

Dunque tecniche e artifici di solidificazione *traggono fuori* (giusta l'etimo di "sciame", *examen*) la figura da se stessa. E la nascita delle api si riverbera nello squartamento di Orfeo, giovane poeta. Così la lontananza che ora, a causa di artifici dorati, sfonda ogni parola e dà il principio alle forme è anche distanza dalla propria giovinezza poetica – ormai fatta a pezzi. E gli sciami sono anche istruzioni per l'uomo sospinto fuori dalla sua stessa figura per dare nuove forme alla vita.

* * *

Lo spazio della composizione si misura con altre specie di lontananza nel brano di Fausto Romitelli, a plasmare una forma che snoda due arcate paritetiche di cicli di trasformazioni. Vengono da principio enunciati pochi elementi di forte evidenza percettiva. Si tratta già di eventi complessi che necessitano del concorso di tutti e quattro gli strumenti. Tale complementarità si può intendere come la rifrazione prismatica di un'originaria intenzione monodica. Quattro sembianti di una voce, dunque, assiduamente rivolti l'uno verso l'altro. Aleggja qualcosa che è all'origine del contrappunto: l'identità franata nelle specie della somiglianza, la torsione della figura priva di pienezza. Con l'invenzione di pliche timbriche, e intessendo tropature nei gesti, con bagliori di echi e imitazioni, vengono cercate sottili e impossibili interpolazioni tra figure simili ma squalgiate da un irrimediabile *déphasage*. La tensione di una figura verso se stessa provoca, alla periferia del suono, una fluidità e mobilità nei contorni: non soltanto gli strumenti si piegano gli uni verso gli altri, ma, all'interno di ciascuno di essi, gli accordi prendono a sfaldarsi in tremoli, le linee si gremiscono e si spezzano, i margini si inclinano ecc. E se è vero che la forma del brano ha carattere ciclico, tuttavia nessun elemento viene ripetuto letteralmente. La figura cede in efflorescenze che appaiono, all'ascolto, come scavi, esplicitazioni, continui accostamenti all'oggetto attraverso altri oggetti sorti da esso. La semplice contemplazione di un oggetto disallontanato per addizione immaginifica, ma ben alle-

stita dall'arte, può somigliare alla conoscenza. Ciascuno strumento svolge il processo di *esplicazione* della figura con un'articolazione peculiare. L'aspetto complessivo della formazione e della trasformazione degli oggetti, tuttavia, è quello di una successione di cicli dalla periodicità fluttuante, non lineare. Da un ciclo all'altro gli oggetti appaiono e scompaiono di colpo o con escursioni non necessariamente gradualmente – una prosodia così simile ai guasti e alle edificazioni della memoria. Talora l'esaltazione di un dettaglio lungo la gittata provoca omissioni o compressioni di fasi all'interno di un ciclo. Lo scavo del dettaglio è una sua maggior estensione nel tempo, che permette un'ulteriore addizione di oggetti, originando nuove ramificazioni formali, o spalancando aree di prevalenza di una figura. Col procedere del brano, anzi, specie dopo la sospensione che si trova all'incirca a metà, si percepisce un progressivo incremento del grado di assimilazione tra i contenuti figurati dei quattro strumenti, sin quasi alla omologazione. La tensione cambia qualità, e assume un accento maggiormente patetico, e quasi nervoso. L'oggetto resta irraggiungibile, ogni sguardo ne moltiplica e disperde i contorni, ancora più lontano: in ogni suono è segregata una palinodia.

Marco Mazzolini

[Nato a Bergamo nel 1962, Stefano Gervasoni studia composizione con Luca Lombardi, Nicolò Castiglioni e Azio Corghi al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Si perfeziona poi con György Ligeti in Ungheria (1990), e con Brian Ferneyhough in Francia (1982-94), completando inoltre la sua formazione con lo studio dell'informatica musicale all'IRCAM di Parigi (1992-93).

Determinanti per la sua crescita artistica sono gli incontri con Luigi Nono, che lo inizia alla composizione, e in seguito con Brian Ferneyhough, Peter Eötvös e Helmut Lachenmann.

Pensionnaire della Académie de France à Rome (Villa Medici) per il biennio 1995-96, ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti internazionali ai concorsi "G. B. Viotti" (Vercelli, 1985), "G. Petrassi" (Parma, 1987 e 1989), RAI-"G. F. Malipiero" (Roma, 1988), "Mozart 1991" (Vienna), "Forum '91" (Montréal), "Forum Junger Komponisten" (Colonia, 1992), all'"International Gaudeamus Music Week" (Amsterdam, 1989, 1990 e 1991) e al seminario di composizione organizzato da "Klangforum Wien" a Vienna nel 1994.

Ha ricevuto commissioni dal Ministero per la Cultura francese (1993 e 1996), dall'Ensemble InterContemporain (1994), dalla WDR di Colonia (1995), dal Festival d'Automne à Paris (1996), dall'Ensemble Contrechamps (1996), da Radio France (1996), dalla SWF di Baden Baden (1997).

I suoi lavori sono regolarmente eseguiti nelle principali sedi concertistiche internazionali ("Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano"; "Musik-Biennale", Berlino; "Festival of Contemporary Music from Italy", New York, 1990; "Fifty years of Italian Music", Londra, 1991; "Woche der zeitgenössischen Musik der Mozart-Städte", Salisburgo, 1992; "Münchener Biennale"; "Wien Modern"; "Centre Pompidou", Parigi; "Juilliard School", New York; "Concertgebouw", Amsterdam; "IRCAM - Ensemble InterContemporain", Parigi; "Purcell Room", Londra; "Musik im 20. Jahrhundert", Saarbrücken; "Biennale di Venezia"; "Ars Musica", Bruxelles; "Donauessinger Musiktage"), e trasmessi dalle

emittenti radiofoniche RAI, BBC, Radio France, Sender Freies Berlin (SFB), Radio Canada, SRS (Radio Suisse Romande), SWF, dalla Radio belga e dalla Radio australiana.]

[Fausto Romitelli è nato a Gorizia nel 1963, ha studiato composizione con U. Rotondi al Conservatorio G. Verdi di Milano e si è perfezionato con F. Donatoni, H. Dufourt e T. Murail. Ha seguito il Coursus d'Informatique Musicale dell'IRCAM di Parigi e vi ha lavorato come "compositeur en recherche" dal 1993 al '95. Ha ottenuto numerosi premi in concorsi internazionali (tra i quali il Premio Casella 1989) e la sua musica è stata eseguita nei principali festival europei (Ars Musica di Bruxelles '93 e '95, Saison IRCAM/InterContemporain '96 e '97, Festival SIMC '87 e '95 a Francoforte e Stoccolma, Steirischen Herbst a Graz, Saison du Centre Pompidou '92-'94-'95-'97, Festival Présences a Radio France, Gulbenkian Festival di Lisbona '94 e '97, CDMC a Madrid, Gaudeamus Festival di Amsterdam '87-'89-'92, IBM/Ensemble Modern Komponisten Forum a Francoforte, Ferienkurse di Darmstadt, Theater Winter a Tokyo ecc.) da ensembles quali InterContemporain, Itinéraire, 2e2m, Nieuw Ensemble, Nouvel Ensemble Modern, Recherche, Caput ecc. I suoi brani sono stati commissionati da istituzioni quali l'IRCAM (EnTrance per voce, 17 strumenti ed elettronica), Radio France (Cupio Dissolvi per 14 strumenti), la Fondation Royaumont (Destroy per voce, basso elettrico e 16 strumenti), l'Association ORCOFI (Mediterraneo per voce e 14 strumenti), la Gulbenkian Foundation (The Nameless City per 15 archi), il Ministero della Cultura Francese (nel 1994 con Acid Dreams & Spanish Queens per 15 strumenti e nel 1996 con un nuovo brano per strumenti elettrici e MIDI), il Ministero della Cultura austriaco. Dal 1992 è membro del comitato artistico dell'Ensemble Itinéraire. Dal 1995 i suoi lavori sono editi da Ricordi, Paris. Risiede a Parigi.]

