomalia rara, e che può spiegare, secondo la teoria del Sangalli, una specie di torcicollo dell'uomo.

2° Mancava la cresta occipitale interna, e dalle braccia orizzontali della spina crociata dell'occipite, ai lati della protuberanza occipitale interna, partivano due rilevatezze ossee, che decorrevano, dapprima parallele, poi triangolari, e si disperdevano al segmento posteriore del foro occipitale, dopo avervi, alla distanza di 8 millimetri, formato un piccolo promontorio, osseo, triangolare. Lo spazio occupato ordinariamente dalla cresta occipitale è convertito in una cavità lunga 34 mm., larga 23 mm., profonda 11 mm.; viceversa, all'esterno di questo si osservava un proporzionato rialzo convesso, in corrispondenza del quale l'osso si presentava notevolmente assottigliato.

La cresta mediana mancando in questo caso ed essendo sostituita da due vere creste laterali, terminate in un promontorio, la falce pure dovea essere bipartita.

Questi bipartimenti della cresta, e le risultanze dell'anatomia embriologica e della comparata dei lemuringi, e l'estensione e la forma di quest'infossatura mediana (fatto corroborato dal sapere che il cranio si modella quasi sempre sul cervello), la mancanza di rugosità, di osteofiti, di irregolarità che accennino a che questa cavità fosse occupata da tumori o da ispessimento delle meningi, e che siasi formata al di fuori dell'epoca embrionale, l'analogia di questa porzione ossea coll'altra del resto del cranio normale, l'accompagnarsi questa lesione ad un'altra certamente congenita come è la fusione dell'atlante, e soprattutto la forma che assume il getto di cera nella cavità cranica, da cui risulta un cervelletto trilobato regolarissimo, come nei feti di 5 mesi, ci rendono certi che quell'infossatura serviva al ricetto di un lobo mediano del cervelletto. In questo caso si ebbe probabilmente nello sviluppo del cervelletto un arresto dello stato fetale, perché è noto che se nei primi 4 mesi il cervelletto presenta più sviluppati i lati laterali del mediano, che è anzi allora un semplice solco, invece dopo la 16^a settimana e fino al 6° mese, il lobo mediano prende uno sviluppo maggiore, si divide nei lobuli costitutivi, mentre intanto i lobi laterali restano lisci [...].

Questa anomalia non deve confondersi colla biforcazione della cresta occipitale interna, che pure non è molto frequente: in questi casi non solo l'ossatura in corrispondenza alla cresta

occipitale interna, esternamente, non solo, non è incavata, ma è anzi assai compatta, e presenta il massimo spessore fino ai 22 millimetri.

Questa anomalia non si trova notata in nessuna opera di anatomia speciale: non nel Barkow [...] che è la più vasta raccolta di anatomia cranica umana, comparata e patologica; non nell'esattissimo *HenkHandb. der Anat.* [...]; non nell'Otto, in quel suo trattato delle *Anomalie umane che s'avvicinano a quelle dei bruti*, in cui l'unica anomalia accennata di questo osso è lo spartimento trasverso dell'occipitale.

Ma il singolare si è che questa particolarità manca nelle scimmie superiori, nei bimali, certo nei chimpanzé, gorilla, orango, in cui, anzi, l'osso occipitale presentasi ancor più appiattito, che in noi; manca anche in molte delle scimmie inferiori, nei macachi, per esempio. L'unica traccia d'una fossa occipitale mediana e il chiaro sviluppo di un lobo cerebrale mediano comincia a vedersi in alcune scimmie Plattirine e nei Lemuridi, nell'Jackus, per esempio, e nel Lemur Albifrons [...], nel Lemur Psychodactilus od Aye di Madagascar, animale che molti ora escluderebbero dai quadrumani, e classerebbero tra i roditori.

Questo reperto contraddice, apertamente, l'ipotesi dei frenologi che vorrebbero nel lobo mediano e nell'appendice vermicolare riporre l'organo dell'appetito venereo, perché nel Villella non esistevano esagerati appetiti venerei; ché, se fossero esistiti, i compagni di carcere ce ne avrebbero edotto, come degli altri malvagi suoi istinti, e nei lunghi tre processi, qualche cenno ne sarebbe pure emerso: e di ciò, del resto, la scarsezza della barba è un segno indiretto, essendo notorio che gli uomini a facoltà genitali molto sviluppate, sono anche assai ricchi di barba.

Importante potrebbe essere questo caso per la filosofia naturale, poiché, stando a rigore di logica, il ritrovarsi nell'uomo quella fossa occipitale mediana, che manca nei bimali e si rinviene nei più infimi quadrumani, giova – al paro di quei casi di idioti e microcefali senza corpo calloso, e con permanente sutura intermascellare – giova a sostenere quella teoria, così abilmente palleggiata fra noi dal Canestrini, secondo cui l'uomo non sarebbe già una trasformazione di qualche animale antropomorfo (come vuole Vogt), e nemmeno di qualche animale intermedio tra gli antropomorfi e l'uomo, ma sì bene una trasformazione successiva di un animale capostipite ad un tempo dei bimali e di quadrumani, il che s'appoggia già ad analogie anatomiche cogli uni e cogli altri; ché se pel cervello l'uomo s'assomiglia all'orango e pel piede al gorilla, e per la mano al chimpanzé, per lo scheletro si avvicina al sciamango, e per il cranio, o meglio pel volto, ai cebi ed agli ovistiti.

Ma queste son metafisicherie dei naturalisti, forse così poco utili, come quelle dei filosofi.

Ben è importante, però, il notare che questa anomalia cranica, come altre che spero di esporvi, siansi scoperte in quella varietà, infelice, d'uomo, che è, a mio credere, più patologica dell'alienato, nell'uomo criminale.

Musica nei pazzi

Anche l'abilità musicale, come e più che la pittorica, si scorge assai spesso offuscarsi in coloro che, prima di ammalare, la coltivarono con troppa passione. – Adriani osservò che i maestri, da lui curati per follia, perdevano quasi affatto la loro abilità, che eseguivano, sì, qualunque pezzo musicale, ma senza vita; altri poi, venuti a demenza, ripetevano monotonicamente alcuni

pezzi, sempre gli stessi e talora soltanto alcune frasi; Vigna [...] nota che Donizetti, nell'ultimo stadio della demenza, non avvertiva più le melodie predilette; e le ultime sue opere sentono già quell'influsso fatale – che i critici notano pure nella sinfonia della *Sposa di Messina* di Schumann, composta durante gli accessi maniaci [...].

Ma ciò non contraddice al nostro asserto, che la follia desti nuove qualità artistiche in chi non le aveva; mostrerebbe, solo, in più, che è impotente su chi già fornitone, come pur vedemmo pei pittori di professione [...], forse per l'abuso di esse, impazziva. E già Mason Cox, mentre trovò che molti virtuosi avevano perduto colla ragione ogni abilità, notavane alcuni che, all'inverso, vi divennero più abili (Vigna).

Certo è, però, che l'abilità musicale si vide manifestarsi, quasi spontanea, in molti melanconici, in alcuni maniaci, e qualche volta perfino nei dementi; mi ricordo di un malato che aveva perduta la parola, eppure suonava continuamente, ed a prima vista, pezzi musicali difficilissimi; e di un melanconico, matematico di molto ingegno, che improvvisava al pianoforte delle arie degne di un maestro, senza conoscere musica, né contrappunto; un altro, demente, in seguito a monomania, che aveva però studiato musica da giovane, e continuava a suonare e ad improvvisare fino a che morì paralitico.

[...]

E ciò in parte spiega perché si trovi tanta copia di pittori e poeti fra costoro, anche in specie fra quelli da cui meno si aspetterebbe – i dementi; perché la fantasia ha più sciolto il freno, quanto meno domina la ragione, la quale, reprimendo le allucinazioni e le illusioni, toglie all'uomo normale una vera fonte artistica e letteraria. – Si copia bene ciò che si vede bene.

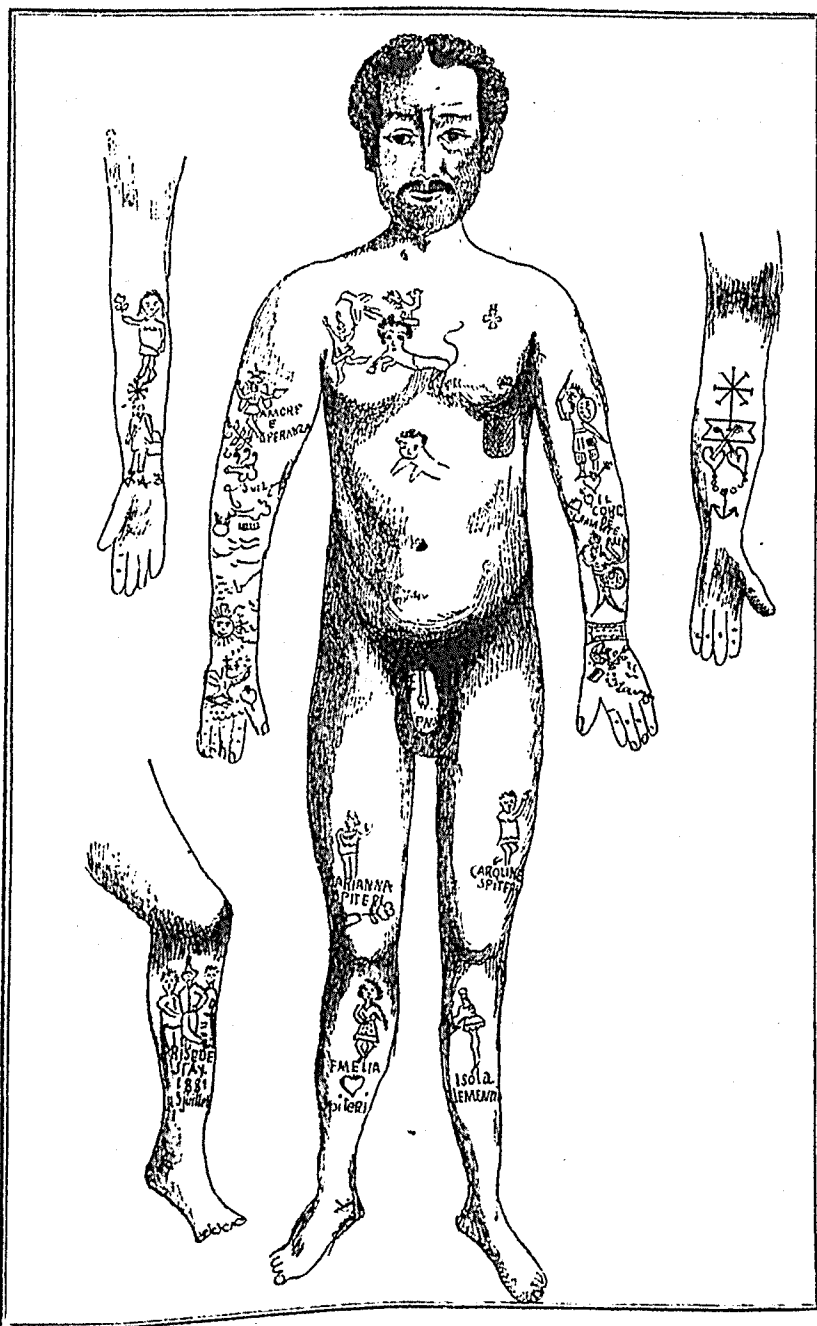
E da qui si comprende come l'arte stessa possa, a sua volta, produrre, fomentare lo sviluppo delle malattie mentali. Vasari narra di uno Spinelli, pittore Aretino, che essendosi studiato di dipingere le deformità di Lucifero, se lo vide apparire nel sogno e rimproverarlo di averlo fatto sì brutto; e il pittore restò, con quell'immagine, per anni e fu ad un punto da morirne.

– Verga ne conobbe un altro che esercitandosi a tracciare linee serpentine, a poco a poco lo sognava di giorno e di notte, convertite poi in veri serpenti; e sotto l'incubo di quell'immagine cercò di annegarsi [...].

In alcuni casi non influisce nemmeno più la fantasia, ma una specie di automatismo, che prende più forza quando tutte le altre attività psichiche vanno scemando, come nei bambini che scarabocchiano disegni più degli adulti, per un vero movimento automatico.

Potrebbe essere che lo studio di questi caratteri dell'arte nei pazzi, oltre a manifestarci una nuova faccetta di questi misteriosi malati – giovasse all'estetica od almeno alla critica dell'arte – nell'apprendervi che la predilezione esagerata dei simboli, delle minuzie, per quanto esatte, e la complicazione delle scritture, la prevalenza esagerata di una data tinta (e tutti sanno come v'ha ora un nostro pittore di genio che in questo pecca, e di molto), l'indecente lascivia e la stessa troppa originalità entrano nella patologia dell'arte.

I testi sono tratti da: *Esistenza di una fossa occipitale mediana nel cranio di un delinquente*, «Rendiconto del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», s. II, vol. IV, parte I, pp. 37-41, e da *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Bocca, Torino, 1894⁶, pp. 349-50, 353-4; cit. in Cesare Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di Delia Frigessi, Ferruccio Giacanelli e Luisa Mangoni, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, pp. 386-90, 456-7.



da Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente. Atlante*, Torino, 1897, tav. LXIX; tratto da Cesare Lombroso, *Delitto, genio, follia* cit., tav. 16.

Adriano Vianello

Cesare Lombroso o il corpo come principio morale
azione musicale in sei quadri

Testo

PROLOGO SPIRITICO

Dirompente FANFARA introduttiva; poi progressivamente nella sala scende il buio. Nel buio, una voce profonda, fuori campo, esegue la seguente richiesta:

Nastro magnetico

Voce maschile

CESARE LOMBROSO, PUOI SENTIRMI?

Il sipario, sempre nel buio, lentamente si apre. La stessa voce ripete la richiesta:

CESARE LOMBROSO, PUOI SENTIRMI?

Ancora silenzio, e buio. Inquietudine.

CESARE LOMBROSO, PUOI SENTIRMI?

All'improvviso, illuminata da una subitanea lingua di fuoco, appare la riproduzione in bianco e nero di un uomo tatuato, un delinquente, ingrandita a quasi due metri di altezza (è un'immagine tratta dall'archivio di Lombroso). Fa impressione.

Comincia la musica.

Lentamente la silhouette si gira su se stessa, lasciando apparire, sul retro, una figura illuminata da una luce fioca. Quella figura è Cesare Lombroso.

PRIMO QUADRO

IL CRANIO DEL PASTORE VILLELLA

Lombroso inizia a parlare rivolgendosi direttamente al pubblico.

Lombroso

Occupandomi da qualche tempo nello studio dell'uomo criminale, nel visitare il penitenziario di... fui colpito dalla vista di un tristissimo uomo, che vi degeva da pochi

cesare lombroso

giorni. Era certo Villella di Motta di Santa Lucia, d'anni 60, contadino, sospetto di brigantaggio e condannato tre volte per furto.

(Si avvicina ad una maschera mortuaria abbastanza terrificante)

Uomo di cute oscura, scarsa e grigia la barba, folti i sopraccigli e i capelli, di colore nero-grigiastro, naso arcuato, alto della persona, era però tutto stortilato e camminava a sghembo.

Ipocrita, astuto, taciturno, ostentatore di religiose pratiche, negava di avere commesso alcuna disonesta azione, ma in fatto era così appassionato al furto, che derubava fino i compagni del carcere.

(Pausa)

Pensate voi che quella che state per ascoltare sarebbe la storia di cotale Villella?

(Sorrisetto)

No. Egli morì in poco tempo per tisi, scorbuto e tifo.

(Ritorna serio)

Comincia un'altra storia.

Io, Cesare Lombroso, ebbi la ventura di esaminare il cranio di Villella.

TANGACCIO DEL CRANIO

(Intenerito e vagamente lirico)

DUETTO CON LA DONNA

Ah, un cranio... Un cranio...

Quanto può essere bello il corpo morto di un mortale...?

Quanto può essere dolce il cadavere di un uomo

che, mentre si decompone

docilmente si sottopone

alla nostra attenta osservazione...

che nella putrefazione

diventa sublimazione

della nostra attenta ricognizione...

che mentre si decompone

si dona alla compassione

alla nostra attenta osservazione... ah!...

*(Prende tra le mani un cranio umano, e si aggira rigirandolo tra le mani come un novello, t...
improbabile, Amleto)*

Ad alcuni un cranio ispirò un semplice essere o non essere
a me invece...

Ah, quel cranio, signori... Quel cranio cambiò la mia vita...

Nastro magnetico (*Come una preghiera scientifica*)

Questa enunciazione, come una preghiera scientifica, dovrebbe restare in sottofondo ed essere appena percepita, mentre Lombroso continuerà a parlare. Nel nastro vengono declamate le misure del cranio del Villella ovvero:

Circonferenza 520 mm.

Curva longitudinale 370 mm.

Curva trasversale 320 mm.

Diametro bizigomatico 130 mm. (*ecc.*)

Lombroso

In complesso era un cranio doligocefalo, prognato, con sutura non ancora saldata, di forma e capacità ordinaria...

Ma esaminando più addentro questo cranio, ben altra e più grave anomalia mi spiccava all'occhio...

Mancava... Mancava, signori, la cosiddetta 'cresta occipitale interna'!

Voi capite cosa questo significava?

Non lo capite.

Spiegherò.

Anche chi non è medico sa che il nostro cervello è diviso in due emisferi e che nel cranio, quasi a separarli, ergesi una *cresta* molto pronunciata alla base...

Adesso seguitemi bene.

Di quella stessa cresta *non v'è invece alcuna traccia* nei crani degli uccelli, dei pesci, degli embrioni umani al terzo o quarto mese, e delle scimmie inferiori.

Non esiste. Al posto della cresta trovasi piuttosto una *fossetta*, che conteneva il cosiddetto terzo lobo, una struttura nervosa *molto antica* nella scala filogenetica...

Ebbene: nel cranio del Villella al posto della cresta c'era quella fossetta!

Proprio come negli uccelli!

Nei pesci!

Negli embrioni umani!

Nelle scimmie inferiori!

In altre parole: quello del Villella era

IL CRANIO DI UN PRIMITIVO!!!

Nastro magnetico

CANTO DEL RAUCO MENDICANTE

(*valzerino di Lombroso con il cranio del Villella*)

Lombroso (*si riprende dall'emozione*)

Alla vista di quella fossetta mi apparve d'un tratto come una larga pianura sotto un infinito orizzonte...

Avevo finalmente illuminato il problema della natura del delinquente, che doveva riprodurre ai nostri tempi i caratteri dell'uomo primitivo giù giù fino ai carnivori... Ecco, ecco la ragione degli zigomi sporgenti, delle mascelle voluminose, della fossa temporale, di tutte le analogie che avevo trovato tra i delinquenti, i selvaggi, gli alienati e gli uomini preistorici: gli uni e gli altri rappresentavano stadi passati dell'evoluzione!

Nel moderno traspare il passato...

Nel delinquente si riproducono caratteri ancestrali, atavici, che lo rendono, appunto, delinquente...

Egli obbedisce a stimoli bestiali, assume comportamenti criminali e lo fa non per sua colpa, ma per colpa unicamente della sua struttura fisiosomatica...

Capite cosa vuol dire?

Che criminali si nasce... Che criminali si nasce... Che criminali si nasce... Che criminali si nasce...

SECONDO QUADRO

MISURAR E ORGANIZZAR (LORO)

Il sipario che stava sul fondo della scena si apre e lascia comparire, dietro, in guisa di pazzi alienati o criminali incarcerati, tre musicisti che suonano: VIOLA, TROMBA, TROMBONE

Lombroso

Eccoli, i miei infelici
compagni di strada...

Io, rispettabile uomo per bene
perfino sposato,
e padre...
sposato in realtà
e per sempre
con *loro*

e *loro* i miei figli...

Loro, il mio incanto e la mia croce
Loro, che nessun rispettabile mio pari
avrebbe mai voluto (osato) nemmeno avvicinare...
E io trascorrevo per *loro* i miei giorni, le mie notti
accanto a *loro*, sempre...

«Lombroso, ma sei pazzo, sei malato,
ma chi vuoi impressionare...?»

Ho misurato il *loro* cranio, annotato le *loro* fisionomie
i *loro* gusti, le *loro* passioni, le *loro* idee, le *loro* superstizioni,
le *loro* credenze religiose, la *loro* scrittura...

Ho passato con *loro* giornate intere,
li ho fatti cantare, chiacchierare, bere...

«Lombroso, ma sei pazzo, sei malato,
ma chi vuoi impressionare...?»

Loro, rifiuto solido dell'umanità, feccia del consorzio sociale,
pazzi, alienati, allucinati
ladri, assassini, criminali
così normali mi eran diventati
che preferivo star con loro
piuttosto che coi sani
Oh insania, demenza, orror del vago
compagnie di una vita da scienziato...
Oh, destino quello mio...
con la scusa del dover professionale
tenerli, tenerli lontani,
alla distanza giusta
e al tempo stesso, meraviglia
amare, amare loro
come una famiglia...

Si avvicina a uno dei musicisti, e lo descrive.

Lombroso (rivolto alla TROMBA)

Esemplare n. 5512. Stupratore ed assassino dell'apparente età di 35 anni... (mentre parla, indica e tocca nel musicista, impassibile, le varie parti che sta descrivendo) (il musicista a sua volta sottolinea suonando le parti enunciate) Orecchi ad ansa, capelli abbondanti, scarsa la barba, seni frontali spiccati, mandibola enorme, mento quadro o sporgente, zigomi allargati; lo sguardo vitreo, freddo, immobile, qualche volta sanguigno e iniettato; il naso spesso aquilino, adunco o meglio grifagno, sempre voluminoso; labbra sottili; frequenti le contrazioni unilaterali del volto, con cui scopronsi i denti canini quasi a sogghigno o minaccia; gesticolazione frequente, tipo insomma somigliante al mongolico e qualche volta al negroide...

Lombroso si avvicina al secondo musicista.

Lombroso (rivolto al TROMBONE)

Esemplare n. 7914. Ladro e assassino dell'apparente età di 22 anni... (comincia a rivolgergli delle domande a cui lui risponderà suonando il suo strumento) Come ti chiami?

Risposta musicale

Quanti anni hai?

Risposta musicale

Perché sei finito in carcere?

R.M.

Cosa ti ha spinto a rubare?

R.M.

Cosa ti ha spinto ad uccidere quell'uomo?

R.M.

Cosa ricordi di quand'eri bambino?

R.M.

Ti sei mai innamorato?

R.M.

Cos'è per te la morte?

R.M.

Sei felice?

R.M.

Credi in Dio?

R.M.

Avresti voluto essere qualcos'altro? Che cosa?

Cos'è per te la morte?

Ti sei mai innamorato?

Ladro e assassino...

Cosa ti ha spinto a rubare?

Credi in Dio?

Lombroso si avvicina al terzo musicista.

Lombroso (*rivolto alla VIOLA*)

Esemplare n. 10015. Il volgo, ed anche il mondo scientifico, credono in buona fede che il carcere sia un organismo muto e paralitico, privo di lingua e di mani, perché la legge ha imposto di tacere e di restare immobile. Ma nessun decreto può nulla contro la natura delle cose, e così quest'organismo parla, si muove, e persino canta.

Il musicista suona una canzone (viene raggiunto dalla cantante che, mentre lui l'accompagna, canta la canzone, tipo canzone della mala).

CANZONE DEL CARCERATO (*Popolare*)

Alla mattin buon'ora
mi viene il secondino
mi apre il finestrino
mi porta di mangiè.
Mi porta una michetta
con tun boccal de acqua,
mi chiude l'usc in faccia
come fudesse un can.
Poi dopo il mezzo giorno
mi mena sui scalini
e giù per i scaloni
davanti a quei birboni.

«Se tu dici verità
ti prometto libertà»
«La verità è questa
che mi non so di niente
vi prego solamente
di darmi libertà»
«La libertà è questa
che qui hai da morire»
Benedetta la mia mamma!

Che quando mi cullava
podeva soffogarme!
e farmivi morire!
Addio padre! Addio madre!
E tutti i miei fratelli!
E anche i miei sorelli
che non li vedo più!
ma la giustizia l'è troppo infamma
la mi condanna
e senza rason...

Nastro magnetico

CANTO DEL CONDANNATO

Addio padre... addio madre... la mi condanna senza ragion... senza rason... senza rason...

Buio.

TERZO QUADRO

LA DANZA DEL DEMENTE VERSINO

Il sipario sul fondo si apre su una gigantografia raffigurante il demente Versino bardato col suo enorme vestito.

Voce fuori campo

L'ammalato di demenza precoce Versino G., ricoverato nel manicomio di Collegno, essendo incaricato delle pulizie quotidiane, ogni giorno dopo essersene servito, lava accuratamente gli stracci, poi li sfilaccia, quindi ne forma dei cordoncini coi quali si intesse indumenti. Le fotografie rappresentano appunto il Versino che indossa il vestito da lui stesso confezionato. Il peso di questo vestito è di 43 chili, e l'ammalato raramente, estate o inverno, si astiene dall'indossarlo.

*Una luce illumina tre musicisti, seduti spalla contro spalla, quasi legati assieme, e bendati con una fascia nera (suoneranno senza vedere).
Al centro, irrompe Lombroso, che inizia a declamare.*

MONOLOGO DI LOMBROSO E DANZA DEL DEMENTE VERSINO

Lombroso

Bendati o scienza!
E così bendata va alla ricerca
della ricerca
Cerca la luce dietro la benda
Inscambiabile viaggia verso
la scoperta
della scoperta

Non ti stancare
di questo viaggiare
Come quel pazzo
che ho conosciuto
nel manicomio vecchio
della vecchia Collegno...

La gigantografia di Versino gira su se stessa e mostra, dietro, l'incarnazione di Versino nel vestito del suo enorme vestito. Versino, prima impacciato, poi sempre più a suo agio, è in un'impressionante danza...

Lombroso

Ogni giorno, instancabile
un filo di paglia
uno straccio dismesso
egli aggiungeva
al proprio vestito
Con infallibile precisione
e con metodica ripetizione
ei perseguiva il proprio progetto
di fare un giorno il vestito perfetto...
E anche tu scienza
unico Dio
tra dei senza diritto
balla la danza
dell'esperienza

Vestiti scienza
di quella veste
che non ripara
dalle tempeste
ma essa stessa
è tempesta di sé

Vestiti e danza
scienza imperfetta
osa volare
a quell'altezza
dove esattezza
incontra follia

Non c'è forse un punto dove l'ortodossia
diventa magnifica ossessiva mania?

Non c'è forse chi sostenne che Lombroso,
dei pazzi il guardone,
fosse egli stesso pazzo furioso?

Che importa, che cale?

Uno scienziato avrà cento ammiratori che presto scompariranno, un santo miliardi, e per tutte le epoche...

Cento ammiratori
cento spettatori...

E tutti gli altri: impostori...

Sì, bendati, bendati o scienza!

E così bendata va alla ricerca
della ricerca

Cerca la luce dietro la benda
Danza la danza dell'esperienza
che da imperfetta ti farà perfetta...

E tu demente continua a danzare...

Per sempre adesso
vi voglio sposare....

Lombroso esce e lascia Versino a danzare sulla musica sempre più frenetica fino al collasso finale...

Buio.

INTERMEDIO

I VOLTI CATTIVI DEL CINEMA

QUARTO QUADRO

CESARE LOMBROSO INCONTRA HANNIBAL LECTER

Il sipario sul fondo si apre e vediamo seduti, fianco a fianco, a circa un metro di distanza, rivolti verso il pubblico, Cesare Lombroso e Hannibal Lecter, il serial-killer del Silenzio degli Innocenti (con la caratteristica mascherina di ferro).

I due si parlano senza mai guardarsi. Conversano pacatamente, come due gentiluomini di fronte ad una buona tazza di thè.

Nastro magnetico

INSETTI E SASSOFONI

Lombroso

Hannibal, lei cosa pensa delle mie teorie scientifiche?

Hannibal

Le ho sempre trovate molto interessanti.

Lombroso

Come le giudica?

Hannibal

Lombroso, lei ha avuto un destino curioso. Ai suoi tempi le sue teorie sull'atavismo hanno fatto il giro del mondo. Lei è stato forse l'intellettuale italiano dell'Ottocento più conosciuto e apprezzato all'estero.

Lombroso

Lo so.

Hannibal

Poi, è stato completamente dimenticato. Ma che dico dimenticato. Irriso, svilito, compatito. È stato tacciato di razzismo, di dilettantismo, di ingenuità. Oggi quei pochi che la ricordano la ricordano come una figura di vecchio accademico un po' tetro...

Lombroso

E secondo lei è vero?

Hannibal

Beh, non è il massimo della simpatia... Comunque, quel che è bizzarro è che oggi le più recenti ricerche scientifiche, gli studi sul DNA, i progressi dell'ingegneria genetica, stanno dimostrando che molte delle sue teorie erano vicine alla verità. Lei non aveva né mezzi, né metodo, ma le intuizioni erano giuste... Mio caro vecchio Lombroso!

Lombroso

Quindi lei crede alla possibilità che il male sia connaturato in certi individui e che sia possibile scoprire tali individui attraverso lo studio dei loro caratteri psico-somatici?

Hannibal

Non lo so... Ma quello che mi piace di lei è che per primo ha considerato il Male non dal punto di vista morale, ma da un punto di vista neutro. Il Male non è cattivo, il Male *esiste*. Ne consegue: scopriamo le creature malvagie prima che commettano i loro crimini e mettiamole in condizione di non compierli. Una splendida utopia, se lo lasci dire.

Lombroso

Solo un'utopia?

Hannibal

Speriamo. Altrimenti la mia categoria ne verrebbe fortemente penalizzata.

Lombroso

Già.

Hannibal

A proposito... E lei, come criminale, come mi trova?

Lombroso

Un magnifico esemplare, Hannibal, se lo lasci dire... Mi piacerebbe esaminarla... Dovrei praticarle un'autopsia...

Hannibal

Non finché sono in vita, spero...

Lombroso

No, certo... Hannibal, ha mai pensato di donare i suoi organi?

Hannibal

Veramente, per il momento, sono gli altri che donano gli organi a me... Lei lo sa, per per me non c'è niente di meglio di un fegato umano innaffiato da un buon bicchiere di Chianti... A proposito, vuole restare a cena da me, stasera?

Lombroso

Posso esaminare il fegato?

Hannibal

Certamente...

Lombroso

Allora va bene...

Buio.

Torna la luce.

Hannibal

Lombroso... Ha mai sognato di essere qualcos'altro invece di ciò che è?

Lombroso

Sì, Hannibal... Avrei sempre sognato di essere una stella del varietà.

Buio, e sul buio parte una musica da café-chantant...

QUINTO QUADRO

CESARE LOMBROSO CONSIDERATO COME UNA STELLA DEL VARIETÀ

Sulla musica da café-chantant il sipario sul fondo si apre e mostra che la musica è suonata dai musicisti al completo disposti a guisa di orchestrina di varietà.

Lombroso entra, vestito come un gagà e, possibilmente, accompagnato da un paio di ballerine in guepière...

Lombroso, da vecchio guitto consumato, attacca un canto recitato alla Petrolini, accennando qualche passetto di danza insieme alle ballerine.

Lombroso

Ho passato tra i cadaveri la vita
misurando sezionando anziché no...

Ho riempito di parole libri interi
logorroico, grafomane e un po' noir...

Le mie opere han girato mezzo mondo
sorprendendo e suscitando gran scalpor

Della scienza indiscusso ero la stella
ma che dico in tutta Europa ero la star!

Dietro quegli occhiali
da bravo professore
si cela una vertigine
di abisso e di terror...

Dietro quella barba
da buon ricercatore
si cela un fuoco sacro
di mistico furor

Dietro quella giacca
da grande luminare
si cela un golfo mistico
di tenebra e passion!