Jour

1.
imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine

2.
fin fond du néant
au bout de quelle guette
l'oeil crut entrevoir
remuer faiblement
la tête le calma disant
ce ne fut que dans ta tête

Estratto da *Mirlitonnades* - 1976-78
(Les Éditions de Minuit, Paris, 1978/1992)

1.
pensa se questo
un giorno questo
un bel giorno
pensa
se un giorno
un bel giorno questo
finisse
pensa

2.
profondità del nulla
al limite di quale altana
l'occhio credette di scorgere
muoversi debolmente
la testa lo calmò dicendo
è stato solo nella tua testa

(traduzione di Giovanni Bogliolo,
Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980)

Due poesie francesi di Ungaretti

Le due poesie di Ungaretti musicate in questo pezzo furono scritte in francese e pubblicate per la prima volta in Francia. Questi due testi costituiscono il nucleo di quello che sarebbe divenuto "Rosso e azzurro" e il quarto inno de "La pietà", che ne sono la versione definitiva, in italiano, apparsa nella raccolta "Sentimento del tempo" del 1928.

1.

J'ai attendu votre lever,
et vous baignez enfin de rouge et de bleu
ma main qui se tend.

Ciel, couleurs d'amour,
votre enfant ce matin
tient à la main la plus belle
rose rêvée.

(Estratto da *Trois notes*¹)

2.

Âme, pauvre âme, chair encore vorace
sous le tourment oblique...

Homme, morne univers,
tu crois élargir ton domaine
et sans cesse tes mains ne produisent
que bornes.

(Estratto da *Hymne à la pitié*¹)

... et voix de lune
est la voix qui s'égrène...

(Giuseppe Ungaretti, *Trois notes*¹)

Rosso e azzurro

Ho atteso che vi alzaste,
Colori dell'amore,
E ora svelate un'infanzia di cielo.

Porge la cosa più bella sognata.

La pietà

L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido.

Ripara il logorio alzando trombe,
E per pensarti. Eterno,
Non ha che le bestemmie.

¹ Pubblicato in *Ungaretti entre les langues*, ed. da Jean-Charles Végliante, Italiques, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1987.

Come mai le foglie

Come mai le foglie e le campane
le foglie che il vento muove e le campane
che il vento porta e la sonnolenza
che l'estate porta e come mai questa dolenza
e perché continuare a guardare solo i colori
della sera sulle montagne multicolori
le nuvole che da tutta eternità ripetono
decoro miserabile divieto
se ormai solo le foglie
chiedono a te come oscillare
nella notte senza mai variare
sine rationis lumine le gemelle foglie.

Franco Fortini, *Otto recitativi*
(in *Paesaggio con serpente*,
poesie 1973-83, Torino, 1984)

Atemseile
Hommage a Schumann-Celan

ASCHEGLORIE hinter
deinen erschütter-verknoteten
Händen am Dreiweg.
Pontisches Einstmals: hier,
ein Tropfen,
auf
dem ertrunkenen Ruderblatt,
tief
im versteinerten Schwur,
rauscht es auf.
(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknoten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)
Aschen-
glorie hinter
euch Dreiweg-
Händen.
Das vor euch, vom Osten her, Hin-
gewürfelte, furchtbar.
Niemand
zeugt für den
Zeugen.

(da *Atemwende*, Suhrkamp Verlag, 1967)

CINEREGLORIA dietro
le tue mani di nodi
scosse al trivio.
Una volta di ponte: qui
una goccia
sulla pala
annegata del remo,
fonda
nella promessa di pietra,
mormora.
(Lungo la fune-respiro
a piombo, allora,
più in alto che sopra,
tra due nodi di male, mentre
la luminescente
Tartaraluna saliva a noi,
in te m'intagliai e in te.)
Cinere-
gloria dietro
di voi, mani-
trivio.
Quello che a voi, dall'est, ro-
tolano i dadi: spavento.
Nessuno
depone per il
testimone.

(traduzione di Paola Loreto)

Least Bee
quattro poesie di Emily Dickinson

1074

Count not that far that can be had,
Though sunset lie between -
Nor that adjacent, that beside,
Is further than the sun.

1602

Pursuing you in your transitions,
In other Motes -
Of other Myths
Your requisition be.
The Prism never held the Hues,
It only heard them play -

676

Least Bee that brew -
A Honey's Weight
The Summer multiply -
Content Her smallest fraction help
The Amber Quantity -

1155

Distance - is not the Realm of Fox
Nor by Relay of Bird
Abated - Distance is
Until thyself, Beloved.

1074

Non dir lontano quel che puoi toccare,
vi cali il sole nel mezzo -
Né adiacente, quel ch'al di là,
oltre il sole è lontano.

1602

T'insegua mentre segui la tua rotta,
al nuovo Atomo -
un nuovo Mito
domanda.
Non ha colori il Prisma:
li ascolta risuonare.

676

L'Ape minuta
fa la Goccia di Miele
e dilata il Sole -
Paga di versare
al Lago d'Ambra il suo Ditale.

1155

La Distanza - non è il Regno della Volpe,
né la cancella uno Stormo d'Uccelli corrieri -
La Distanza è fin dove
Tu cominci.

(traduzione di Paola Loreto)

La distanza è uno dei motivi di ispirazione più frequenti nella grande poesia. Per Emily Dickinson è metafora della morte – quando la morte non è metafora della distanza, in uno di quei ribaltamenti della prospettiva da cui è possibile guardare il simbolo, che nella sua poesia non sono rari.

Il capovolgimento paradossale è la logica attraverso cui la Dickinson risolse il problema della separazione, e non si trattò di un semplice gioco di parole, staccato dalla percezione immediata della vita. Fu quando raggiunse il culmine dell'ansia, divisa dall'essere – il Dio degli avi puritani – e dagli uomini – le persone che aveva sentite più vicine e che se n'erano irrimediabilmente "andate" – che Emily accolse la visitazione gratuita di quella grazia che aveva sempre, inutilmente, cercato.

Si accorse, poi, che poteva rivivere l'evento nella poesia, dove accadeva più spesso che si ripettesse.

Bastava non desiderare più di possedere i colori, per vederli rifrangersi – come il prisma – dentro di sé, in un gioco ebbro di luce che traspariva all'esterno. E bastava fare il silenzio attorno al ronzio sommesso, e dimesso, dell'ape, per udirlo trasformarsi lentamente in musica.

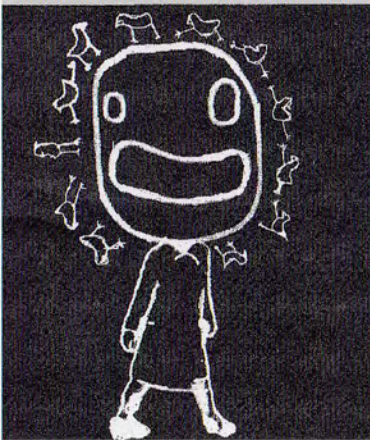
L'atomo – il punto infinitamente più piccolo – diventa allora un mito – un mondo senza confini. Ciò che sembrava dimorasse al proprio fianco è proiettato a distanze astrali, mentre quello che appariva irraggiungibile si rivela tanto prossimo da poterlo toccare.

È lo sguardo del poeta che attribuisce il significato delle cose, ma è uno sguardo che attende il momento in cui il tempo favorevole dell'occasione, breve e finito, incontra il tempo di cui non è dato conoscere l'origine, né la fine.

Paola Loreto

Costituitosi a Roma nel 1991, è un Ensemble che rivolge le sue attenzioni sia al repertorio storico del '900 che alla diffusione di nuove opere appartenenti alle più recenti e diverse tendenze musicali. Numerosi compositori hanno scritto opere dedicate ad Alter Ego: S. Bussotti, A. Clementi, G. Manca, F. Oppo, M. Pisati, F. Romitelli, Y. Taira. Particolare rilievo assume il lavoro che il gruppo da diversi anni conduce sulle opere del compositore Salvatore Sciarrino, del quale è prevista per il 1998 l'uscita di un CD di musiche cameristiche, alcune scritte appositamente per il gruppo. Alter Ego ha tenuto concerti in Italia e all'estero: Teatro alla Scala (Milano), Festival des 12 (Bruxelles), Festival Musica 1991 (Strasburgo), De Yjsbreker (Amsterdam), Festival für Neue Musik (Darmstadt), Beethovenhalle (Bonn). Numerose sono le registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI, Radio France, SWF Baden Baden e la Radio Olandese. Ha inciso numerosi CD con Edipan, BMG Ariola, Fonit Cetra.

ALTER EGO



Nato a Milano, ha compiuto studi classici e filosofici, oltre a quelli musicali, studiando flauto, violino, composizione e direzione d'orchestra. Tra i suoi insegnanti G. Cambursano, Sandro Gorli, Peter Eötvös. Ha inoltre studiato musica da camera con Sandór Végh al Mozarteum di Salisburgo. Ha iniziato l'attività di musicista come flauto solista alla Fenice di Venezia, poi ha suonato per anni nell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino e ai Pomeriggi Musicali. Ha collaborato a lungo con La Scala di Milano e la sua Filarmonica. Contemporaneamente ha svolto una intensissima attività concertistica principalmente con il Quintetto di fiati Arnold e come solista in tutta Europa e America partecipando a innumerevoli prime esecuzioni. Si è successivamente dedicato alla direzione con particolare attenzione alla musica del nostro secolo. Dal 1990 è stato scelto da Peter Eötvös per partecipare attivamente come assistente e collaboratore ai suoi seminari internazionali (a Vienna, Budapest, Bruxelles, Francoforte ecc.) nell'ambito del prestigioso Eötvös International Institut. Da quel momento lavora come direttore in tutta Europa con le più prestigiose formazioni europee del repertorio moderno, dirigendo nei festival e nelle sale più importanti (Ars Musica di Bruxelles, CDMC Madrid, Concertgebouw di Amsterdam, Wien Modern al Musikverein di Vienna, Biennale di Venezia, Festival Archipel di Genève, Musique d'aujourd'hui di Lyon, Musique 96 di Strasbourg, Orchestra Philharmonique Radio France di Parigi, Festival Berio di Milano Musica).

Nel 1992 è stato chiamato a dirigere stabilmente l'Ensemble Nuove Sincronie.

Collabora con Arturo Tamayo per grandi progetti, quali Gruppen al Festival di Salisburgo 1994, Sinfonia di Berio a Bruxelles (Théâtre de la Monnaie). Ha inoltre fondato e dirige il Tactus Ensemble all'interno della Sezione musica contemporanea della Scuola Civica di Musica di Milano.

Pubblica numerosi interventi e articoli sulla musica moderna per riviste del settore.

Dal 1996 è nominato, unico italiano nel team del più prestigioso ensemble di musica del Novecento, chef assistant presso l'Ensemble InterContemporain di Parigi.

È considerata da molti compositori contemporanei un'interprete di riferimento come Cathy Berberian o come Dorothy Dorow con cui si è perfezionata.

Solista con la London Sinfonietta, la BBC, con le orchestre di Radio France, dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e della RAI; ospite del Barbican Theatre e del Royal Festival Hall di Londra, dell'Opéra Bastille di Parigi e del Teatro alla Scala, è stata invitata a inaugurare il Maggio Musicale Fiorentino nel 1986 e il Wien Modern nel 1990.

Collabora frequentemente con l'Ensemble InterContemporain di Parigi, col quale ha presentato tra l'altro la "prima" francese del Lohengrin di Sciarrino, e ha più volte eseguito Le marteau sans maître di Boulez. È stata invitata dalle biennali di Helsinki, Berlino, Venezia e, tra gli altri, dall'Holland Festival, dall'Ensemble Modern di Francoforte, dall'ASKO Ensemble di Amsterdam e dal gruppo "Contrechamps" di Ginevra.

Ha cantato come cantante d'opera, tra l'altro, in Esequie della luna e Tristan di F. Pennisi, Anton di E. Scogna, The turn of the screw di B. Britten, La vera storia di L. Berio, La madre invita a comer di L. De Pablo, Il velo dissolto di F. Donatoni, in teatri come La Scala, il Comunale di Firenze e La Fenice di Venezia.

Luciano Berio l'ha voluta per dar voce alla nuova edizione del suo Calmo, che la cantante ha portato nei principali teatri e festival insieme a Sequenza III e Volksongs. Per la Castellani, Berio ha creato il ruolo di Ada in Outis, andato in scena alla Scala nell'autunno del 1996.

Anche Giacinto Scelsi le aveva affidato l'interpretazione delle sue partiture.

Sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli ha cantato i Lieder di Webern e il Pierrot lunaire di Schönberg.

Come didatta è stata invitata a tenere masterclasses in Svizzera, Ungheria, Boston, ed è titolare della Classe di Vocalità Contemporanea dei Corsi di formazione della CEE.

Ha inciso l'integrale dei Lieder di Mozart e delle liriche di Alberto Savinio, collaborando come liederista con Antonio Ballista,

Bruno Canino e Massimiliano Damerini.

Ha inciso per Deutsche Grammophon (Sequenza III di Berio), Harmonia Mundi, Ricordi, Fonit Cetra, Stradivarius, RCA, Hungaroton.

Recentemente sono uscite in CD le sue interpretazioni di On stellar magnitudes di B. Ferneyhough e di Tarde de poetas di L. De Pablo. Le è stato conferito il premio "Gino Tani" 1991 per la Lirica.



Luisa Castellani.



Sandro Gorli.

Teatro dell'Arte

domenica, 12 ottobre 1997, ore 21

Divertimento Ensemble

Sandro Gorli, direttore

Alda Caiello, soprano

Voci recitanti

Daria Nicolodi

Anna Nogara

Carlo Cecchi

Agon, acustica informatica musica

Live electronics

Michele Tadini

Pietro Pirelli

Manuel de Falla (1876-1946)

El corregidor y la molinera (1916-17) 30'
farsa mimica in due scene per soprano,
sei fiati, pianoforte e quintetto d'archi
(testo di Martínez Sierra
dalla novella di Pedro de Alarcón y Ariza)

Bruno Maderna (1920-1973)

*Don Perlimplin ovvero Il trionfo
dell'amore e dell'immaginazione* (1962) 51'
Ballata amorosa di Federico García Lorca
(Revisione del testo di Giuliano Corti)



al grande
Manuel de Falla
in ricordo
fratello
del mio mirabile Retablo
e delle belle serate veneziane
di settembre 1932 - Casella

Gian Francesco Malipiero

Alfredo Casella, Manuel de Falla e Gian Francesco Malipiero.

Il paragrafo che riguarda la genesi della pantomima *El corregidor y la molinera* e della versione ampliata di essa in forma di balletto, col titolo *El sombrero de tres picos*, dovrebbe essere uno dei più attendibili della biografia “ufficiale” di Falla, scritta a più riprese e pubblicata nel 1947, poco dopo la morte del compositore, dal musicologo e a sua volta compositore spagnolo Jaime Pahissa.¹ Su di esso, infatti, né il compositore né, morto questi, la sorella Maria del Carmen apportarono quegli emendamenti che la loro solerte acribia fece invece ritenere necessari a riguardo di altri episodi biografici e artistici. E proprio sulla base di tale circostanza si suppone che la trattazione di Pahissa sia attendibile, benché non si ritrovino in altre fonti documentali, ma solo nella sua citata monografia, alcune informazioni, aneddotiche ma non solo, di un certo rilievo. Come per esempio quella che riguarda il fermo proposito originario del musicista di trarre non un balletto ma un’opera vera e propria dalla novella del 1874 *El sombrero de tres picos* dello scrittore andaluso Pedro Antonio de Alarcón (Guadix, Granada 1833 - Valdemiro, Madrid 1891). O come quella secondo cui, indeciso su quale soggetto d’opera inviare a un concorso dell’Accademia di belle arti, se cioè il dantesco *Paolo e Francesca*, *El sombrero* o *La vida breve*, Falla avrebbe lasciato che la sorte, mediante estrazione di uno dei tre biglietti messi in un cappello, decidesse per quest’ultima, che poi infatti divenne il suo primo grande successo internazionale. Abbandonata comunque l’idea di farne un’opera, a causa di una precisa disposizione testamentaria reclamata dagli eredi di Alarcón, Falla ritornò all’idea di sfruttare il racconto di Alarcón in un secondo momento, quando cioè strinse amicizia con Djagilev e sorse tra i due il proposito di collaborare per uno spettacolo dei Ballets Russes. Entusiasta Djagilev del soggetto del *Tricorno* – così, pian piano, il balletto sarebbe venuto chiamandosi – nel 1915 si stese un contratto che prevedeva anche la presenza del librettista Gregorio Martínez Serra, ma il perdurare della guerra e le conseguenti difficoltà per il regolare svolgimento delle attività

artistiche di Djagilev fecero naufragare il progetto. E poiché nel frattempo Falla procedeva alacremente nella composizione, Djagilev stesso autorizzò Martínez Serra a porre in scena il lavoro con la sua compagnia, ma alla doppia condizione che fosse rappresentato sotto altro titolo e in forma non di balletto ma di pantomima. Quanto al titolo, Falla e Martínez Serra optarono per *El corregidor y la molinera* – cioè non quello del racconto di Alarcón, ma quello del romanzo popolare in versi da cui lo stesso letterato ottocentesco aveva tratto ispirazione –; quanto invece alla rappresentazione, la pantomima, licenziata la partitura per mezzosoprano e orchestra da camera all’inizio del 1917, andò in scena il 7 aprile di quell’anno al Teatro Eslava di Madrid, con la compagnia di Martínez Sierra e membri della Filarmónica di quella città diretti da Joaquín Turina.