Di tenebra e passion!

(Parlato sulla musica tipo Gastone)

La sofferenza?
Non puoi far senza!
Dolore acuto?
Sempre piaciuto...
Indi pertanto ragion per cui
i luoghi datemi del male altrui!

(Parlato velocissimo tipo scioglilingua)

Datemi un carcere una prigione un luogo datemi di contenzione perfino datemi un be
teatro ma per favore che sia anatomico e poi portatemi al lebbrosario e poi di corsa a
penitenziario e ancora datemi una galera un sanatorio un laboratorio un reclusorio un
obitorio un nosocomio un gerontocomio un frenocomio un manicomio un cottolengo un
varemengo e se vi sembra un poco amorale almeno datemi un ospedale un medicinale un
vecchio pitale un bagno penale un museo criminale oppure datemi un grande ospizio un
precipizio una segreta una necropoli un monastero un cimitero una catacomba un
oltretomba un camposanto un bel trapianto un bell'espianto oh quale incanto un'ope

razione un' estrazione circonscisione un intervento di precisione una sutura un' agopuntura
in questa bella casa di cura dove trionfa ormai l' empirismo sul cretinismo sul mesmerismo
sul pellagrismo sul sifilismo e un poco intacca anche il darwinismo su presto datemi un po'
tutto questo se il male è bello perché è così vario qui costruirò il mio Lombrosario!!! Su
presto datemi un po' tutto questo ed io vi dico con gran piacer...

(cantato tipo Bella hawaiana...)

Ve la farò veder!

Ve la farò veder!

Ve la farò veder!

CANZONE BLUES

(Canta in modo improvvisamente patetico)

Lombroso

Nessuno mi ha capito veramente
Passavo per trombon presupponente
ma solo ero un poeta della mente...

Donna

Eri certo un grande artista
Eri un genio illusionista

Lombroso

Mi han dato del fanatico
ero solo un tipo pratico
(molto languidamente)
un impenitente sognator
un pazzo accecato di ragion...

Ma ricordatevi
allo specchio guardatevi
un naso, un occhio, un pelo
un labbro, un lobo, un mento

Donna

... un cuore... un cuore...

Lombroso

vi incatenano alla vita
e non c'è via d'uscita
così siete nati
e così siete condannati
ad esser ciò che siete
e questo che vi piaccia o no...
Tutto credi di cambiare
tutto puoi migliorare ma...

Sarà un fatto genetico
di certo non cosmetico
non c'è chirurgo estetico
non c'è nessun dottor
che possa liftarti il cuor.

Indi ragion per cui...

GRAN FINALE

Lombroso

Ho passato tra i cadaveri la vita
misurando sezionando anziché no...
Ho riempito di parole libri interi
logorroico, grafomane e un po' noir...
Se volete mi potete anche scordare
ma con ciò non morirà la verità:
quel che voi chiamate il Male è sempre pronto
e alla fine sta a veder trionferà...

(sguaiatamente, come ubriaco)

Dietro quegli occhiali
da bravo professore
si cela una vertigine
di abisso e di terror...
Dietro quella barba
da buon ricercatore
si cela un fuoco sacro
di mistico furor

Dietro quella giacca
da grande luminare
si cela un golfo mistico
di tenebra e passion!

Di tenebra e passion!

Di tenebra e passioooooooooon!!!!!!!!!!!!!!!

Buio.

Luce. Lombroso, i musicisti e le ballerine escono scomparendo dietro il sipario e ringraziando il pubblico.

Scintille scoccano dal suo capo! Schtktktktkth...!!!
Da una lesione alla testa emanava ariaaaa freddaaaa... Brrrrrrrrrr...!!!
Impressiona lastre fotografiche... Che impressssssssioneeeee...!!!
Faceva squillare i campanelli... Din-don...!!!
E le trombette... Perepè! Perepè! Perepè!

ONIDALAPAIPASUÈ!

(Frase da una seduta spiritica)

Il tavolo! Il tavolo! Il tavolo! Galleggia nell'aria come un pesce!
Oooohhhhh, ma quello è un fantasmaaaaaa...!!!
Un profumato ectoplasmaaaaaa...!!!
Etereooo, evanescentee, fluorescentee...!!!

ONIDALAPAIPASUÈ!

(Altre frasette da una seduta spiritica)

Ah, mi ha sfilato gli occhiali!
Oh, quella sedia si avvicina!
Eh, ha spaccato la teiera! (E le tazzine! Pasticcini dappertutto!)
Uh, quella penna scrive da sola!
Ih, mi ha fatto il solletico!
Ah! Oh! Eh! Uh! Ih!

Lombroso

Sono fatti che non vanno certamente trascurati...

segue Nastro magnetico (La voce dei morti come una lontanissima trasmissione radio disturbata)

Buonasera, sono lo spirito di John King!
Good evening, I'm the spirit of John King
...cammino in cerca della mia casa...
...dolore, morte, disperazione...
...senza degna sepoltura...
...requiescant, requiescant, requiescant...

Medium

Ah, torna in pace da dove sei venuto...

Lombroso

Sono fatti che non vanno certamente trascurati...

segue Nastro magnetico (Ancora frasi, più serie...)

Lo spettro, seduto al pianoforte, accennò alcune note del *Cavaliere della Rosa*...
Sembrava esplodere di dolore, e restava muta...
Aveva un'espressione di tristezza infinita...

C'era un che di nobile,
e di grandioso,

e di indicibilmente penoso
e terribile
nel suo sguardo
rovesciato dentro di sé...
Dentro di sé...
Dentro di sé...

Le voci svaniscono, Lombroso resta solo, in un silenzio carico di tensione, illuminato solo dalla luce rossastra del candelabro...

Lombroso

Era a Genova una sera l'Eusapia in stato di ubriachezza, sicché io avrei pensato che nulla ci avrebbe offerto: da me pregata, prima che la seduta si aprisse, di voler far muovere in piena luce un pesante calamaio di vetro, mi rispose con quella sua volgare parlata: «E che ti incocci in queste piccinerie, son capace di ben di più, sono capace di farti vedere *tua mamma*; a questo sì dovresti pensare». Suggestionato da quelle promesse, fui preso dal vivissimo desiderio di vederle avverarsi ed il tavolo immediatamente assentì coi suoi soliti modi, di su e di giù, al mio pensiero; e subito dopo vidi, eravamo in semioscurità, a luce rossa, staccarsi dalla tenda *una figura* alquanto bassa, velata, che fece il giro completo del tavolo fino a me, sussurrandomi delle parole da molti udite, tanto che io quasi fuori di me dall'emozione la supplicai di ripeterle, ed essa ripeté: Cesar mio fiol, Cesar mio fiol, Cesar mio fiol.....

Dall'alto scende lentamente una figura di donna elegantemente vestita con un abito di foggia ottocentesca. È la madre di Lombroso. Si ferma a mezz'aria, bella e impressionante. Le sue risposte saranno sempre cantate, in pieno stile operistico.

Madre di Lombroso

Cesar mio fiol!
Cesar mio fiol!
Cesar mio fiol!

Lombroso (*cadendo in ginocchio di fronte alla figura sospesa*)
Madre! Madre mia!

Madre di Lombroso

Dalla tomba il genitor
ricompare proprio qui

Vuol vedere se sei ancor
il bimbetto dei bei dì

Mi riempie di terror
lo scoprirti un vecchio già

che accecato dal furor
fa il buffon della città...

Figlio mio dov'è il tuo onor?
L'hai venduto a Satanà!

Son tua madre ma non va
così spegni in me l'amor...

Non ti riconosco più!
Non ti voglio veder più!

Lombroso

Madre! Madre! Cosa dici?

Sul fondo cominciano a scorrere immagini dei fratelli Lumière: una strada, gente che cammina, carrozze a cavalli... Come in un sogno...

Madre di Lombroso

E bramavo salotti di trine
E sognavo carrozze di fate
E fingevo la corte di soldati
E volevo dei figli realizzati

L'Ottocento finiva
finiva in uno schermo
e finiva anche mio figlio
sepolto dallo scherno...

Lombroso

Madre! Madre! Noooooooooo!

La madre di Lombroso comincia a sparire verso l'alto.

Madre di Lombroso

Nella tomba il genitor
fa ritorno a capo chin,
e ti dice addio fiol mio
di te abbia pietà Dio...

Addio! Addio! Addio!

La madre di Lombroso scompare del tutto, lasciando il figlio solo, prostrato, a terra.

Lombroso (MONOLOGO)

(Solo, inginocchiato in mezzo alla scena vuota, la musica tace completamente)

Non ti capisco, madre
Non capisco una parola
Né mai forse t'intesi

Né tu intendesti me.
Non ci capiamo, madre.
Due estranei
Nel medesimo gittati stagno
Insieme avvinti, e scalcianti
Tu come madre, io come figlio
Ma sempre, comunque, solo
Infinitamente estranei.

(La musica pian piano ricomincia, in sottofondo, forse come una filastrocca di bambino)

Ero bambino.
Ai gechi staccavo il capino.

Mettevo a bollire
le rane
traendone reazioni
strane...

Lasciavo i compagni a giocare
Le femmine a chiacchierare
Soltanto adoravo studiare.

In più, avevo le visioni.
Cosa non normalissima per un bambino di sei anni.

Tu mi guardavi, madre
E sospiravi...
Già lo sapevi
Quello che non sarei stato...
Un avvocato, rispettato, ben sposato,
ah, il bel sogno dell'invisibilità borghese...

Insomma, il cuore in pace
Il povero vecchio cuore tuo
E del marito tuo
In pace in pace in pace...

Ma io?
Non ti vedevo, madre.
Per me tu e la serva pari eravate.
Organismi vertebrati di sesso femminile.
Carne fresca da laboratorio
dotata di apparato riproduttivo.
Sì, certo, vi onoravo, tu e il babbo...
Ma un po' di *amor filiale*, quello vero...
Mai.

Secco, come fiume secco.
Duro, come pietra dura.
Freddo, come vento freddo.
Ecco cosa ero, io.

(La musica cresce d'intensità)

Lo stesso sentimento, lo confesso, per mia moglie...

Un amato trasmette all'amata sentimenti d'amore
Alla mia futura consorte lettere scrivevo anch'io...
Ma in essa lodavo:
l'elasticità dei capelli,
la forma regolare del cranio,
la giustezza delle ossa...
Non il suo corpo amavo, ma il suo scheletro
Non i suoi occhi, ma i suoi bulbi oculari
Non la sua pelle, ma le malattie della sua pelle...

Povera donna...
Cosa non feci per umiliare
il suo esser donna!

E pure ella mi amava!!!

E così le figlie
(poiché il destino proprio a me figlie, e non figli, serbò in dono...)

Sgambettan le bimbette sul tappeto
Ginetta e Paola, sì, lo puoi vedere
esse mi amano
amano il loro papà
severo, impenetrabile, scontroso
immoto, silente, livoroso...

Io invece le odio, immonde bestioline
Nero insolubile enigma da me stesso generato
Le mie due figliette giocano,
io le guardo con disprezzo
e loro mi sorridono felici...
Il vero mistero è questo:
Madre, moglie, figlie...

Le donne tutte, della vita mia
Mi donarono incessante amore amore amore...

Ma perché?

Può dunque un uomo essere terribile
E una donna perdonargli questo terrore?

Può dunque un uomo ferire a morte
E una donna crescere con cura la ferita?

È dunque questo l'amore?
L'amore che ho sempre ripudiato?

(La musica cresce ancora d'intensità)

Oh, potessi tornare indietro...

Potessi aver licenza anche di un solo giorno...

E in quel giorno stillare anche solo una goccia
Una goccia di amore...

E versare quella goccia di amore

Nel mare...

Allora il mare sarebbe anche mio!

Sarebbe anche mio il mare!

E non soltanto mar d'altri!

Anche mio!!!

(La musica ora è insopportabilmente alta)

Taccia, la musica taccia!

Perché, o giudici, la musica non tace?

Perché questo supplizio?

Non la capisco! Non capisco la musica!

Sento solo sibili, ronzii, onde sonore, altezze, suoni acuti e gravi
Che perforano il mio cervello!

Fate tacere la musica!

Lasciatemi tornare al sonno!

Lì rivedrò mia madre! / E l'amerò! / E sarò buon figlio!
Lì rivedrò mia moglie! / E l'amerò! / E sarò buon marito!
E le mie figlie! / E le amerò! / E sarò buon padre!
Figlio, e Marito, e Padre!!!
E al diavolo la scienza!!!!

(La musica cessa di colpo. Silenzio improvviso)

Lombroso *(Allo stremo delle forze, rialzandosi lentamente)*
Oh, ma questo è degno di nota.
Dovrò esaminarlo più attentamente.

Tutto tace.
Perché questo silenzio?

Non so se altri mi capiscono.
Se mi sentono.

Mi sentite?

Nessuno mi sente.

Si direbbe che sono solo.
Completamente solo.

FATE RICOMINCIARE LA MUSICA!!!!

Buio. La musica ricomincia.

EPILOGO

*Nel buio i musicisti si dispongono in cerchio, ciascuno seduto dietro una fiammella posata sul pavimento. Un cerchio sacro, allo stesso tempo magico e funereo.
Sul fondo, appare Lombroso, che spinge una lettiga da ospedale. Sulla lettiga, coperto da un lenzuolo bianco, si intuisce il corpo di un uomo, anzi di un cadavere, disteso.*

Lombroso *(Sulle soglie del cerchio sacro)*
Eccomi.

Tutto si richiude.

Eccomi.

Viene l'Uomo che voleva
piegare la Cifra
ai suoi Voleri.

Voi lo avete chiamato
per sottoporlo al vostro Esame.

Egli è venuto

E con un sorriso osceno
e insufficiente
vi ha porto Risposta.

Chi sa,
giudichi.

Non io, certamente.

Non si dovrebbero
disturbare i Morti.

Non si dovrebbero condannare i Condannati.

Ma comunque eccomi,

vi dirò la Fine della storia...

Lombroso spinge la lettiga dentro il cerchio sacro, fino a trovarsi esattamente al centro dei musicisti)

Dopo la Mia morte, il Mio corpo, da Me donato alla scienza, venne sottoposto all'esame autoptico
di rito. Ironia del destino volle che a praticare l'autopsia fosse proprio il Professor Bartolani, ch'era
ai miei più accaniti detrattori. Egli constatò che nel cervello del Chiarissimo Professor Cesare
Lombroso erano presenti, udite udite, delle anomalie che il Chiarissimo Professor Cesare Lom-
broso stesso nei suoi scritti, e nei suoi studi, aveva attribuito ai peggiori tra i criminali...

Argo: secondo le sue stesse teorie il Chiarissimo Professor Cesare Lombroso medesimo era,
potenzialmente, egli stesso un criminale!
(e probabilmente dei peggiori).

h ah ah!

quale Irrisione

quale Umiliazione peggiore

poteva essere riservata
al Vecchio Scienziato?

Per la comunità scientifica internazionale,
per il mondo intero
egli era ormai, e senza potersi difendere,
soltanto un povero imbecille, un perfetto illuso,
perso dietro le sue ricerche,
come un idiota dietro le sue fole.
Dell'uomo la cui opera
era tradotta in 50 lingue conosciute
non era rimasto più nulla,
nemmeno l'onore.
Sepolto, per sempre, dall'enormità
delle sue ridicole teorie.

(L'espressione di Lombroso ora fa paura)

e voi, lo avete risvegliato !

(Il silenzio che segue non prelude nulla di gradevole)

Eccomi. Non sperate ora che Egli se ne ritorni buono buono nella tomba come l'orso
ammaestrato che dopo lo spettacolino delle sue gesta viene ricondotto mansueto alla
gabbia... *(Lombroso sorride)*

No, Egli ora è qui.

Ridestato.

Pronto alla battaglia.

Nessuno riuscirà a riprenderlo.

Brucerà, oh sì, brucerà
il suo corpo tra le fiamme...

Ma il suo spirito

liberato

impredibile

beffardo
volerà sulle vostre teste
e nel Progresso
e nella Morte

vi sopravviverà!
Addio musicisti!