Quella riproposta nella presente occasione è dunque la versione primitiva dell’opera, raramente eseguita in Italia e in Europa perché superata per fama dalla seconda versione, in forma di balletto e con organico da grande orchestra. Terminata la guerra, infatti, Djagilev iniziò pian piano a riorganizzare la sua compagnia e, dopo aver assistito a una rappresentazione del *Corregidor*, che nel frattempo aveva goduto di ampia circolazione in tutta la penisola iberica, si riaccordò con il musicista per la realizzazione dell’antico progetto. Nel 1918-19, quindi, Falla non solo riorchestrò la vecchia partitura, ma ne modificò abbastanza sensibilmente taluni materiali e la stessa struttura narrativa, specie del secondo quadro, accogliendo il suggerimento dell’impresario russo di ridurre l’estensione dell’azione – troppo ampia per un balletto, che richiede di per sé massima stilizzazione e concentrazione – sviluppandone tuttavia alcuni dettagli.² Il balletto *El sombrero de tres picos* venne così finalmente rappresentato, con pieno successo, il 22 luglio 1919 all’Alhambra Theatre di Londra: coreografo e primo danzatore nella parte del mugnaio era Massine, le scene e i costumi di Pablo Picasso, direttore d’orchestra Ernest Ansermet.

Come già si diceva, la novella di Alarcón, pubblicata in prima edizione nel 1874 e rivista successivamente, trae materia da un romanzo popolare in versi che si era tramandato per via orale attraverso i numerosi cantastorie che percorrevano la penisola con la loro chitarra, assumendo col tempo sfumature vieppiù farsesche e volgari. Lo stesso Alarcón dichiarò di aver appreso la storia trent'anni prima da un guardiano di capre analfabeta. Scrivendolo, egli fece tuttavia in modo di ricollocare la vicenda entro i termini stilistici di quell'epica didattica a sfondo morale che era tanto cara alla tradizione letteraria nazionale.³ All'inizio dell'Ottocento, in una Andalusia colorata e luminosa, il locale corregidor – ossia il pubblico ufficiale che univa nella sua persona le massime funzioni amministrative, giudiziarie ed esecutive delle città della vecchia Spagna – si invaghisce della bella sposa di un mugnaio, la quale fa mostra di non respingere del tutto le sue attenzioni perché interessata a ricavarne un certo documento di massima utilità per un suo nipote. Fatto arrestare una notte il marito con un pretesto, il corregidor tenta goffamente di introdursi nella sua casa ma finisce disteso nell'acqua del fiume che passa nei dintorni del mulino. La mugnaia è abilissima a sfruttare la situazione: dà ospitalità al vecchio ufficiale infradiciato, gli fa firmare l'agognato documento, ne respinge le insistenti profferte con un ben assestato colpo di bastone ed esce in direzione del villaggio nella speranza di ritrovare il marito. Questi, che nel frattempo è riuscito a sfuggire ai poliziotti che l'hanno arrestato, torna a casa dove trova stesi ad asciugare gli abiti del corregidor e il cappello a tre punte distintivo della sua carica, nonché lo stesso corregidor semisvenuto nel suo letto. Resiste tuttavia all'istintivo proposito omicida e decide diabolicamente di vestire gli abiti dell'ufficiale e di ripagarlo con la stessa moneta, recandosi verso la casa della corregidora. Rinvenuto, l'ufficiale intanto non ha altro da fare, se non vuole uscire nudo dalla casa, che mettersi gli abiti del mugnaio e in queste condizioni lo ritrovano i poliziotti nel frattempo ritornati per acciuffare il fuggitivo. Ma le botte e l'arresto da parte

della polizia, che ovviamente non riconosce in lui, così vestito, l'autorità, sono ormai il minore dei mali per il corregidor, che ha intuito le intenzioni del rivale. La storia ha così fine nella casa del corregidor: il mugnaio e la bella moglie si riappacificano, mentre la corregidora, pur perdonoando il marito, gli dichiara che egli non saprà mai cosa sia avvenuto nella sua camera da letto quella notte.

Se l'opera *Der Corregidor* composta da Hugo Wolf nel 1896 ricalca fedelmente lo schema narrativo della novella di Alarcón, non altrettanto si può dire per il gustoso libretto scritto da Martínez Serra per la pantomima di Falla. Sebbene sia assai più particolareggiato della trama del successivo balletto, poiché a differenza di quello propone lunghe parti di recitativo pantomimico escogitato in modo tale per cui le danze possano sorgere entro un tessuto di autentica narrazione musicale, esso sintetizza la vicenda in pochi momenti cruciali, corrispondenti rispettivamente ai cinque e ai sette numeri delle due parti – pomeriggio e notte – in cui è suddivisa la partitura; e, in particolare, fa scendere il sipario un po' all'improvviso, al termine della scena che precede quella nella casa del corregidor, precisamente mentre quest'ultimo è malmenato dai poliziotti che lo credono il mugnaio in fuga.

Nel *Corregidor*, del resto, l'intento di Falla non è quello di approfondire la psicologia dei personaggi, seppure nella partitura non siano affatto escluse precise elaborazioni di temi associati ai tre protagonisti della vicenda. Piuttosto, al musicista interessava offrire un quadro musicalmente veritiero del mondo andaluso e del sano realismo contadino che lo abita, sicché i canti dei merli di giorno o dei cuculi di notte, gli scampanii festivi e le grandi danze popolari di quella terra, dalla seguidilla al fandango, non hanno minore importanza della rappresentazione dell'arroganza dell'ufficiale, dell'astuzia diabolica del mugnaio o della grazia leggiadra della sua sposa. Aliena dai colori oleografici di quella Andalusia mitizzata in pagine e pagine di esotismo turistico tardo-ottocentesco, questa musica, come quella de *El amor brujo*, delle *Siete canciones populares*

españolas o delle altre opere falliane del periodo cosiddetto “folklore inventato”, ingloba infatti nel suo tessuto ritmico e armonico i modi autentici di quella cultura musicale, non con l'intento di edulcorarli e intrometterli nei consolidati ambiti del vocabolario musicale europeo ma di raffigurarli orgogliosamente nella loro asciuttezza e vivezza lessicale. E proprio in quanto ottenuto mediante un particolare colore melodico, ritmico e armonico piuttosto che mediante effetti timbrico-coloristici, il risultato è assicurato anche nella partitura cameristica del *Corregidor*, nel cui organico (quartetto di legni, corno, tromba, piano e quintetto d'archi) mancano del tutto gli effetti garantiti dagli apparati percussivi.

La secchezza del tratto, nitido e graffiante, è piuttosto la cifra di questa partitura, nella quale non a caso è stato intravisto «il primo avvio alla sobrietà delle ultime opere»;⁴ unita a ciò, vi è infine la parodia intellettualistica del potere: i numi beethoveniani sono evocati quando “il destino bussava alla porta” del povero mugnaio (scena dell'arresto); quelli scarlattiani nelle graziose moine settecentesche della danza del *corregidor*.