E adesso cantate con me, musicisti
queste magiche parole:

ODN ESCARMELIN
PINTES MARAJ
EBRO DI SAVOIR
EREWON MAJTÙ

ODN ESCARMELIN
PINTES MARAJ
EBRO DI SAVOIR
EREWON MAJTÙ

Presumo,
che significhino qualcosa...

e se anche non significano nulla,

è certo un Grande Nulla,

come tutta la mia Opera,

tutta la mia Vita...

(Con un unico gesto Lombroso strappa il lenzuolo dalla lettiga, lasciando il cadavere scoperto e completamente nudo. Riconosciamo i lineamenti del morto e subito ci rendiamo conto che quello che Lombroso ha scoperto è il suo stesso cadavere.)

Lombroso

E vi dico, musicisti
ciò che sento:

«No, no ch'io non mi pento!»

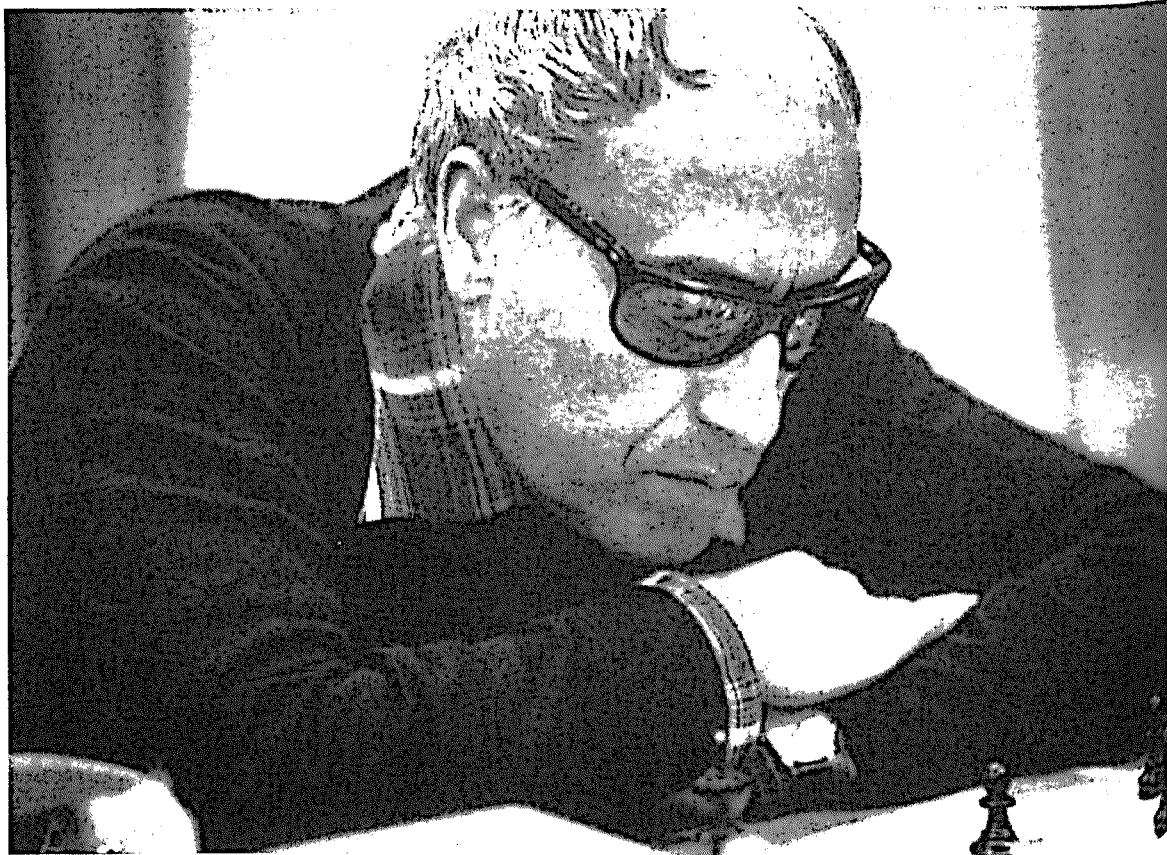
(Una fiammata avvolge i due Lombroso, il Morto, immobile, e il Vivo, scosso da un'irrefrenabile risata, mentre i musicisti, imperterriti, continuano a suonare.)

SIPARIO





Die Schachtel



Franco Evangelisti

sabato 12 maggio ore 21.00

Teatro Greco

Franco Evangelisti (1926-1980)

Die Schachtel (1962/63)

azione mimoscenica su soggetto di Franco Nonnis

per sette mimi, proiezioni video, orchestra da camera e nastro magnetico

Die Maulwerker

Anna Clementi

Ariane Jeßulat

Christian Kesten

Katarina Rasinski

Barbara Thun

Tilman Walzer

Steffi Weismann

Ensemble Mosaik

Martin Losert sassofono

Christian Vogel clarinetto

Bettina Junge flauto

Jochen Schneider fagotto

Oliver Walter tromba

Karen Lorenz viola

Dirk Beisse violoncello

Lars Burger contrabbasso

Michael Wertmüller, Fran Lorkovic percussioni

direttore Enno Poppe

regia e concetto visuale Maria Elena Amos

direzione tecnica Ingo Ruggenthaler

assistente tecnico Dominik Reiter

ingegnere del suono Boris Hofmann

scenografia Karoline Weber

assistente alla scenografia Christian Kiehl

costumi e trucco Jasmin Tabassomi

assistente al trucco Silja Landsberg

direttore della produzione Orm Finnendahl

prima esecuzione italiana in versione scenica

durata 60 minuti circa

in collaborazione con

Goethe-Institut Rom

Institut für Neue Musik und Fakultät Darstellende Künste

der Hochschule der Künste Berlin

Lufthansa

Maria Elena Amos

Die Schachtel, La Scatola

Partendo dalla descrizione di Franco Evangelisti: «Il mio lavoro offre come sua peculiarità una struttura formale flessibile, cioè sia la regia che la direzione musicale devono essere attentamente valutate dal regista e dal direttore d'orchestra, che dovranno cercare di integrare con una loro libera e pensata interpretazione lo svolgimento dell'opera. Cambiando il regista o il direttore o entrambi, le strutture generali, non essendo fissate, mutano logicamente il 'volgere' dell'opera, pur mantenendo lo stesso 'soggetto'», da un lato, ho rispettato il contenuto, la struttura ed i mezzi fisici dell'opera, come i mimi e le loro azioni, le proiezioni, le luci, gli oggetti, i costumi, lo spazio scenico, i suoni e i rumori. Dall'altro, però, ho trasposto, concretizzato e attualizzato il tema centrale di *Die Schachtel*: il binomio libertà-conformismo. A questo scopo, la 'oggettiva presenza' di *Die Schachtel* è stata limitata spazialmente (Berlino) e temporalmente (oggi).

In questo modo l'esperienza è esterna, cioè tanto dei protagonisti quanto del pubblico, per il fatto di avere entrambi in comune lo stesso ambiente. Allo stesso tempo l'esperienza è interna, la *privacy* dei protagonisti lascia intravedere momenti di intimità e di isolamento. Questa interazione interno-esterno fa di *Die Schachtel* un microcosmo che allo stesso tempo è una *pars pro toto* della società attuale.

Nel mio proposito di integrare, adottare e adattare tutti gli elementi acustici e scenici dell'opera, è stato necessario rendere attuali alcuni contenuti pubblicitari: anabolizzante invece di tranquillizzante, ecc.; rumori quotidiani: cellulari invece di telefoni, ecc.

Le proiezioni, elemento visivo molto importante di questo spettacolo, rispettano il ritmo rapido nell'alternanza, sollecitato dagli autori; inseriscono però direttamente, con dei brevi flash, la realtà della vita quotidiana, di oggetti semplici, come un cane, una colomba, una lettera e anche la realtà del dibattito politico e sociologico di Berlino (o di un'altra metropoli europea dei nostri tempi):

- isolamento degli stranieri
- vita di strada dei 'senza tetto'
- prostituzione
- culto smisurato del corpo (body building)
- assillo quotidiano della pubblicità
- consumismo
- tecnologia e scienza che controllano l'uomo.

La *Scatola* sei tu, e tu sei la *Scatola*.

Heinz-Klaus Metzger

Opera lirica, Scatola, Opera

Per non dover chiamare 'opera' gli eventi di teatro musicale, Wagner escogitò come primi ripieghi terminologici *Musikdrama* e *Bünnenweihfestspiele*. Ma nell'artificio di voler conferire ad uno dei mutamenti più radicali – quello che privava l'opera della lingua verbale – una definizione banalmente tradizionale, caddero senza dubbio per primi Béla Bartók e il suo librettista Menyhért Lengyel, quando definirono come 'pantomima' *A csodálatos mandarin* (*Il mandarino meraviglioso*). Con non dissimile strategico eufemismo accadde in seguito che John Cage attribuisse il titolo di *Variazioni* a qualcosa che non era ancora mai esistito.

La circostanza che Franco Nonnis, un artista inspiegabilmente caduto nell'oblio, e Franco Evangelisti proponessero il loro comune lavoro *Die Schachtel* – da essi definito 'pantomima' – ad un mondo non particolarmente interessato, i cui specialisti subivano già la fresca impronta del cageano *Theatre Piece* e della *Glossolalie* di Schnebel, è tutt'altro che un semplice dato di fatto, e si giustifica solo con una particolare molteplicità di motivazioni. È vero che i mimi non vengono strutturalmente privilegiati rispetto alla voce recitante, alla tecnica scenica, all'illuminazione, alle proiezioni, al nastro magnetico e al gruppo strumentale, cui il compositore Evangelisti affida le proprie caratteristiche più peculiari, e in nessun modo essi sono portatori della cosiddetta trama o di un contenuto. Ma è anche vero che essi contrappongono la loro presenza fisica a quella fantastica di tutti gli altri partecipanti, e da ciò peraltro nasce l'artisticità della composizione, venendo così ad incarnare quella presenza che gli altri, limitandosi ad emettere segnali, significano soltanto.

Il contenuto della composizione *Die Schachtel* mostra esperimenti sugli esseri umani: esperimenti di gruppo e individuali. Nonostante un linguaggio e atteggiamenti corporei totalmente diversi emerge una singolare vicinanza col periodo medio di Schnebel. Ogni esperimento vive delle sue variabili: mentre tuttavia il radicalismo di Schnebel si afferma grazie al particolare trattamento di un organo, di uno strumento o di una tecnica di produzione, Evangelisti ha concepito l' 'aleatorio' attraverso la variabilità dei risultati, attraverso l'estrema apertura dei possibili mezzi. È per questo che egli divenne il solitario pioniere di un collettivo di improvvisazione? In ogni caso, sebbene l'operato di ambedue si trovi ad essere contrapposto, tuttavia le rispettive tendenze, sia pur antipodiche le une rispetto alle altre, si trovano a condividere nella realizzazione tecnica il potenziale di futuri esperimenti sociali, costituendo così una vera e propria profezia.

Una cosa *Die Schachtel* sicuramente non è, e cioè una 'pantomima' nel senso di un'antica storiella ebraica: vi si parla normalmente, senza però dire nulla. Evangelisti presentò la partitura nel 1964, ad un concorso di composizione della Società Internazionale per la Nuova Musica organizzato a Roma. Avevo avuto l'onore di far parte della Giuria e proposi il pezzo per il primo premio nella sezione 'Opera', dato che il regolamento non contemplava altre forme di teatro musicale. Sebbene anche altri componenti della giuria, in particolare Witold

Lutoslawski e Elliott Carter, considerassero eccezionale la composizione, non la spuntai: purtroppo, davvero purtroppo non si trattava di un'opera'. Tentai anche di giocare d'astuzia rifacendomi ad un articolo del regolamento multilingue del concorso, secondo il quale per ogni controversia sarebbe stata valida la versione italiana del regolamento, nel quale si parlava di 'opera'. E in effetti in qualsiasi vocabolario il termine 'opera' non viene tradotto solo con 'opera', ma anche con *werk* – *oeuvre* – *work*, definizione calzante per *Die Schachtel*. Non ci fu nulla da fare. Ma cosa è davvero questo lavoro? Un *opus sui generis*. Null'altro di più, ma oggi è proprio questo che vale più di qualunque altra cosa.

Christine Anderson

*Da Roma a San Francisco. Stazioni alla prima messinscena di Die Schachtel**

Negli anni Cinquanta non erano state create né in Italia né in Germania opere di teatro musicale sperimentale. D'un tratto, a partire dai primi anni Sessanta, numerosi compositori tentano nuovi rapporti tra lingua, azione teatrale e musica sulla scena: Luigi Nono (*Intolleranza 1960*, 1961), Aldo Clementi (*Collage*, 1961), Silvano Bussotti (*Torso*, 1960-63) e Bruno Maderna (*Hyperion*, 1964) in Italia, Bernd Alois Zimmermann (*Die Soldaten*, 1958-60), Dieter Schnebel (*Glossolalie*, 1960), Karlheinz Stockhausen (*Originale*, 1961), e Mauricio Kagel (*Sur Scène*, 1962) in Germania, John Cage (*Theatre piece*, 1960) negli Stati Uniti.

In quell'epoca, nello studio di Evangelisti in Piazza Trinità dei Pellegrini s'incontra ogni giorno un gruppo di artisti e scrittori (tra gli altri Achille Perilli, Teodosio Magnoni e Alfredo Giuliani) per giocare a scacchi e per discutere. A quel circolo appartiene anche il pittore Franco Nonnis, amico stretto di Evangelisti a partire dai tardi anni Quaranta. Avevano già collaborato nel 1958 al compimento e disegno della partitura del pezzo elettronico *Incontri di fasce sonore* (vedi *Colloquio con Egisto Macchi, maggio 1991*, in: Daniela Tortora, *Nuova Consonanza 1989-94*, Lucca, LIM, 1994, pp. 75-6). Nonnis era stato anche il responsabile della veste grafica dell'unico numero della rivista «Ordini», uscito nel 1959, ed è in questo periodo il grafico dei programmi di sala e dei cartelloni per i concerti di Nuova Consonanza.

Nel 1962 Franco Evangelisti aveva già cessato di comporre per scrivere un libro sulle basi di una nuova musica. Nella conferenza «Ambiguità e opera» per la radio della città di Brema (non trasmessa), già nel 1960 aveva espresso la sua convinzione che la musica fosse arrivata alla fine della sua evoluzione. Il suo pezzo per orchestra *Condensazioni*, che era programmato per un concerto alla Terza Settimana di Palermo 1962, era rimasto un'idea completamente elaborata su più di venti pagine di schemi formali e schizzi ritmici, ma non steso e compiuto come partitura. Il pezzo che lo doveva sostituire nel concerto, *Random or not Random* per orchestra del 1962, dedicato «alla squisita poetica di John Cage», mirava a essere non più un'opera, ma una raccolta di «appunti dagli anni 1957-1962». Quando i musicisti a Palermo rifiutarono l'esecuzione, questo rafforzò l'opinione di Evangelisti che non ci fossero ancora esecutori adeguati a una musica veramente avanzata.

Egli inoltre in questo momento storico non considerava possibile un teatro musicale contemporaneo. Riassumendo la sua esperienza teatrale della *Schachtel*, Evangelisti scrive:

«Il soggetto non è di un poeta ma di un pittore poiché ritengo che sia ancora possibile far sopravvivere l'azione teatrale in musica, soltanto come fusione tra atto visivo e quello sonoro non sollecitata da testi poetici.

Spiego questa mia reticenza, non avendo mai amato il canto nella musica contemporanea; ne risulta che il mio interesse, per un certo tipo di teatro musicale melodrammatico, è molto limitato; anzi, in linea generale, lo considero noioso e superato alquanto. [...] È [...] interessante osservare quale rapporto ci sia tra lo sviluppo del linguaggio musicale contemporaneo libero da schemi semantici ed il linguaggio poetico. Al giorno di oggi non ci sembra ravvisare una corrispondenza, quindi una possibile integrazione [...]. Tutto sommato non crediamo che ci sia oggi un vero teatro contemporaneo.» (*Teatro musicale oggi*, in: «Il Verri», n. 16, agosto 1964, p. 66 sg.).