* * *

Come il *corregidor*, anche Don Perlimplin è un personaggio della tradizione orale della narrativa spagnola. Prima che Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada 1898 - Vízcar, Granada 1936) ne facesse il protagonista della *pièce* teatrale incentrata su di lui, la sua figura coincideva con lo stereotipo del vecchio donnaiolo un po' rimbambito e deforme, destinato a ritrovarsi gabbato alla fine delle sue avventure. Ma il poeta e drammaturgo andaluso, scrivendo nel 1926 il suo *Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín*, pubblicato postumo nel 1938 a Buenos Aires, gli diede tutt'altra connotazione di carattere, meglio adeguata peraltro ai contenuti allegorici e morali di quel genere popolare in versi dell'alleluia erotica al quale aveva deciso di riallacciarsi. Sicché nel suo prologo e atto unico di quattro quadri Perlimplin è un uomo «timido e gentile che viveva tranquillo e forse anche felice,

in mezzo ai suoi libri». Spronato dalla governante Marcolfa e incoraggiato dalla suocera, che intravede tutti i vantaggi di un buon matrimonio per la giovane figlia Belisa, egli sposa quest'ultima, che però lo tradisce già a partire dalla prima notte di nozze. L'atto cruento con cui il vecchio pone termine alla situazione ha così tutto il sapore rituale di un'estrema affermazione di amore e morte: dapprima, fingendosi un giovane cavaliere innamorato, Perlimplin scrive appassionante lettere d'amore a Belisa, poi, al convegno d'amore fissato con lei, che vi giunge ormai innamoratissima per l'ardore delle sue dichiarazioni, si trafigge col pugnale. E così si compie la celebrazione «del trionfo dell'amore e dell'immaginazione» di Don Perlimplin: come prima, con le sue lettere, ha aiutato Belisa ad amarlo, così ora, con la sua morte, aiuterà Belisa a piangerlo.

L'espressione *Il Trionfo dell'amore e dell'immaginazione* non s'è ricordata a caso perché, declamata dalla voce di un narratore fuori campo verso la fine dell'esecuzione, dà il titolo aggiuntivo al *Don Perlimplin* di Bruno Maderna, quasi il musicista veneziano intendesse ulteriormente riaffermare, mediante siffatto artificio, la natura allegoricomorale della fonte del suo secondo radiodramma, verosimilmente composto nel 1961 in vista del Premio Italia RAI dell'anno successivo.⁵

E non solo nei contenuti, ma anche nella struttura, la strategia drammaturgica dell'opera non tradisce la fonte lorchiana, poiché, con l'aggiunta di una Introduzione strumentale, essa, come la *pièce*, è suddivisa in un Prologo (scena di Marcolfa che combina le nozze di Perlimplin con Belisa) e quattro quadri (Notte di nozze; Dialogo Belisa-Marcolfa sui corteggiamenti di un giovane cavaliere; Amore di Belisa per il cavaliere; Morte e trionfo di Don Perlimplin). Una assoluta libertà, invece, come sempre nel caso della musica maderniana, la si ritrova nella scelta dei materiali musicali, che sono stati catalogati in quattro diverse tipologie stilistiche: quelli “alla Darmstadt”, caratteristici dei frammenti derivati da opere già composte (*Honeyrêves*, *Musica su due dimensioni*, *Divertimento per orchestra*); quelli in cui l'autore compie una “citazione di moduli sti-

listici noti” (il rag-time, il blues, il madrigale, la musica di consumo); quelli ottenuti mediante “procedimenti d’improvvisazione”, riscontrabili quando gli strumenti mimano la voce umana; quelli, infine, derivati da elaborazioni elettroniche realizzate in studio mediante sovrapposizione sfasata o modulazione in ampiezza di linee vocali e/o strumentali preregistrate.⁶

Se è stata considerata a lungo tra i lavori minori del compositore veneziano e se Massimo Mila ne parlò come di «musica di sfondo», seppure «nel senso migliore della parola»,⁷ quest’opera radiofonica oggi dimostra tutta la sua modernità e la sua qualità anticipatrice di tanto teatro musicale dell’ultimo trentennio: non solo infatti è drammaturgicamente innovativa, grazie all’introduzione della voce di uno speaker fuori campo e alla particolare identificazione tra personaggi e interpreti (Don Perlimplin è un flauto, la suocera un quartetto di saxofoni, Marcolfa una voce recitante e Belisa una voce a tratti cantante e a tratti recitante), ma soprattutto documenta uno dei primissimi casi di rapporto di corrispondenza non biunivoca tra musica e drammaturgia, senza per questo collocarsi entro un ambito di totale

estraneità e sfiducia verso la qualità narrativa del testo lorchiano: è insomma una delle prime opere del nostro tempo che dimostra la possibilità di “raccontare” senza compromettersi con i moduli musicali e drammaturgici del passato.

L’esecuzione dal vivo si rende oggi possibile grazie al puntuale lavoro di ricerca dello Studio Agon e grazie alle potenzialità degli strumenti digitali della più recente tecnologia, che permettono di realizzare in tempo reale gli effetti di sovrapposizione e di modulazione in ampiezza ottenuti da Maderna, allora attivissimo presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, mediante montaggio dei nastri magnetici contenenti i materiali musicali preregistrati. Il lavoro si è reso particolarmente impegnativo perché non sono stati conservati i nastri cosiddetti “intermedi”, quelli cioè utilizzati dall’autore per realizzare il nastro definitivo, mentre la partitura – una sorta di catalogo di base dei materiali vocali e strumentali usati nell’opera – presenta molteplici punti di discordanza con il lavoro quale effettivamente appare sul nastro.⁸

Enrico Girardi

¹ Cfr. Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi americana, New York, 1947; trad. it.: *Manuel de Falla*, a cura di Paolo Pinamonti, Ricordi, Milano, 1996² (1961¹).

² La questione delle varianti musicali e drammaturgiche tra il *Corregidor* e il *Sombrero* non è certo documentabile in questa sede. Chi volesse approfondire l’argomento può tuttavia ricorrere ai seguenti due testi di riferimento: Andrew Budwig, *The evolution of Manuel de Falla’s The Three-Cornered Hat 1916-20*, in *Journal of Musicological Research*, vol. 5, 1984; Antonio Gallego, *Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos*, programma di sala dei Conciertos de Inauguración del Archivo Manuel de Falla, Granada, 8-9 marzo 1991.

³ Riguardo la novella di Alarcón, cfr.: Edgar Istel, *Il Tricorno da Alarcón a Falla*, in: AA. VV., *Manuel de Falla*, a cura di Massimo Mila, Ricordi, Milano, 1962, pp. 215-224.

⁴ Cfr. Sergio Martinotti, *Manuel de Falla, una «minuta presenza nitida e nera»*, in *Vita e pensiero*, LXXX/1, gennaio 1997, p. 52.

⁵ Trasmesso in prima esecuzione il 12 agosto 1962, *Don Perlimplin* è il secondo dei tre radiodrammi del catalogo maderiano, in quanto preceduto da *Il mio cuore è nel Sud* (RAI, 1950) e seguito da *Ritratto di Erasmo* (RAI, 1970). L’ipotesi che la composizione del *Perlimplin* risalga al 1961 non è fondata su dati certi, ma sul fatto che l’opera presenta comunanza di materiali con altre composizioni di quell’anno.

⁶ Cfr. Mario Baroni, *Da Lorca a Maderna. Le metamorfosi di Don Perlimplin*, in AA. VV., *Federico García Lorca nella musica contemporanea*, Atti del convegno, Cagliari, 4-6 dicembre 1986, su Quaderni di Musica/Realtà, Unicopli, Milano, 1987, pp. 153-166.

⁷ Cfr. Massimo Mila, *Maderna musicista europeo*, Einaudi, Torino, 1976, p. 48.

⁸ Per approfondire dal punto di vista tecnico e metodologico il lavoro realizzato in proposito dallo Studio Agon, cfr. AA. VV., *Recupero del patrimonio storico. Bruno Maderna. Don Perlimplin*, a cura di AGON-Acustica Informatica Musica e del Centro Studi Armando Gentilucci, Milano, 1997.

Manuel de Falla
El corregidor y la molinera

Por la noche canta el cuco
advirtiendo a los casados
que corran bien los cerrojos
que el Diablo está desvelado.
Por la noche canta el cuco!
Cucú! cucú! cucú!

Casadita, casadita,
cierra con tranca la puerta,
que aunque el diablo está dormido
a lo mejor se despierta.
Casadita, canta el cuco!
Cucú! cucú! cucú!

*Di notte canta il cucù
avvertendo gli sposi
che faccian scorrere i catenacci
perché il diavolo veglia.
Di notte canta il cucù!
Cucù! cucù! cucù!*

*Sposina, sposina,
metti il paletto alla porta,
che sebbene il diavolo stia dormendo
forse può svegliarsi.
Sposina, canta il cucù!
Cucù! cucù! cucù!*



Manuel de Falla.



Bruno Maderna.