Quando nell'ottobre 1962 Dieter Schönbach, compositore e direttore di un gruppo di mimi,

commissiona a Evangelisti una 'pantomima con musica' per il Teatro Comunale della città di Bochum, il compositore accetta subito.

Per la prima volta desiste dalle linee generali del proprio comporre: 1. di rinnovare in continuazione il suo linguaggio sonoro, 2. di creare con ogni pezzo un'opera di musica completamente nuova e perfettamente strutturata, e 3. di integrare testo poetico e musica contemporanea in una vera fusione. Partendo da un soggetto visivo, in questo lavoro assegna alla musica dall'inizio un ruolo al servizio della scena.

«Riguardo alla mia attività di compositore di teatro ritengo la musica solo una parte e funzione di un ingranaggio; la musica della mia opera non supera posizioni da me già acquisite, ma si inserisce in un discorso più vasto, appunto quello teatrale, di cui *Die Schachtel* vuol essere l'embrione.» (Intervista con Franco Evangelisti di Alberto Pironti, «Lo spettatore musicale», n. 3, Bologna, marzo 1966, p. 15).

Nelle sue domande riguardanti le condizioni spaziali del teatro viene fuori che già nella prima fase della genesi dell'opera le idee musicali e visuali sono strettamente collegate:

«Avrei bisogno anche della proiezione orizzontale del teatro, la proiezione orizzontale del palcoscenico, la profondità del palcoscenico, l'altezza del palcoscenico dalla platea, la disposizione dei proiettori fissi. Insieme con il mio amico Franco Nonnis, che è un pittore formidabile, ho un progetto, che con un minimo di sperpero promette un buon effetto teatrale.» (lettera di F.E. a Dieter Schönbach, 27.10.1962, nell'originale tedesco: «Ich brauchte auch den Grundriß des Theaters, den Grundriß der Bühne, die Tiefe der Bühne, die Höhe der Bühne vom Parkett aus, die Anordnung der feststehenden Projektoren. Zusammen mit meinem Freund Franco Nonnis, der ein formidabler Maler ist, habe ich ein Projekt, dessen Realisierung bei einem Minimum an Aufwand einen guten theatralischen Effekt verspricht.»).

Evangelisti e Nonnis si buttano al lavoro. A metà di dicembre il titolo *Die Schachtel* (*La scatola*) è sicuro e poco tempo dopo Evangelisti annuncia al committente di poter mandare tutti i materiali entro aprile del 1963 ed è contento di apprendere da Schönbach del progetto di una produzione per la televisione. In questa fase aveva già cercato di interessare Mario Labroca (Biennale di Venezia) per la «pantomima». Nella primavera del 1963 *Die Schachtel* è compiuta. Nonnis pubblica nel 1964 sulla rivista «Grammatica» una partitura di regia, in cui vengono presentati parallelamente i quattro parametri tranne la musica: parole/effetti di suono - azione mimica - luce - e proiezioni. Intanto Evangelisti ha cambiato il sottotitolo dell'opera in «azione mimo-scenica» e quando Schönbach la denomina in seguito «Pantomime», gli spiega la differenza:

«Vorrei ripetere un'altra volta che *Die Schachtel* non è da considerare una mera pantomima; il pittore Franco Nonnis, che aveva l'idea, ha una concezione speciale dell'esecuzione e non deve mancare alle prove e alla preparazione in nessun caso, perché il regista non può sapere da sé come sono pensate le proiezioni e come devono essere inserite nella situazione generale, controllata dal regista» (lettera di F.E. a Dieter Schönbach del 7.11.1964, originale tedesco: «Ich möchte nochmal wiederholen, daß *Die Schachtel* nicht als reine Pantomime zu werten ist; der Maler Franco Nonnis, der die Idee dazu hatte, hat eine ganz spezielle Auffassung von der Ausführung und darf auf keinen Fall bei der Einstudierung und Vorbereitung fehlen, weil der Regisseur nicht von sich aus wissen kann, wie die Projektionen gedacht sind, und wie sie sich in die Gesamtsituation, die der Regisseur kontrolliert, einfügen»).

Ma la televisione dà al gruppo di Schönbach una risposta negativa e quello non è più interessato a *Die Schachtel*, anzi sospende d'un tratto il contatto con il compositore, anche dopo che Evangelisti invita tutto il gruppo a venire a Palermo.

La successiva corrispondenza di Evangelisti con gli organizzatori musicali rende possibile ricostruire i diversi progetti per una prima messinscena di *Die Schachtel* – e le cause del suo fallimento. Si rileva il conflitto interno di Evangelisti: da una parte voleva rimanere indipendente dall'«industria culturale», sentita troppo monopolistica. Per questo motivo aveva cercato di fondare nel 1959 con altri compositori un'iniziativa editoriale indipendente a Darmstadt. D'altra parte c'era l'interesse ad essere eseguiti. E qualche volta nacque con i rappresentanti dell'«industria culturale» una collaborazione persino amichevole.

Poco tempo dopo la lettera di rifiuto da Bochum sembrano aprirsi contemporaneamente quattro alternative: ad Ann Arbour negli Stati Uniti, a Palermo, a Brema e ad Amburgo. Nel dicembre 1964 il gruppo teatrale di Robert Ashley e Gordon Mumma, ONCE, reagisce all'articolo della rivista «Grammatica» e annuncia di voler allestire l'opera per il loro festival a febbraio. Essendo la risposta di Evangelisti un'indicazione preziosissima per una messinscena vale la pena di citare passi interi:

[...] nei riguardi dei mimi o attori il lavoro è nella sua struttura molto semplice ma nella sua reale posizione realizzativa abbastanza complesso per il ritmo e l'integrazione della sua struttura, nella quale concorrono il breve testo, le proiezioni, il nastro magnetico, i pantomimi, la musica. [...] Riguardo al problema delle proiezioni delle réclames o degli slogans esse devono essere ricercate con particolare cura critica ed humor poiché sono fondamentali della critica che si muove alla società. Queste proiezioni dovranno essere proiettate su speciali pannelli non in forma semplice e pura come delle scritte ma in contesto pittorico sempre da proiettare. [...] Si dovrà riprendere il pubblico che assiste alla rappresentazione per mezzo di ripresa anche di volti significativi in primo piano e per mezzo di uno sviluppo rapido della pellicola quindi proiettato per l'esecuzione. Anche questo mezzo tecnico non costituisce cosa gravosa. La struttura musicale e quella teatrale sono «flessibili» come potrai leggere dalla prefazione e entrambe dovranno essere discusse sia dal regista che dal direttore d'orchestra. La durata è dai 15 ai 30 minuti, io personalmente preferisco un lavoro sintetico nelle azioni. [...] Per ciò che riguarda la tua attenzione per gli attori e i pantomimi mi raccomando di non adoperare per i mimi la tecnica classica, tanto per capirci alla Marceau, ma usando una tecnica classica ridotta al minimo quindi sciolta, in ogni caso la struttura essendo indeterminata deve essere spazializzata dalla discussione tra regista che determinerà la durata delle azioni e il direttore dell'orchestra che accomoderà per così dire la struttura musicale. Si verificherà delle volte che la struttura musicale condiziona l'azione teatrale, cosa alla quale il regista dovrà sottostare.» (lettera di F.E. a Annina Nosei, 28.12.1964).

Nel gennaio 1965 (la partitura è intanto in America) arriva una richiesta per una esecuzione di Paolo Emilio Carapezza delle Settimane di Nuova Musica di Palermo, che ha in mente di allestire *Die Schachtel* con un gruppo teatrale universitario, il 'Teatro dei 172', di Palermo. Evangelisti non può mandare la partitura ma spedisce un ricco catalogo di cose indispensabili per la messinscena, inclusa una lanterna magica. P. E. Carapezza e F. Agnello, spaventati, chiedono se Evangelisti possa accontentarsi di una stesura ridotta, ma Evangelisti naturalmente rifiuta; oltretutto non vuole affidare le sue idee a dei mimi sconosciuti:

«Purtroppo non posso mandarti la mia partitura poiché NON NE POSSEGO NEPPURE UNA: L'ultima la ho spedita in U.S.A.

Io te ne spedirei una MA SOLO PER TE POICHÉ SOLO L'IDEA CHE tu discuta sulla mia MUSICA CON UN INCOMPETENTE MI DÀ FASTIDIO ALQUANTO.

[...] Non darti da fare per me i mimi locali, non daresti il permesso di fare delle cose che risulterebbe come il famoso coro di Bussotti. Caso mai essi potrebbero fare i figuranti.» (lettera di F. E. a P. E. Carapezza, 18.2.1965).

Sempre nel gennaio 1965 viene dal gruppo ONCE una risposta negativa per motivi di

mancanza di tempo. Almeno vorrebbero rimandare l'esecuzione e annunciano la fondazione di un centro di studio per il teatro multimediale.

«I like the score very much. It [...] could be produced very effectively, but as you know it requires a great deal of preparation of materials in advance of the first rehearsals [...]. I hope that we can think of working on it in the immediate future. We are attempting to establish here a Performance Arts Research Laboratory where all kinds of compositions that combine music, theatre, light projection and dance would be performed» (lettera di Robert Ashley a Evangelisti, 29.2.1965).

Solo pochi giorni dopo si scioglie anche l'idea di far vedere *Die Schachtel* al festival Pro Musica Nova a Brema perché il teatro è troppo piccolo:

«Purtroppo sembra che nel piccolo teatro [...] non possiamo presentare questa pluralità di musicisti e mimi». (lettera di Hans Otte a Evangelisti, 3.3.1965, originale tedesco: «Leider sieht es so aus, daß wir in dem kleinen Theater, [...], diese Vielzahl von Musikern und auch Mimen gar nicht werden auftreten lassen können.»).

Così erano falliti quasi contemporaneamente tre tentativi di realizzare *Die Schachtel* su un palcoscenico. Ma la risposta di Evangelisti al redattore di Radio Brema, Hans Otte, rivela che già prosegue nuove iniziative:

«Per *Die Schachtel* non ti preoccupare. Ciò che mi fa arrabbiare è il silenzio di Dieter Schönbach e del consiglio della città di Bochum [...]. Sono completamente assorbito dal mio libro, attualmente interrotto dalle preparazioni per *Nuova Consonanza*. Ho fondato un gruppo di improvvisazione [...] È l'unico modo di far musica che ancora mi diverte» (lettera di F.E. an Hans Otte, 25.3.65, originale tedesco: «Wegen der *Schachtel* mach Dir keine Sorgen. Was mich mehr ärgert, ist das Schweigen Dieter Schönbachs und des Bochumer Stadtrates [...]. Ich bin ganz mit meinem Buch beschäftigt, im Moment allerdings unterbrochen durch die Vorbereitung von *Nuova Consonanza*. Ich habe eine Improvisationsgruppe gegründet [...]. Es ist die einzige Art, Musik zu machen, die mir noch Spaß macht»).

Anche il compositore Roland Kayn, compositore e collaboratore della radio di Amburgo, aveva cercato di far allestire *Die Schachtel*. Nel luglio 1965 può comunicare a Evangelisti che l'opera è programmata per il 100° concerto della serie '*das neue Werk*' della radio NDR nel giugno 1966. Evangelisti lo prega di far ingaggiare il gruppo dei mimi di Bochum, di far affidare a Nonnis la responsabilità per la scenografia, le proiezioni e i pannelli e a Daniele Paris la direzione dell'orchestra. Nelle lettere successive si legge che inizialmente si ritira la televisione e poi Pierre Boulez rifiuta di dirigere *Die Schachtel*, con la motivazione che il concetto visuale di Nonnis non è convincente e che cose del genere venivano rappresentate a Parigi da anni. La risposta irritata di Evangelisti dimostra che dava molto rilievo al fatto che l'originalità dell'opera fosse percepita e apprezzata:

«Devi dire a Hübner, per favore, che vorrei conoscere volentieri nome, cognome e titoli dei pezzi della persona che già ha fatto eseguire qualcosa del genere, dove e con chi? Nella mia memoria e nella storia della musica non trovo niente del genere. Per quanto riguarda i mimi, sembra che il povero Boulez sia ancora sottomesso alla scuola francese e si può immaginare solo dei mimi à la Marceau. La struttura del pezzo è il risultato audiovisivo di proiezioni e del movimento degli attori-mimi. Ma non devo a Boulez delle spiegazioni [...]. PS: In primavera farò finalmente rappresentare *Die Schachtel* a San Francisco [...]. Non possiamo più dare le nostre prime esecuzioni e perdere tempo in Europa» (lettera di F.E. a Roland Kayn, 25.8.65, originale tedesco: «Sagst du Hübner bitte, dass ich gern Vorname, Zuname, Titel der Stücke desjenigen wissen möchte, der etwas dieser Art schon aufgeführt hat, wo und durch wen? In meiner Erinnerung und in der Musikgeschichte finde ich davon nichts. Was die Mimen

angeht, so ist der arme Boulez wohl immer noch der französischen Schule untertan und kann sich Mimen nur à la Marceau vorstellen. Die Struktur dieses Stückes ist das audiovisive Resultat von Projektionen und der Bewegung der Schauspieler-Mimen. Aber ich bin Boulez keine Erklärung schuldig [...]. PS: Im Frühjahr werde ich nun aber die «Schachtel» in San Francisco aufführen lassen [...]. Wir können in Europa nicht mehr unsere Erstaufführungen vergeben und Zeit verlieren».

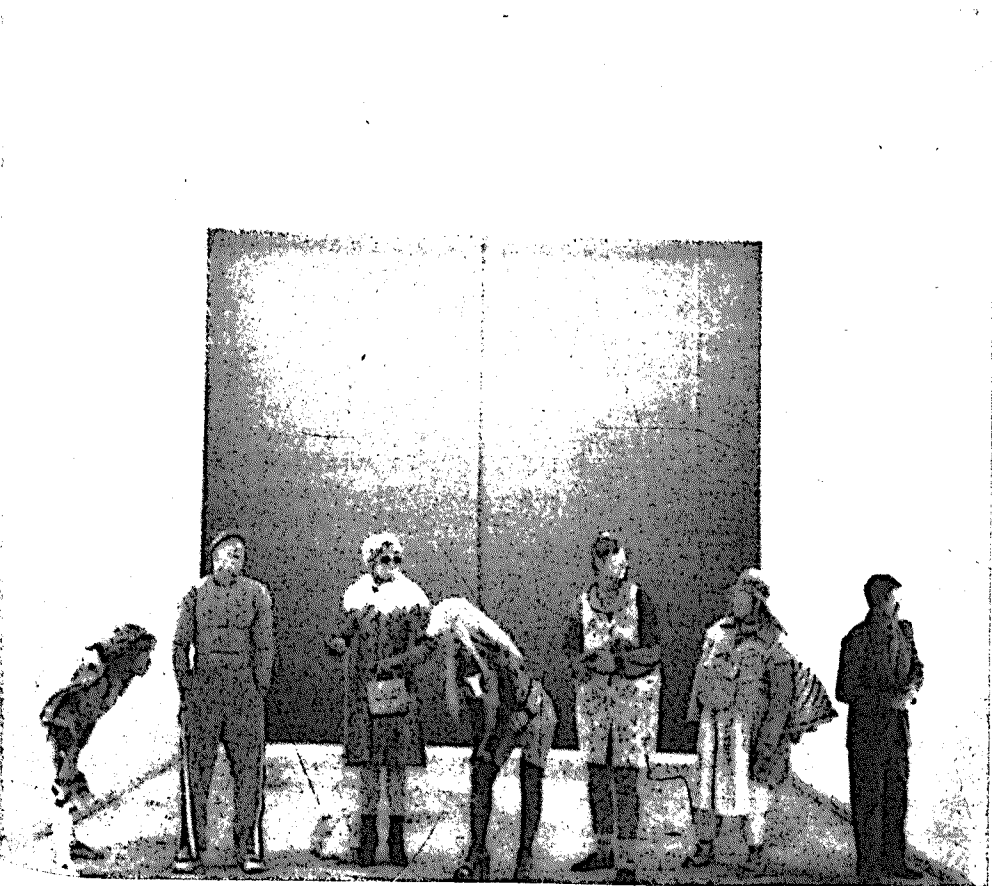
Il nuovo contatto con gli Stati Uniti si stabilisce tramite Larry Austin, che nel 1964/65 è borsista dell'American Academy a Roma. Il suo New Music Ensemble, fondato nel 1963 in California, diventa il modello per il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Austin porta *Die Schachtel* alla sua Università della California, dove il 27 aprile 1966 viene finalmente eseguita per la prima volta, sotto la sua direzione, ma senza la partecipazione di Evangelisti e Nonnis. L'occasione di collaborare a una esecuzione del suo pezzo appariva per Evangelisti solo nel 1967/68, quando gli fu affidata la direzione musicale per una produzione televisiva del Bayerischer Rundfunk a Monaco di Baviera con i solisti della Kammeroper sotto la regia di Eberhard Schöner. Ma non ha mai potuto vedere la sua opera su un palcoscenico.

Ci sono comunque tanti motivi per i quali in quell'epoca un'esecuzione di *Die Schachtel* sembrava fosse impossibile in Italia e dunque per il ritardo e l'esilio della prima:

1. Nei primi anni Sessanta si crea una concorrenza di compositori di teatro musicale che sapevano di convincere i potenziali finanziatori;
2. *Die Schachtel*, essendo «azione mimo-scenica», non appartiene a un genere per così dire 'classico', e perciò non può riferirsi a una tradizione e a un luogo di esecuzione stabile;
3. La durata concepita di 30 minuti al massimo non riempie una 'sera di teatro'.
4. La critica alla società si rivolge tramite un 'effetto a specchio' direttamente verso il pubblico. Oltretutto deve essere adeguata alla situazione politica attuale.
5. Non avendo una trama narrativa e dei personaggi individualizzati, è difficile per il pubblico identificarsi.
6. La forma aperta non era ancora nota e discussa (il libro di Eco nel 1962 era appena uscito);
7. Gli elementi visivi, per esempio le proiezioni, in quell'epoca non erano da interpretare liberamente, ma la scenografia di Nonnis era la condizione base dell'esecuzione.

Se gli organizzatori del teatro musicale negli anni Sessanta rimanevano scettici e perplessi per questi motivi, sono oggi, quasi quarant'anni dopo la creazione di *Die Schachtel*, proprio quegli elementi che conferiscono all'opera un'attualità sconvolgente.

* Questo articolo è la stesura rielaborata e approfondita del testo pubblicato nel programma di sala, Bellino 29.10.1999. Ringrazio cordialmente Nicola Verzina, Bologna, per aver riletto la traduzione italiana.



Die Schachtel. Berlino, 29-10-1999
(foto di Monika Rittershaus)

Franco Nonnis

Die Schachtel. *Testo e guida per una messa in scena*

parlato ed effetti sonori

I Situazione contenuto

Come pretesto per l'inizio del *Discorso sulla Personalità*, può essere preso lo slogan di una compagnia di navigazione aerea, es: «Fly BEA, ecc.» una voce di annunciatrice dirà il numero di volo, la città di provenienza, ecc. («Fly N. 3... from Berlin»).

Il le reazioni liberatrici:

A) LA REAZIONE INTERSOGETTIVA O
MOMENTO DELLA LIBERTÀ
INDIVIDUALE.

Voce speaker (su uno o due canali):

«*Discorso sulla Personalità*»

... Non impara nulla chi resta

sempre nello stesso luogo.

«Il paradiso è sotto l'ombra delle spade»

... L'automobile ha compiuto una rivoluzione

13! io non sono superstizioso

... Itaque manifeste non ab anima

DIRECTIO VOLUNTATIS/

in one epoch of industrial/ reproduction/

caught in trap

... Mercator sic agens divitiis redundabit et

EINGEKASTELT

tandem vita aeterna fruitur

self-possessed merchant - fashionable dress/

UNVERMOEGEND

13! ... possiamo ancora strappare la vittoria

nello/scatto

finale ...vi è una stretta relazione

tra la probità e i buoni affari...!

... UNA RIVOLUZIONE HALT!

Durante il *Discorso* si udrà il rumore composito di una strada urbana

azione mimica

Mimi fermi al loro posto, su due (o più) file parallele frontali (nel telaio-scatola) rivolti verso il pubblico, le parti di vestiario in luce (se possibile luminescenti). Dovranno reagire alla situazione sonora con gesti misurati ed acconci alle varie sollecitazioni proposte, questo varrà via anche per le proiezioni.

Sarà evidente il comportarsi *corale* (*stimoli standard-reazioni comuni equicontrollate*).

Ritmo lento; verso il punto in cui inizierà il *Discorso sulla Personalità* si manifesta una certa inquietudine.



Emulazione automobilistica

I mimi *mimeranno* ciascuno la stessa azione: togliere il piede dal pedale della frizione e spingere l'acceleratore, al verde del semaforo scatteranno per più volte in avanti e all'indietro; tenteranno di superarsi simulando un rabbioso gareggiare. Al segnale rosso tutti fermi di nuovo.

— Noia —

I mimi sortiranno dal telaio per tornarvi alla fine dell'episodio. Si arresteranno sul limite (o nell'interno). Dovrà essere tangibile la *Fatica* per uscire dal telaio ed il *Benessere* nel rientrarvi — questo con *variazioni* vale per tutti gli episodi. I movimenti, sia quelli all'interno che quelli all'esterno del telaio, dovranno tener conto della *pianta* del telaio stesso.

Sin da questo episodio lo *stile* tenderà ad una continuità organica, sia pure frantumata nel tempo, cioè sfuggire a figurazioni geometriche trizzanti nei gesti.

Il luogo dell'azione scenica può essere delimitato sul fondo da una grande parete a curvatura ellittica, sui lati da due elementi di superficie parimenti curva e più avanzati rispetto al fondale.

luci

Palcoscenico al buio, buio in sala. Al levarsi del sipario, dopo qualche istante inizieranno le proiezioni.

Tra una proiezione e l'altra verranno illuminati i mimi e il telaio-scatoia per quanto possibile.

Dovranno esserci *almeno* un paio di momenti nel corso dei quali saranno visibili (dal pubblico) solamente i mimi e il telaio.

Luce bianca.



Luce bianca.



Sul finire dell'episodio luce violetta.



Sul davanti della scena, in alto, un grande semaforo. Fondale nero, mimi in luce, gli stessi si serviranno delle piccole panche.

proiezioni

Immagini di una platea affollata (*effetto specchio*). Utilizzare sia il centro che i lati del fondo scena; se possibile proiezioni totali su tutta la superficie disponibile (anche esteriormente al palcoscenico), preferibili gli inserti cinematografici a colori o in bianco-nero.

Immagini pubblicitarie, slogans, titoli di giornale, rapidissimi scorci di vita privata, viaggi ecc.

Utilizzare *zone* sia centrali che laterali, con ritmo discontinuo ma incalzante – proiezioni a colori in diapositive o in positive, almeno due sorgenti proiettive.

Le *zone* potranno essere definite sia su pannelli per le proiezioni sia contornando opportunamente le diapositive (o positive) stesse.

Interruzione delle proiezioni.

Fondale nero.



Sul finire (e nel crescendo) dell'episodio, rapidissime proiezioni di *elementi simbolici*: *grandi teste campite su mari di folla, zampe e pance di cavalli monumentali, gambe e speroni di cavalieri-condottieri, gambe levate in schiera di soldati, auto in corsa* ecc. Possibilmente con tonalità di *violetto*.

Utilizzare sia il centro che i lati del fondo scena; ritmo rapidissimo anche se discontinuo, quasi al limite *subliminare*.

parlato ed effetti sonori

Il Segue le reazioni:

A') LA NEVROSI COME EVASIONE

ACCETTABILE

Voce speaker (su due o tre canali):

«Count Down»

Prendendo le mosse dall'*Halt!* inizierà il *Ct Dn*

...SIX...FIVE...FOUR...THREE...TWO...

...SIX...FIVE...FOUR...THREE...TWO...

... FIVEFIVE...TWO

Il Segue le reazioni:

A'') L'EVASIONE LIRICA

Voce speaker (su due o tre canali):

«Ballata della rosa»

Il testo si riattaccherà al *Ct Dn* dell'episodio A') – tale commento parlato sarà il *leit motiv* del presente e del prossimo episodio, cioè A'') e B), la continuità è data dalla parola *SIX*, la quale si trasforma poi in *SEX*.

...SIX...SIX...SEX...FOEMINA

IGITUR...LANGUIDE...SANGUIS

AD COR...I & YOU...I...YOU

...FOUR...FOR YOU...THREE!

DAYS...SOLI...TWO

ONLY A WEEK.../

IN ROSENHEIM...THE CHURCHILL

ROSE...

...END

Il Segue le reazioni:

B) LA REAZIONE COME RISPOSTA
DELLA PSICOLOGIA COLLETTIVA.

LA DISSOCIAZIONE GESTUALE LINGUI-
STICA: L'EVASIONE DELIRANTE

Voce speaker (su tre canali):

a) «Arrivo in una corsa di cavalli (es: sala corse)»

ROSE ROSS...ELISE HANOVER...MICK

D'ANGERIEUX...FILARETE...LOHEN-

GRIN...MANIPUR...TOP

azione mimica

I mimi si domanderanno l'uno con l'altro l'ora esatta, mostreranno simulacri d'orologi sia da polso che da tasca, tutti con evidentissimi quadranti; potranno rivolgere il loro: *What o' clock? please* anche al direttore d'orchestra ed a qualche esecutore, se possibile a qualcuno tra il pubblico.

Si dovrà rendere ben chiaro l'acuirsi della *tensione* sino al risolversi della situazione in una apparente noiosissima stasi.

In questo episodio i gesti dovranno essere il più possibile reiterati.

I mimi *danzando* accenneranno ad argomenti di carattere *lyrico-sensuale*, in ogni caso piuttosto privati.

L'episodio si svolgerà prevalentemente all'esterno del telaio. Soltanto in questo episodio i mimi si muoveranno come per una *danza*.

Si scambieranno delle rose, le quali poi potranno gettare al pubblico.

A soggetto: i mimi dovranno seguire la traccia dello speaker nella linea a), cioè la lettura di un arrivo in una corsa di cavalli. Mimeranno così gesti acconci alla situazione, sempre però con ampia *libertà individuale*.

luci

proiezioni

All'inizio *luce bianca* che volgerà presto ad una *luce verde aspro*.

Fondale nero.

Verso la fine dell'episodio si mostrerà la scritta.
«SHORT AND FULL TIME»

La stessa, di un *verde intenso*, potrà essere proiettata sia sul fondo che sui lati.

Se vi fossero difficoltà tecniche per fare apparire la scritta proiettata, data la necessità d'illuminare i mimi, la stessa verrà presentata dipinta o stampata su di un pannello mobile.

Luci tenui e soavi, dal rosa all'ambra, all'azzurro chiaro; toni pastello. Effetti di gradualissimi trascoloramenti.

Fondale a tratti nero, per lo più bianco, in modo da ottenere nella maniera più semplice l'atmosfera desiderata con l'illuminazione.

Verso il concludersi dell'episodio, rapidissime proiezioni d'immagini da rotocalco ed annunci di tipo *erotico-economico*.

Fondale nero, a tratti bianco per le proiezioni.

Si ripeteranno frammentarie proiezioni dal I episodio (*manifesti, slogans ecc.*), si inseriranno *titoli e manchettes di giornali finanziari, sportivi ecc.*

parlato ed effetti sonori

b) «Lettura borsa titoli (borsino)»
R.A.S. 50.500 – SIFIR 1290 – CHATILLON
8725 – FOND VITA 23.900 SIP 1177

c) «Frammenti dai temi di tutte le altre scene»

SIX ...SEX ...SEX ...FOEMINA IGITUR
...FIVE ...CHE ACCALAPPIA LA GENTE E
LA RICHIUDE NEL GABBIONE ...STOP
STOP ...MACH EINE ...TWO ...MAKE
YOUR SELF ...PAUSE..

A tratti si riudrà il rumore della strada urbana

III Finale

GLORIFICAZIONE DEL SISTEMA -
IMMEDESIMAZIONE NEL SISTEMA DEL
MINIMO SFORZO.

Voce speaker (su uno o due canali):

«Esortazione e commiato»

La voce dello speaker, dopo il silenzio succeduto alla parola: *Pause*, riprenderà dal *To relax*.

PAUSE ...TO RELAX ...(ORA) ...AS USUAL
...TO RELAX ...AS USUAL/DOVETE
SCEGLIERE IL MEGLIO... ...THE BEST
...THE BEST AS USUAL ...TO RELAX

azione mimica

A soggetto seguendo lo speaker secondo la linea b); valgono le stesse raccomandazioni c.s.



I mimi *ripeteranno* frammenti tratti dai precedenti episodi seguendo la voce dello speaker nella linea c).



L'azione prenderà piede dal nome di donna-cavallo: *Rose Ross* letto dallo speaker.

L'azione dovrà risultare *composita e dissociata* sia nelle figurazioni d'assieme, sia in quelle *individuali*; anche nei *minimi* gesti di un *singolo* mimo si renderà evidente un comportamento *schizoide*. Di *corale* non vi sarà che la *discontinuità* ritmica.

I mimi si *assoceranno* nel seguire le varie linee a) b) c) in *gruppetti* parziali continuamente *intercambiabili*. Tutta l'azione sarà un continuo *sortire e rientrare* nel telaio.

La *frenesia* verrà via via più accentuandosi in un *crescente e stereotipo* agitarsi dei mimi.

Il corpo dei mimi dovrà apparire, a volte, *scomposto* in sezioni trasverse (*perdita dell'armonia e integrità*); a volte *scomparire*, confondendosi con il fondo. Ad uopo occorrerà *giocare* con gli elementi di vestiario, chiari ed in luce, mobili in modo da poter essere esposti e no. Volgendo le spalle al pubblico, i mimi con i loro costumi in calzamaglia nera potranno ottenere l'effetto di *sparizione*. L'uomo non libero è un uomo a metà.

I mimi *sorpresi* dalla parola: *Pause*, finis dell'episodio II B), interromperanno il loro parossistico agitarsi; resteranno fermi nel posto in cui sono venuti a trovarsi, ricomponendosi misuratamente. Al *Grüss Gott!*, si avvieranno *solerti e controllati* al loro posto – *occupato nel frattempo dai venienti dopo* – questi ultimi saranno dei figuranti.

luci

Luce gialla, dal cromo al cadmio, molto intensa sempre, a volte a sprazzi, da più riflettori, fissi e mobili.



Poco dopo l'inizio dell'episodio: semaforo con *luce gialla intermittente.*

Luce bianca per qualche istante, poi azzurro-violetta. I mimi resteranno illuminati per un breve lasso di tempo, il resto della scena al buio.

proiezioni

Proiezioni ancora dal finale dell'episodio I, A) sempre molto rapide, sul fondo e sui lati, per lo più a zone. Per quanto possibile in *luce gialla.*



Verso la fine dell'episodio sarà proiettata la scritta: «ASSOCIATION FOR DISCOUNTING THE PANIC», *sempre in colore giallo.*
Per necessità tecniche la scritta può mostrarsi dipinta o stampata su di un grande cartello.