Bruno Maderna

Don Perlimplìn
ovvero
Il Trionfo dell'Amore e dell'Immaginazione

Ballata amorosa di
Federico García Lorca

Traduzione italiana
Vittorio Bodini

Revisione del testo
Giuliano Corti

Don Perlimplìn Lorenzo Missaglia, *flauto*

Marcolfa Anna Nogara, *attrice*

Belisa [Alda Caiello, *soprano*
Daria Nicolodi, *attrice*

La suocera [Ausonio Calò, *sax contralto I*
Renata Vinci, *sax contralto II*
Mario Marzi, *sax tenore I*
Stefano Corradi, *sax tenore II*
Maurizio Longoni, *sax baritono*

Lo speaker [Carlo Cecchi, *attore*
1° folletto

2° folletto Anna Nogara, *attrice*



Federico García Lorca.

Speaker

Questa è la storia di un uomo timido e gentile che viveva tranquillo e forse anche felice, in mezzo ai suoi libri.

(musica)

Avrebbe potuto continuare così, fino alla fine dei suoi giorni, se Marcolfa, la sua governante, non lo avesse spinto a sposarsi.

PROLOGO**Perlimplin flauto**

(Sì?)

Marcolfa

Sì.

Perlimplin flauto

(Perché sì?)

Marcolfa

Perché sì.

Perlimplin flauto

(E se ti dicessi di no?)

Marcolfa *(aspra)*

No?

Perlimplin flauto

(No.)

Marcolfa

Ditemi allora, Signor mio, le ragioni di codesto no.

(pausa)

Venti e venti fanno quaranta...

Perlimplin flauto

(E poi?)

Marcolfa

E dieci fanno cinquanta.

Perlimplin flauto

(Seguita)

Marcolfa

A cinquant'anni non si è più bambini. Io potrei morire da un momento all'altro. Che ne sarebbe di voi, solo al mondo?

Perlimplin flauto

(Che ne sarebbe di me?)

Marcolfa

Perciò bisogna che vi sposiate. *(energica)* Sì! Ed è inutile che mi ripetiate che quando eravate bambino una donna strangolò il marito, che a voi bastano i vostri libri, eccetera... Signor mio, il matrimonio ha grandi attrattive. Non è come sembra dal di fuori. È pieno di cose occulte. Cose che non stanno bene in bocca a una domestica... Vedete... sono diventata rossa...

Belisa *(fuori campo, alonato)*

Amore... amore... amore...

Marcolfa

La sentite? Questa è la moglie del mio signore. La candida Belisa...

Perlimplin flauto

(Belisa?... Ma non sarebbe meglio...)

Marcolfa

No... Venite qui... Lasciate fare a me... *(chiamando come da un balcone)* Belisa!

Belisa

Chi chiama?

Marcolfa

Io, Marcolfa, la governante di Don Perlimplin.

Belisa

Sì?

Marcolfa

Sì.

Belisa
Perché sì?

Marcolfa
Perché sì.

Belisa
E se io dicessi di no?

Marcolfa
Ce ne dorremmo... Ovvero, il mio signore se ne dorrebbe... perché vedete... abbiamo deciso che lui vuole sposarsi.

Belisa (*ridendo*)
E con chi?

Marcolfa
Con voi!

Belisa (*seria*)
Ma... (*gridando*) Mamma, mamma, mamma!

Suocera sax (*da lontano fa complimenti*)

Marcolfa (*a Don Perlimplin sottovoce, quasi traducesse*)
La madre di Belisa vi dà la buona sera... Dice che vi trova incantevole... Dice che la grazia dei vostri modi le ricorda quella gran signora che fu vostra madre... Che purtroppo non ha avuto la fortuna di conoscere.

Suocera sax (*da lontano fa complimenti*)

Marcolfa (*ad alta voce*)
Perdoni, gentile signora, se mi permetto di interromperla, ma... abbiamo deciso, cioè il mio padrone Don Perlimplin ha deciso di sposarsi.

Belisa
Ma! Mamma... e io?

Suocera sax (*da lontano fa complimenti*)

Marcolfa (*piano a Don Perlimplin*)
Sta dicendo alla figlia che siete un marito incantevole. Che possedete molte terre. Nelle terre ci sono

molte pecore. Le pecore si portano al mercato. Al mercato le pagano molti denari. I denari danno la bellezza... E la bellezza è desiderata dagli uomini. (*forte alla madre di Belisa*) E allora, a quando le nozze?

Suocera sax
(Quando vorrà Lei... quantunque (*incomincia a piangere*) a tutte le madri...)

Marcolfa (*sottovoce a Don Perlimplin*)
Ci siamo! È fatta!

Belisa (*intanto si sente, dietro, la voce di Belisa che canta*)
Amore, amore, amore, amore.

Marcolfa
La sentite?... Che bella fanciulla!... candida... come lo zucchero...

QUADRO PRIMO Parte prima

Speaker
E così arriva la prima notte di nozze. Per gli sposi viene preparata una camera bellissima. Al centro, un grande letto con baldacchino a pennacchi di piume. Belisa è in camicia da notte, una cascata di pizzi le scende fino ai piedi. Ha i capelli sciolti e le braccia nude, ma Perlimplin non le bada... è perso in estatici pensieri...

Belisa (*da lontano e lentamente avvicinandosi*)
La domestica ha profumato la stanza di timo anziché di menta, come le avevo ordinato... Chi mi cercherà con ardore mi troverà. La mia sete non si spegne mai... Ahi, che musica, Dio mio, che musica!

(*Si odono cinque fischi*)

Belisa (*quasi volesse coprire con la sua voce i cinque fischi*)
Perlimplin!

Perlimplîn flauto (*tremante*)
(Che vuoi?)

Belisa (*vaga*)
È un bel nome Perlimplîn.

Perlimplîn flauto
(È più bello il tuo, Belisa.)

Belisa (*ridendo*)
Oh, grazie!

Perlimplîn flauto
(Volevo dirti una cosa.)

Belisa
Cioè?

Perlimplîn flauto
(Ho tardato a decidermi... ma...)

Belisa
Di' pure.

Perlimplîn flauto
(Belisa... io ti amo.)

Belisa
Oh, cavalierino mio!... ma questo è il tuo dovere.

Perlimplîn flauto
(Sì?)

Belisa
Sì.

Perlimplîn flauto
(Perché sì?)

Belisa (*facendo moine*)
Perché sì.

(*breve pausa*)

Belisa (*curiosa*)
E... con le altre donne?

Perlimplîn flauto
(Quali donne?)

Belisa
Ora mi spaventi!

Perlimplîn flauto
(Sono più spaventato io!)

(*Si odono i cinque fischi di prima*)

Perlimplîn flauto
(Che cos'è?)

Belisa
È l'orologio. Sono le cinque, è ora di dormire, maritino mio. Spegni la luce, se vuoi.

Perlimplîn flauto (*sottovoce*)
(Belisa!)

Belisa
Che vuoi, bambino mio?

Perlimplîn flauto
(Belisa!)

Belisa (*ad alta voce*)
Che vuoi, caro?

Perlimplîn flauto (*sempre sottovoce*)
(Ti adoro!)

INTERMEZZO

1° Folletto
Come va nell'oscurino?

2° Folletto
Non c'è male, follettino.

1° Folletto
Bene. Eccoci qua.

2° Folletto
Che te ne pare? È divertente coprire le pecche altrui.

1° Folletto

Già, così è il pubblico a scoprirle.

2° Folletto

Se le cose non si coprono con ogni sorta di precauzioni...

1° Folletto

Non si scoprirebbero mai.

(ridono)

2° Folletto

Quando le cose sono così evidenti...

1° Folletto

L'uomo pensa che non c'è nessun bisogno di scoprirle.

2° Folletto

E preferisce pescare nel torbido, per scoprire segreti che conosceva già.

1° Folletto

Per questo noi folletti siamo qua.

(breve pausa)

2° Folletto

Conoscevi Perlimplin?

1° Folletto

Da quando era bambino.

2° Folletto

E Belisa?

1° Folletto

Benissimo. La sua camera sprigionava un profumo così intenso che una volta vi fui colto dal sonno e mi svegliai fra le grinfie dei suoi gatti.

(breve pausa)

2° Folletto

Questa storia di Don Perlimplin è...

1° Folletto

Evidentissima!

2° Folletto

Chiunque può immaginarsela.

1° Folletto

E le interpretazioni prenderebbero le vie più strane.

2° Folletto

Perciò non conviene ancora levare il paravento, così utile alla società.

1° Folletto

No! che non si sappia!

2° Folletto

In questi momenti l'anima di Perlimplin, piccola e impaurita come un paperottolo appena nato, si arricchisce e sublima.

(ridono)

1° Folletto

Il pubblico è impaziente.

2° Folletto

E ha ragione. Andiamo?

1° Folletto

Andiamo. Sento un frescolino alle spalle.

2° Folletto

Cinque fredde camelie d'alba si sono aperte nei muri dell'alcova.

1° Folletto

Cinque balconi sulla città.

(breve pausa)

2° Folletto

Don Perlimplin, è un male o un bene ciò che facciamo per te?

1° Folletto

Un bene sicuramente... perché non è giusto

esporre agli occhi del pubblico l'infortunio di un brav'uomo.

2° Folletto

Hai ragione! Perché dire "si dice" non è la stessa cosa che dire "l'ho visto io".

1° Folletto

Domani tutti lo sapranno.

2° Folletto

È quello che vogliamo.

1° Folletto

Senza pettegolezzi non ci sarebbe società.

2° Folletto

Ssssss!...

(breve pausa)

1° Folletto

Torniam nell'oscurino?

2° Folletto

Andiamo, follettino.

QUADRO PRIMO

Seconda parte

Perlimplin flauto

(Belisa, rispondi! Belisa!!!)

Belisa *(fingendo di svegliarsi)*

Che vuoi, Perlimplin? Che devo dirti? Mi sono addormentata prima di te. Perché sono aperti i balconi? Perché stanotte il vento ha soffiato più che mai? Perché ai balconi sono attaccate cinque scale che arrivano fino a terra? Beh... è l'usanza del paese di mia madre... Di chi sono quei cinque cappelli sotto i balconi? Sono degli ubriaconi che vanno e vengono. Perlimplin, amor mio! *(facendo moine)* Non sono una bugiardina io... Vieni, vieni qui, piccolo mio.

Perlimplin flauto

(Mio tesoro!)

Belisa

Sì, sì, sì!

Speaker

Amore, amor
che m'ha ferito,
ferito d'amor fuggito;
ferito,
morto d'amore.
Ditelo a tutti che è stato
l'usignolo.
Bisturi a quattro lame,
gola tagliata e oblio.
Amore, amor
che m'ha ferito,
ferito d'amor fuggito;
ferito,
morto d'amore.

QUADRO SECONDO

Belisa *(parla da sola, quasi in trance)*

Non ho potuto vederlo neanche oggi. Quando sono andata a passeggiare lungo il viale, tutti mi venivano dietro, lui no. Deve avere la carnagione bruna e i suoi baci sicuramente ardono e profumano come zafferano e chiodi di garofano. A volte passa sotto i miei balconi e muove lentamente la mano in un saluto che mi fa palpitare.

Marcolfa

Ehm!

Belisa

Che spavento, Marcolfa!

Marcolfa

Vedo che parli da sola.

Belisa

Lasciami stare.

Marcolfa

Qui... c'è una lettera... è caduta sul balcone... era legata a un sasso...

Belisa

Dammi qua.

Marcolfa

Perché?

Belisa

Perché è per me. (*quasi piangendo*) Dammi quella lettera!

Marcolfa

Povera Belisa!... Povero Perlimplin...

Belisa (*allarmata*)

Perlimplin?

Marcolfa

Don Perlimplin sa tutto, stai tranquilla. È profondamente ferito, ma capisce il tuo dramma. Sa che gli sei infedele e che continuerai ad esserlo.

Belisa

Non è vero, non ho mai conosciuto altro uomo all'infuori del mio Perlimplin.

Marcolfa (*si avvicina*)

Perciò vuole aiutarti... Ascolta... Tu sei giovane e lui è vecchio... Che vuoi farci?... L'hai visto il tuo cavaliere rosso?... È passato di qua?

Belisa

Due volte.

Marcolfa

E ti ha fatto segni?

Belisa

Sì, ma con un'aria sprezzante... e questo mi fa male!

Marcolfa

Quel giovane io l'ho notato già quindici giorni fa...

Belisa

Ma io non l'ho mai visto in faccia...

Marcolfa

Non aver paura di confidarti con me...

Belisa

L'unica cosa certa è che mi ama proprio come voglio io... Le lettere che mi hanno mandato gli altri uomini, alle quali non ho risposto, perché avevo il maritino mio, mi parlavano di paesi ideali, di sogni e di cuori feriti... invece le sue lettere...

Marcolfa

Parla, non temere.

Belisa

Parlano di me... del mio corpo...

Marcolfa

Del tuo corpo...

Belisa

“Che dovrei farmene della tua anima?” mi dice. “L'anima è patrimonio dei deboli, di eroi impotenti e di gente malaticcia. Le anime belle stanno sempre sul ciglio della morte, reclinate su candide chiome con mani esangui. Belisa, non è la tua anima che io voglio, no, ma il tuo morbido e bianco corpo tremante!”

Marcolfa

Ma chi sarà mai questo bel giovane?

Belisa

Nessuno lo sa.

Marcolfa (*indagando*)

Proprio nessuno?

Belisa

Io l'ho chiesto a tutte le mie amiche.

Marcolfa

Aspetta... Eccolo!

Belisa

Davvero?

Marcolfa

Ha svoltato l'angolo proprio ora.

Belisa (*anelante*)

Marcolfa, dove vai?

Marcolfa (*con enfasi*)

A più tardi!

QUADRO TERZO

Marcolfa (*sottovoce a Don Perlimplin*) È già l'ora? (*quasi piangendo*) Ma che cosa ha in mente il mio buon signore? (*disperata*) È tutta colpa mia!... Prima tutto filava liscio. Ogni mattina gli portavo il caffelatte e l'uva...

Speaker

L'uva! Sì... l'uva... Povero Don Perlimplin! Gli pare che siano trascorsi cent'anni. Prima non si immaginava neppure quante cose strane possono accadere... Il mondo si fermava fuori dalla sua porta... Invece ora! L'amore di Belisa gli ha svelato un tesoro che ignorava. Se chiude gli occhi... vede quello che vuole... vede per esempio la mamma quando fu visitata dalle fate, che sono piccolissime... e possono ballare sulla punta del dito mignolo.

Marcolfa

Sì, sì, le fate... e quell'altro? Benché non sia compito mio, ho riferito alla signora... quello che mi è stato detto... che quel giovane... verrà stanotte alle dieci in punto, in giardino, avvolto come al solito nel suo mantello rosso...

(*pausa*)

È diventata rossa come un geranio. S'è portata le mani sul cuore e poi ha baciato appassionatamente le sue belle trecce...

Speaker (*vibrante*)

È chiaro che Belisa ama quel giovane più del proprio corpo. Ormai non c'è più alcun dubbio...

Marcolfa (*piagnucolando*)

Ma com'è possibile che proprio lui spinga la moglie al peggio dei peccati?

Speaker

Don Perlimplin non ha più onore e vuole divertirsi! Stanotte verrà il nuovo e sconosciuto amante di Belisa. Che altro resta a Don Perlimplin se non cantare, cantare, cantare...

Belisa (*canta il blues di Don Perlimplin*)

Sulle rive del fiume

la notte si sta bagnando.

Nel petto di Belisa

d'amore muoiono i rami.

Ignuda canta la notte

sopra i ponti di marzo.

Belisa lava il suo corpo

coi nardi e con acqua pura.

La notte d'anice, d'argento

va rifulgendo sui tetti.

Argento di rivi, di specchi,

anice delle tue cosce bianche.

D'amore muoiono i rami.

Speaker

Vieni in giardino, Belisa! Vieni vestita di splendore. E tu, luna di gelsomino, illumina l'ardore di Belisa.

Belisa

Che voci riempiono l'aria di dolci armonie? Meraviglioso giovane della mia anima, ho sentito il tuo calore e il tuo peso. Meraviglioso giovane della mia anima. Oh! i rami si muovono...

(*pausa*)

Oh sì!... Vieni, amor mio. Siepe di gelsomino che oscilla senza radici, il cielo cadrà sulla mia spalla imperlata di sudore... Notte, notte mia di menta e di lapislazzuli... Ti amo, ti desidero più che mai... L'odore del tuo corpo passa attraverso i tuoi vestiti, attraverso il tuo mantello rosso, rosso di sangue, d'amore!