A thick, white, hand-drawn line on a black background. The line starts at the top left, curves down and to the right, then turns sharply to the left, then down, then right, and finally down again towards the bottom right corner. The overall shape is abstract and resembles a stylized letter or a calligraphic mark.

biografie



Maria Elena Amos

Laureata in Cile in scienze teatrali e delle comunicazioni, ha poi studiato filologia germanica a Heidelberg dove, nel 1986, ha inizio la sua carriera teatrale che continua poi presso il Teatro di Francoforte, quello di Stoccarda e quello di Bochum con Reinhild Hoffmann. Dal 1993 lavora presso il Burgtheater di Vienna (ha collaborato con Claus Peymann al *Peer Gynt*, alla prima esecuzione assoluta del *Jelineks Raststätte* ed all'allestimento di Handkes per il pezzo *Unsterblichkeit*). Nel 1990 inizia la stretta collaborazione con Achim Freyer, dalla quale emergono in particolare i lavori realizzati presso il Teatro dell'Opera di Amburgo (*Vergänglichkeit* di Dieter Schnebel e *Das Mädchen mit den Sterichhölzern* di Helmut Lachenmann) nonché quelli del Teatro dell'Opera di Lipsia (*Majakowskis Tod Totentanz* di Schnebel) delle Wiener Festwochen (*Alceste*), del Teatro La Fenice (la *Turandot* di Busoni e *Persephone* di Stravinskij, cui in Italia è stato assegnato il titolo di produzione dell'anno), del Pala Fenice (*Don Giovanni*), del Wiener Akademietheater (*Die Eingeborenen* di Franz Xaver Kroetz, lavoro poi richiesto dal Berliner Theatertreffen - gli incontri teatrali di Berlino). Nel 1999 Maria Elena Amos prepara l'allestimento del *Peter Grimes* di Benjamin Britten (regia di Alfred Kirchner) per il Teatro di Strasburgo, nonché, più di recente, quello per *Levins Mühle* di Udo Zimmermann a Lipsia (regia di Alfred Kirchner) e, a Bruxelles, la prima esecuzione assoluta di *La Ballata* di Luca Francesconi (regia di Achim Freyer).

Dal 1990 è docente di scenografia e costumistica presso la Hochschule der Künste di Berlino e nel 1999 la rivista teatrale «Theater heute» le ha conferito il titolo di costumista e scenografa dell'anno. Nel 2000 la città di Vienna le ha assegnato la Kainz-Medaille. Per l'anno 2001 è previsto l'allestimento dei *Racconti di Hoffmann* presso il Teatro dell'Opera di Lipsia.

Saverio Bari

Dopo aver frequentato la Scuola di Teatro di Bologna diretta da Alessandra Galante Garrone e aver frequentato numerosi laboratori e seminari, ha partecipato come attore ai seguenti spettacoli: *I disrobàs: concerto Pasolini* spettacolo per 9 musicisti e voce, reg. Anna Romano, Festival Théâtre aux Cinémas, Parigi (2000); *BENT'* di M. Sherman, reg. Ennio Trinelli, Edoardo II, Modena; *L'angelo sterminatore*, di L. Buñuel, reg. Gigi Dall'Aglio, Teatro stabile di Parma (1999); *Teatro e polis - Le Baccanti di Euripide* reg. Matthias Langhoff - Ecole des Maitres; *I Capuleti e i Montecchi* di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, reg. Giorgio Marini, Teatro Valli (1998); *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare, reg. Walter Le Moli, Teatro Stabile di Parma; *Lager -*

memoria dei campi di sterminio drammaturgia e regia di Vittorio Franceschi, Arena del Sole - Teatro Stabile di Bologna; *Rapimento domestico e cosmico. Due sovrane, due odi*, reg. Michal Znaniecki, Teatro Comunale di Bologna; *Cleopatra* di Pietro Cossa, reg. Michal Znaniecki, Teatro Comunale di Bologna; *Teatro Comunale, palesi e segreti recessi*, reg. Michal Znaniecki, Teatro Comunale di Bologna (1997); *Inferno* da Dante Alighieri, reg. Lorenzo Salvetti, Festival Teatrale di Borgo Verezzi; *Messalina* di Pietro Cossa, reg. Lorenzo Salvetti, Teatro Comunale di Bologna (1996).

Stefano Cardì

Primo Premio al Concorso Internazionale di chitarra 'Maria Canals' di Barcelona nel 1985. Frequenta parallelamente agli studi chitarristici corsi di composizione e direzione e dal 1984 inizia a lavorare con ensembles di giovani strumentisti specializzandosi nella direzione del repertorio del '900 e contemporaneo.

È fondatore e direttore di Freon (ensemble e centro di produzione dedicato alla musica contemporanea) presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio. Ha commissionato numerose composizioni ad autori internazionali per chitarra e per ensemble.

Partecipazioni: Accademia di Santa Cecilia, Accademia Filarmonica Romana, Orchestre RAI, Settimane di Villa Pignatelli, Panatenee di Pompei, Orestyadi di Gibellina, Schleswig-Holstein Musik Festival, Beethovenhalle (Bonn), Festival de Otoño (Madrid), Festival Cervantino (Messico), Melba University (Melbourne), Fundación Astor Piazzolla (Buenos Aires). Ha diretto *L'Enfant et les Sortilèges* di Ravel in una versione rivisitata da compositori contemporanei nell'ambito di 'S. Cecilia per i bambini'. Incisioni: Bmg, Esperia, Stradivarius.

Insegna presso il Conservatorio 'Girolamo Frescobaldi' di Ferrara.

Bruno de' Franceschi

Bruno de Franceschi nasce a Milano nel 1955. Studia Pianoforte e Composizione tradizionale perfezionandosi in seguito a Friburgo, Parigi, Losanna. Si laurea presso il DAMS di Bologna.

Da subito ha privilegiato il rapporto tra musica e teatro, dalla composizione di musiche di scena per la prosa, sino ad esecuzioni/*performances* che richiedono una precisa partitura gestuale e di presenza scenica da parte dell'esecutore. Nel 1973 scrive *Gundrisse*, per pianoforte, voce recitante e nastri magnetici, dove è prevista, tra l'altro, la distruzione fisica dello strumento. Ha svolto attività didattica presso la Scuola d'Arte Drammatica 'Piccolo Teatro' di Milano e presso corsi di formazione professionale dell'UE, con progetti sul rapporto suono movimento, musica e teatro.

Dal 1985 sviluppa una ricerca sull'uso della voce e dell'ascolto attraverso le arti marziali ed il linguaggio usato dai sordomuti, il canto armonico e l'uso 'teatrale' della parola cantata. Nel 1995 fonda e dirige Tacitevoci ensemble, quasi un collettivo di ricerca ed esecuzione vocale.

Ha lavorato, tra gli altri, con M. Castri, T. Kantor, E. De Capitani, Cristina Pezzoli, G. Solari, M. Navone (teatro), Raffaella Giordano, Giorgio Rossi, Caterina Sagna (danza), A. Guzzetti e Marco Bagnoli (arti visive).

Fabrizio de Rossi Re

Compositore, nato a Roma nel 1960, dove vive e lavora. Esponente romano dell'ultima generazione di compositori, è autore di una vasta produzione che spazia dalla musica da camera, sinfonica, elettronica, di teatro musicale (*Biancaneve, ovvero il perfido candore* del 1993) all'opera radiofonica (*Terranera*, radiofilm su testo di Valerio Magrelli prodotto dalla RAI RadioTre nel 1994 per la regia di Giorgio Presburger) fino alla danza (*L'ombra dentro la pietra* - gruppo Entr'acte produzione di RomaEuropa Festival 1996 e del Teatro Hebbel di Berlino 1997).

Ha realizzato una striscia radiofonica quotidiana di musica e poesia, per la RAI Radiotre, dal titolo *Orti di guerra* su testi di E. Albinati.

Tra le sue ultime composizioni: *Concerto per Arpa e Orchestra* (scritto per Claudia Antonelli su commissione dell'Orchestra Regionale del Lazio 1998), *Terra tremuit* per tenore, coro e orchestra (commissione della Sagra Musicale Umbra in occasione del Giubileo del 2000), Progetto contemporaneo *Paludes* per l'Accademia Filarmonica Romana in collaborazione con il Teatro dell'Opera di Roma (1999). Di recente l'Accademia di S.Cecilia gli ha commissionato un lavoro per orchestra di strumenti antichi (*An Imaginary portrait*) in occasione della mostra 'I Colori della musica' a Palazzo Barberini di Roma.

La sua musica viene eseguita regolarmente in festival e stagioni concertistiche in Europa, Stati Uniti, Asia e Sud America. Scrive musica anche per il cinema e la televisione collaborando assiduamente con i maggiori enti e società cinematografiche e televisive.

Insegna Elementi di Composizione per la Didattica della musica presso il Conservatorio 'F. Morlacchi' di Perugia.

Ha pubblicato ed inciso le sue composizioni per Adda Records (Francia), BMG Ricordi, Edipan, Fonit Cetra, Semar, Sonzogno.

Die Maulwerker

È stato fondato nel 1978 da un gruppo di strumentisti della Hochschule der Künste (Scuola di Perfezionamento delle Arti) di Berlino, sotto la direzione di Dieter Schnebel. Inizialmente composto da formazioni variabili, dal 1992 i Maulwerker stabiliscono la

loro formazione definitiva e si distaccano dalla Hochschule der Künste. Attualmente un Ensemble indipendente, esso si esibisce in Germania e all'estero. Negli ultimi anni ha suonato nel Benelux, in Bulgaria, Germania, Francia, Israele, Italia, Giappone, Macedonia, a New York, in Scozia, Svizzera e Slovacchia.

Ensemble Mosaik

L'Ensemble Mosaik nasce da un'iniziativa di giovani strumentisti e compositori della Hochschule der Künste (Scuola di Perfezionamento delle Arti). Nei concerti di fine anno accademico degli anni 1997 e 1999 il gruppo esegue composizioni degli allievi della Scuola. Contemporaneamente, avvalendosi dell'aiuto di diverse istituzioni nazionali ed internazionali, esso organizza concerti per proprio conto e di concezione propria.

L'intento dell'Ensemble Mosaik è di esaminare la grande varietà di concezioni estetiche intrinseche alla musica contemporanea, di riconoscerne le differenti qualità e manifestazioni e di presentarle al pubblico collaborando con i compositori. È a questo scopo che il gruppo organizza 'concerti ritratto', mettendo l'uno accanto all'altro compositori di concezioni del tutto differenti tra loro quali Orm Finnendahl, Theo Loevendie, Jürg Frey, Gösta Neuwirth e György Ligeti.

Inoltre, esso ha preso parte a numerosi progetti di scambio, in particolare con paesi e città scarsamente rappresentati nella vita musicale berlinese: Grecia/Thessaloniki (1997), Spagna/Barcellona (1999), Madrid (2000), Turchia/Istanbul (1998) e Ucraina/Lviv (1999). Infine, l'Ensemble esegue concerti fondati su particolari tematiche quali il minimalismo (BGNM 1998), e musica e film (Sophiensaele 2000), nonché concerti di musica contemporanea solistica (SFB 1999).

Franco Evangelisti

Nato nel 1926, studiò composizione a Roma, sua città natale, compiendo la formazione in Germania (a Friburgo e Darmstadt) e vivendo negli anni Cinquanta le intense esperienze dell'avanguardia di allora che diedero un'impronta decisiva alla sua poetica musicale. Lavorò quindi in alcuni laboratori europei di musica elettronica (Colonia e Varsavia).

Nel 1959 fu tra i soci fondatori di Nuova Consonanza, assumendone più volte la presidenza; si dedicò anche all'organizzazione delle Settimane della Nuova Musica di Palermo e fu tra i fondatori della rivista «Ordini». Nell'ambito dell'intensa attività dell'associazione romana Nuova Consonanza, la creazione, nel 1964, del Gruppo d'Improvvisazione, vero e proprio laboratorio per l'evoluzione di un pensiero musicale che nel frattempo (già verso il 1958-59) era giunto ad abbracciare la scrittura aleatoria: il Gruppo nacque

soprattutto per cercare di eliminare la sofferza dicotomia tra esecutore e compositore, per mantenere la continua tensione speculativa (una delle principali caratteristiche della personalità artistica di Evangelisti) e individuare nuove vie compositive.

Tra le sue composizioni citiamo *Ordini* per 16 strumenti (1955), *Proiezioni sonore* per pianoforte (1955-56), la composizione elettronica *Incontri di fasce sonore* (1956-57), *Proporzioni* per flauto solo (1958), *Aleatorio* per quartetto d'archi (1959), *Random or not Random* per orchestra (1962) e l'azione mimoscenica *Die Schachtel* (1962-63).

Nel 1962 decise di rinunciare provvisoriamente alla composizione e di scrivere un libro (*Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*) in cui esplicare il proprio pensiero. Nel 1978, su invito dell'Unicef, riprese a comporre: nel 1979 scrisse infatti *Campi integrati n. 2*, giuoco per nove strumenti, rielaborazione di una sua composizione elettronica di venti anni prima.

È stato docente di musica elettronica all'Accademia di S. Cecilia, ai Conservatori di L'Aquila e di Roma. Si spense prematuramente nel gennaio 1980.

Freon Ensemble

L'Ensemble Freon è stato fondato a Roma nel 1993 da Stefano Cardi nell'ambito di un progetto sulla Nuova Musica all'interno della Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

Progressivamente diventato uno tra i più attivi ed originali sulla scena italiana, il gruppo propone un repertorio molto ampio che va dalle più recenti composizioni scritte per Freon al '900 storico, a musiche del primo romanticismo eseguite su strumenti d'epoca. Alcuni degli autori contemporanei che hanno collaborato con Freon: Brophy, Cardi, Castagnoli, Clementi, Corghi, Crumb, D'Amico, Fedele, Francesconi, López, Maggi, Manca, Maxwell-Davies, Melchiorre, Pennisi, Rueda.

Partecipazioni: Accademia di S. Cecilia, Accademia Filarmonica Romana, Scuola Civica (Milano), Associazione Barattelli (L'Aquila), Bretton Hall College (Inghilterra), Nuova Consonanza, Agon, Fondazione Malipiero (Asolo), Accademia di Francia (Roma).

Incisioni: Bmg, Stradivarius (prime registrazioni mondiali dedicate a G. F. Malipiero).

Benedetta Frigerio

Frequenta la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e si diploma in regia teatrale. Artista polivalente, lavora dal 1989 come attrice e aiuto regista in spettacoli di Marco Baliani (*Lola che dilati la camicia*), Leo De Berardinis (*Come una rivista*), Renato Gabrielli (*Una donna romantica, Curriculum vitae*), Marco Martinelli (*Affreschi su Aristofane*), Mario Martone (*Antonio Neiwiller: la resistenza silenziosa degli uomini necessari*), Marco Paolini (*Appunti fore-*

sti: carta prima del Milion), Cristina Pezzoli (*progetto Odon Von Orvath, L'ultimo nastro di Krapp, Filumena Marturano*), Armando Punzo (*Eneide*), Martin Wuttke (*Quartett*). Ha diretto *L'estate dei fuochi* di F. Bellarosa, *Filottete* di H. Müller, *Sera d'autunno* di F. Dürenmatt, *Aulularia* di Plauto (Primo premio concorso nazionale studentesco 'Arké'), *Edipo Re* di Sofocle, *Le Nuvole* di Aristofane. Partecipa all'edizione 1998 dell'Ecole des Maîtres guidata da Matthias Langhoff. Nel 2000 costituisce insieme ad Anna Romano il network artistico 'La fanfare minable' con cui produce *La donna del banco dei pegni* di M. Santanelli, *I dis robas: concerto pasolini* con musiche di S. Stellin, *Cemento di H. Müller: un progetto europeo tra Italia Francia e Belgio*, *Diario di provincia* di O. De Summa, *Di zucchero o di neve?* di A. Romano.

Fabio Gandossi

Si è diplomato all'Accademia de' Filodrammatici di Milano nell'anno 1995-96.

Subito dopo ha partecipato ad uno spettacolo tratto dal testo di Mrozek, *Emigranti*, con amici della Scuola Civica 'Paolo Grassi'. Dopo aver recitato *Le sette porte* di Botho Strauss, al Teatro dell'Acqua di Gargnano, presso il Centro Teatrale Bresciano, ha incontrato il regista Walter Malosti, partecipando allo spettacolo *Ballo in maschera* del poeta russo Lermontov, e successivamente l'attore-regista François Khann, nello spettacolo *Il sogno e la vita*, tratto dai racconti fantastici di E.T.A. Hoffman.

Nell'estate del 1998, insieme al musicista e direttore d'orchestra Till Löffner e al tenore Michael Schlenger, ha allestito, sempre al Teatro dell'Acqua, lo spettacolo *Per favore non sparate sul pianista*.

Nel 1999 ha partecipato al laboratorio, organizzato dall'ETI, 'Come una rivista', tenuto da Leo De Berardinis, conclusosi poi come vero e proprio spettacolo al Teatro Valle di Roma.

Domenico Guacero

Nato a Palo del Colle (Bari) nel 1927 e morto a Roma nel 1984, Guacero è stato uno dei compositori italiani più rappresentativi della Nuova Musica negli anni '60 e '70. Dopo aver conseguito a Bari il diploma di Pianoforte e la laurea in Lettere, si diplomò a Roma in composizione sotto la guida di Goffredo Petrassi; tra il 1957 e il 1959, inoltre, seguì i Ferienkurse di Darmstadt.

Negli anni successivi fu un instancabile organizzatore e operatore culturale: fu tra i fondatori della rivista «Ordini» e dell'Associazione Nuova Consonanza, fu tra i curatori delle storiche Settimane della Nuova Musica di Palermo, fece parte della rivista «Collage» ed ebbe incarichi di rilievo nel Sindacato Musicisti Italiani. Fu anche tra i pionieri della ricerca elettronica, costituendo il Centro Elettronico dell'Acca-

demia Filarmonica Romana, lo Studio R7 e il Centro per la Musica Sperimentale.

Il teatro fu uno dei terreni privilegiati dell'attività e della riflessione di Guaccero, sia per l'immissione di elementi teatrali (gestualismo, *performance*) in composizioni musicali come *Negativo* (per flautista) o come la serie degli *Esercizi* (per mimo, per soprano, per clarinetto e per pianoforte), sia per aver realizzato veri e propri lavori di teatro musicale, tra cui *Scene del potere* (Roma 1965; rev. Palermo 1968) e il balletto *Rot* (Roma, Teatro dell'Opera, 1973) entrambi significativi esempi dell'impegno politico di Guaccero. Nel 1965 fondò con Egisto Macchi la Compagnia del Teatro musicale di Roma, nel 1978 organizzò e diresse il gruppo di teatro musicale e di improvvisazione *Intermedia* e nel 1983, sempre con Macchi, fondò l'Istituto della Voce.

Nei suoi scritti teorici si occupò anche dei problemi della grafia musicale contemporanea, e molte delle sue partiture hanno anche una valenza autonoma dal punto di vista visivo e grafico: celebre in questo senso la partitura 'circolare' di *Variazioni 2* per archi (1967) o quelle di *Pentalfa* (1967, per quartetto d'archi e tastiera amplificati) e *Klaviatura* (1965, per clavicembalo, 7 strumenti e nastro magnetico), nei quali è presente anche una chiara influenza di un simbolismo di matrice esoterica.

Oltre all'estremo (e coraggioso) sperimentalismo denso di una teatrale, provocatoria e anche ideologica carica polemica, è presente nell'opera di Guaccero anche un forte elemento spirituale: ne sono testimonianza lavori come l'azione sacra *Rappresentazione et esercizio* (1968), *Kardia* (1976, per voci, fiati e archi) e *Il sole e l'altre stelle* (1983, per voce bianca solista e coro di voci bianche).

Il suo insegnamento di Composizione, svoltosi nei Conservatori di Pesaro, L'Aquila, Frosinone e Roma, ha formato un folto stuolo di allievi.

Antonella Nigro

Ha studiato con Claudio Dall'Albero e si è diplomata in canto presso il Conservatorio 'S. Cecilia' di Roma. È specializzata nel repertorio del Rinascimento e del primo Barocco e svolge attività concertistica sia come solista che in complessi cameristici.

Ha effettuato tournées nei principali Paesi europei, ex-URSS, Turchia, Africa, America Latina e recitals presso il Todi Festival, il Festival Landshuter Hofmusikstage in Germania, l'Autunno Musicale di Como, Il Praga Europa Festival e per il Macerata Opera. Ha inciso per la RAI, Cadena Dos (Colombia), TVM (Malta). Nell'estate del 2000 ha effettuato una tournée in Italia con musiche di Germano Mazzocchetti. Recentemente ha cantato in occasione dei concerti organizzati per il III Congresso Internazionale di studi di Canto Gregoriano, e nell'ambito della rassegna Roma

Veduta (Roma - Palazzo Poli), e ha inciso per la collana di musica contemporanea 'Domani Musica'.

È autrice del saggio *Considerazioni sulla tecnica del canto italiano dal sec. XVI ai giorni nostri* (Rugginenti, Milano). Ha recentemente partecipato come solista, nell'ambito delle Celebrazioni Verdiane del 2001, a *Tre per una* di Fabrizio de Rossi Re su testi di Vittorio Sermonti, commissione della Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli dell'Aquila (in collaborazione con RAI Radio 3).

Franco Nonnis

Roma 1925 - Roma 1991. Intraprende gli studi di matematica e fisica all'Università di Roma verso la fine degli anni Quaranta. Nel 1950 inizia il suo interesse per la pittura; frequenta Melli a Roma e Rosai a Firenze. Frequenta saltuariamente la Hoch Schule di Ulm in Germania. Nel 1958 collabora con Franco Evangelisti, organizzando per lui il materiale matematico e sonoro per la composizione elettronica *Incontri di fasce sonore*, elaborata ed eseguita presso la sede della radio tedesca West Deutche Rundfunk. Nel 1958 espone a Colonia, Koblenz, Bad Godesberg, quindi in Svizzera, in Italia e in Spagna dove, nel 1960, ottiene un soggiorno di lavoro presso *El movimiento de arte actual*. Inizia a dipingere opere segnico-informali e quindi materiche. Insieme al poeta Alfredo Giuliani esegue *collages* poetico-visivi esposti nella galleria Ferro di Cavallo a Roma e successivi lavori nella stessa linea esposti alla Galleria Blu di Milano. È presente alla Prima Settimana Internazionale di Nuova Musica a Palermo e in quella occasione tiene una personale di dipinti. Nel 1963 realizza il testo e il monotipo per la scenografia di *Die Schachnel* di Evangelisti (un'edizione televisiva viene realizzata a Monaco di Baviera nel 1968 per la Bayerische Rundfunk), nel 1966 la prima esecuzione con Larry Austin direttore. Nel 1965 realizza il monotipo per l'amico Giorgio Manganelli, per *Le comete moribondanti da Hilarotragedia*. Partecipa, sin dalla sua fondazione, all'attività del teatro sperimentale *Centouno* a Roma; collabora, con i testi e le scenografie, a *Scene del potere* di Domenico Guaccero, eseguita in versione integrale a Palermo nel 1968. Realizza inoltre le scenografie e i costumi per il Teatro Stabile de L'Aquila, il Teatro di Roma, lo Stabile di Torino, il Piccolo di Milano, il Massimo di Palermo. Sempre nel 1968 realizza la scenografia per *La Cortigiana* per la Biennale del Teatro di Venezia e per il *Coriolano* al festival shakespeariano al Teatro Romano di Verona nel 1970. A partire dal 1953 pubblica disegni di impronta figurativa sulla rivista *Il punto nelle lettere e nelle arti*; durante gli anni Sessanta collabora alle riviste «Grammatica» e «Collage» e «Suma y sigue», dove scrive saggi su importanti mostre romane (in particolare su Pollock). Eseguì lavori di grafica, serigrafie, monoti-



37° festival di nuova consonanza

roma marzo/maggio 2001

pi e altre tecniche per la realizzazione di copertine di dischi di musica contemporanea (Evangelisti, Morricone e molti altri), manifesti, programmi teatrali e musicali, tra cui quelli di Nuova Consonanza e del festival musicale di Palermo. Dal 1970 al 1978 insegna Scenotecnica e Scenografia all'Accademia di Belle Arti de L'Aquila. Nel 1976 realizza *Strutture spazio visive* per il festival di Nuova Consonanza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. La sua attività teatrale continua con molteplici riconoscimenti. Dal 1978 al 1989 insegna Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara e poi di Firenze. Nel 1989 riprende la collaborazione con il Teatro Stabile de L'Aquila e con Taormina Arte.

Enno Poppe

È nato a Hemer (Germania) nel 1969 e ha studiato composizione con Friedrich Goldmann e Gösta Neuwirth presso la Hochschule der Künste di Berlino, composizione algoritmica e analisi del suono con Rick Taube presso la TU di Berlino e lo ZKM a Karlsruhe.

Ha ottenuto borse di studio quali il 'Berliner Senatsstipendium für Komposition' e il 'MKK-Stipendium für Musik'. È risultato vincitore del premio 'Boris-Blacher-Preis' e del premio di composizione di Stoccarda.

Svolge concerti in qualità di pianista e di direttore d'orchestra (Ensemble Mosaik, Boris-Blacher-Ensemble ecc.). Ha ricevuto commissioni come compositore dall'Ensemble Modern, il Klangforum Wien, ecc.

Ha effettuato recitals a Berlino, Monaco, Saarbrücken, Vienna, Colonia, Barcellona, Parigi.

Tacitevoci Ensemble

Tacitevoci Ensemble è un gruppo di musicisti che, in varie e composite formazioni, danno vita ad un lavoro di ricerca e di sperimentazione vocale sotto la guida di Bruno de' Franceschi, fondatore del gruppo ed autore dei progetti artistici.

La formazione tecnica e culturale dell'Ensemble proviene da varie e differenti esperienze (musica colta ed extra colta, jazz e musica popolare); fortemente radicata, la componente teatrale della loro formazione

permette la ricerca di una vocalità legata alla parola ed al corpo. Non raramente, infatti, le esecuzioni dell'Ensemble prevedono movimenti e drammaturgia, come calati in una sorta di post-melodramma, dove la musica cessa di avere il suo primato incontrastato, ricercando la memoria della parola e del testo, attenti e attraversati dalle esperienze più significative ed emblematiche della ricerca vocale (C. Bene, D. Stratos, K. Berberian, Roy Hart).

Esperti in canto armonico e nell'uso 'personale ed autentico della voce', svolgono il proprio lavoro di ricerca aprendo la comunicazione verso un'idea di teatro musicale e all'arte 'contaminata' in genere, con un particolare impegno verso la formazione e la divulgazione delle tecniche dell'ascolto e dell'uso della voce strumento.

L'Ensemble ha al suo attivo produzioni ed incisioni discografiche che spaziano dal recital alla musica sacra, dall'operina per marionette, alla sperimentazione e alla improvvisazione; ha collaborato con ensemble ed artisti di varia estrazione tra cui M. Ben Omar, P. Dalla Porta, Naqqara Ensemble, C. Pezzoli, Massimo Castri, Marco Bagnoli.

Adriano Vianello

Nato a Venezia nel 1960, laureato in filosofia, si è formato teatralmente con la compagnia del Teatro a l'Avogaria di Venezia (diretta da Giovanni Poli).

Ha lavorato prima come attore (tra gli altri con K. H. Stockhausen, nel 1984 in *Samstag aus Licht*, Teatro alla Scala, regia di L. Ronconi), poi come autore e regista teatrale. Suoi, tra gli altri, gli spettacoli *Carne di struzzo*, *Ultima fermata Mestre*, *Heroides* (da Ovidio, Festival di Taormina 1997) e *Internautilus* (primo esperimento di teatro su internet).

Finalista al Premio I.D.I. 1996 (col testo *Il progetto di Bach e Mozart*), ha collaborato con Fabrizio De Rossi Re scrivendo il libretto di *Cantopinochio* (1997, Festival delle Nazioni di Città di Castello, con Simona Marchini). In televisione, è stato autore per la RAI di numerosi programmi di intrattenimento popolare ('I Fatti Vostri', 'In bocca al lupo' ecc.). Attualmente vive tra Roma e Milano (dove è tra gli autori di 'Tempi Moderni', *talk-show* di ItaliaUno condotto da Daria Bignardi).

Biglietteria

Interi L. 20.000

Ridotti (studenti e anziani) L. 15.000

ingresso libero per lo spettacolo del 7 marzo 2001

Luoghi degli spettacoli

Chiesa di San Giorgio al Velabro

Via del Velabro, 16

Teatro Ateneo

Viale delle Scienze, 3

Teatro Greco

Via Ruggero Leoncavallo, 12

PER INFORMAZIONI E PREVEDITA:

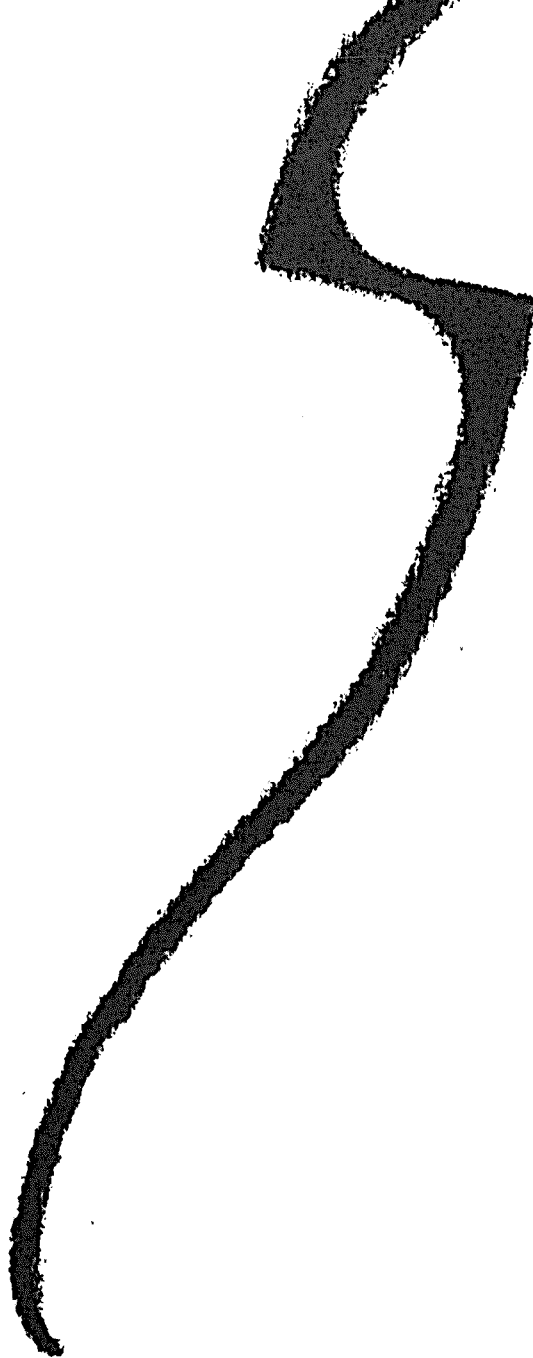
Nuova Consonanza

Via Simone de Saint Bon, 61 00195 Roma

tel. 06.3741277 fax 06.3720026

e-mail: info@nuovaconsonanza.it

<http://www.nuovaconsonanza.it>



Finito di stampare nel mese di marzo 2001
dalla tipografia Aurelia 72 srl

Il trentasettesimo Festival
di Nuova Consonanza, dedicato
alla vocalità del '900, presenta

In questa seconda parte
tre opere contemporanee.

Il teatro musicale, negli ultimi decenni,
in una forma del tutto nuova torna

ad essere fonte di ispirazione
per i compositori; si rinnovano,

oltre al linguaggio, anche i soggetti;
sono richieste voci e mezzi nuovi,

per formazioni strumentali inedite.
Le tecnologie ampliano gli strumenti

a disposizione del compositore.

L'elettronica audio-video apre a più
ampi orizzonti. Le opere programmate

si devono a Franco Evangelisti,

nel ventennale della sua scomparsa

(*Die Schachtel*), Domenico Quacero

(*Rappresentazione et Esercizio*)

e Fabrizio De Rossi Re

(*Cesare Lombroso o Il Corpo*

come Principio Morale).

canto, scena, narrazione nella vocalità contemporanea