QUADRO QUARTO

Speaker

Questo è il trionfo di Don Perlimplin! Il trionfo della sua immaginazione... Lui ti ha aiutata ad amarlo ed ora ti aiuterà a piangerlo... Eccolo che viene, sta scavalcando il muro del giardino avvolto nel suo mantello rosso, rosso come il sangue... Poiché tu l'ami tanto sarà tuo per sempre... Perlimplin gli conficcherà un pugnale nel cuore. Da morto potrai accarezzarlo nel tuo letto finché vorrai, senza mai più paura di perderlo. E Don Perlimplin sarà liberato dall'oscuro incubo del tuo corpo... Eccolo... È ferito, rosso di sangue!... rosso d'amore e di sangue!... Morto... d'amor ferito.

Belisa (*spaventata*)

Amore mio, amore, chi ti ha aperto le vene perché riempissi di sangue il mio giardino? Lascia che io veda il tuo volto almeno per un istante!... chi ti ha dato morte?... Chi?

Marcolfa

Tuo marito l'ha colpito a morte con questo pugnale di smeraldi.

Belisa (*atterrita*)

Perlimplin!... Ma è Perlimplin!...

Marcolfa

Perlimplin!... Sì, Perlimplin ha ucciso Perlimplin... E mentre colpivo gridava: "Ormai Belisa ha un'anima!"

Belisa

Ma perché, perché l'ha fatto?!...

Marcolfa

Lui è la sua anima, tu sei il tuo corpo.

Belisa (*piangendo*)

Perlimplin è morto!

Marcolfa

Ahimè! Lo sapevo. Ora l'avvolgeremo nel rosso

mantello giovanile con cui passeggiava sotto le sue stesse finestre.

Belisa

Non credevo che fosse così complicato!

Marcolfa

Se ne rese conto troppo tardi. Gli farò una corona di fiori bella come il sole di mezzogiorno.

Belisa (*come stordita, come in un altro mondo*)

Perlimplin, cos'hai fatto, Perlimplin?

Marcolfa

Ormai sei un'altra donna, Belisa. Sei vestita del sangue glorioso del mio signore.

Belisa

Ma quell'uomo chi era? Chi era?

Marcolfa

Il bell'adolescente di cui non vedrai mai il volto.

Belisa

Sì, sì, Marcolfa, l'amo. L'amo con tutta la forza della mia carne e della mia anima. Ma dov'è il giovane dal rosso mantello?... Dio mio! dov'è?

Marcolfa

Dormi tranquillo, Perlimplin... La senti, Don Perlimplin?... La senti?

(dal CD Stradivarius:
Bruno Maderna, *Don Perlimplin*)

Nato a Como nel 1948, ha studiato composizione con Franco Donatoni, frequentando contemporaneamente la facoltà di Architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo studio di Fonologia della RAI di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna. Nel 1977 ha fondato il Divertimento Ensemble, che ancor oggi dirige, svolgendo un'intensa attività concertistica per la diffusione della musica contemporanea. Dal 1990 è direttore principale dell'Ensemble Elision di Melbourne. Con le due formazioni ha realizzato negli ultimi anni di attività nove CD. Fra le sue composizioni, regolarmente eseguite nelle più importanti manifestazioni italiane e straniere, ricordiamo: Me-Ti per orchestra, richiesta all'autore da Bruno Maderna per l'Orchestra RAI di Milano (premio SIMC '75), Chimera la luce per sestetto vocale,

pianoforte, coro e orchestra, che ha avuto la sua prima esecuzione al Festival di Royan nel 1976 sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli, On a Delphic reed per oboe e 17 esecutori (premio SIMC '80), Il bambino perduto per orchestra, Quartetto per archi, Le due Sorgenti per orchestra da camera, Super flumina per oboe, viola e orchestra, scritta per il Festival di Babilonia del 1987 (premio Città di Trieste del '89), e Requiem per coro misto a cappella, scritto per La Chapelle Royale nel 1990. Fra gli enti che hanno commissionato sue partiture citiamo: la RAI di Milano (1973), I Solisti Veneti (1975), la Fondazione Gulbenkian (1976), il Ministero della Cultura francese (1979, 1983, 1984, 1989 e 1993), il Ministero degli Esteri italiano (1987), Radio France (1981 e 1988), l'Orchestra Regionale Toscana (1990), l'Ensemble Elision di Melbourne (1990 e 1994), il Festival di Ginevra (1991), l'Atelier du Rhin (1993) e il festival giapponese Theatre Winter

(1997), Agon (1997). Ha vinto, nel 1985, il premio Europa per il teatro musicale con l'opera Solo e la sua seconda opera, Le mal de lune, è andata in scena il 12 marzo 1994 a Colmar e a Strasburgo. Insegna composizione presso il Conservatorio G. Verdi di Milano.



Alda Caiello.

Si è diplomata con lode in pianoforte con M. P. Balzano e in canto con A. English al Conservatorio di Perugia. La sua intensa attività concertistica è dedicata prevalentemente alla musica da camera. Tra le sue esecuzioni più significative ricordiamo lo Stabat Mater di Pergolesi, il mottetto Exultate, jubilate K 165 per soprano e orchestra e la Grande Messa in do minore K 427 per soli, coro e orchestra di Mozart, la Cantata BWV 51 Jauchzet Gott in allen Landen per soprano e orchestra di Bach, il Te Deum per soli, coro e orchestra di Charpentier, lo Stabat Mater per soprano e orchestra di Boccherini. Ha partecipato a numerosi festival tra cui: Umbria Jazz '92 (è Monisha in Treemonisha di Scott Joplin); Cantiere d'Arte di Montepulciano (Leyla e Medjnum di D. Glanert; nel 1993 è Orfeo in Orfeo cantando... tolse di A. Guarnieri, prima esecuzione assoluta); Festival Casti (è Madame Herz in Der

Schauspieldirektor di Mozart); XII Festival Internazionale di Musica di Ankara; IX Festival di musica sacra di Vetralla (è Clorinda in Il combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi); 46° Festival della Biennale di Venezia (Quare tristis, oratorio di A. Guarnieri, prima esecuzione assoluta). Nel 1995 si è esibita alla Scala e in altri teatri italiani (Reggio Emilia, Milano, Roma, Vasto) in un ciclo di concerti per l'anniversario della Resistenza, curati da Luigi Pestalozza. Ha partecipato al Bologna Festival e al Festival Internazionale di Musica di Monfalcone, con l'esecuzione in forma di concerto del radiodramma Don Perlimplín di Maderna. Recentemente ha eseguito Exil di Kancheli all'Opera Paese di Roma. Ha cantato al Maggio Musicale Fiorentino (1997) musiche di Guarnieri e Manzoni (prima esecuzione assoluta). Ha inciso per Stradivarius e BMG Ricordi.

Nata a Firenze, dopo gli studi classici e all'Accademia Nazionale d'arte drammatica romana, studia con Luca Ronconi e debutta partecipando al Candelario di G. Bruno, nel 1968, con la regia di Luca Ronconi. Svolge la sua attività artistica sia in campo teatrale sia in quello cinematografico. Prediletta da Dario Argento, Sergio Citti, Luca Ronconi, è stata scelta anche da Franco Rosi, Elio Petri, Mario Bava, Ettore Scola, Luigi Cozzi, C. Comencini, Giuseppe Patroni Griffi, Gabriele Lavia. Le principali produzioni teatrali a cui ha partecipato sono: Orlando furioso, Porte chiuse, Delitto e castigo, e nel campo cinematografico: Uomini contro, Profondo rosso, Inferno, Phenomena, Turno di notte, Liaisons dangereuses, Partage de midi.



Daria Nicolodi.

È nato a Firenze e cresciuto tra Napoli e Roma. È stato allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". «Figlio del suo tempo, Cecchi, al suo esordio, appartiene a quello che viene definito "teatro di ricerca". Rifiuto delle regole imparate, rifiuto della "carriera", del successo. Il suo primo grande incontro è con Genet, subito seguito da Büchner: Le Balcon e Woyzeck. Due autori lontanissimi, accomunati da un romanticismo di fondo, due opere maledette, croce e delizia di tutte le avanguardie moderne. Genet e Büchner corretti però immediatamente da un teatro che si pone all'estremo opposto: l'Eduardo di Natale in casa Cupiello... Genet e Büchner uguale tragico, Eduardo uguale comico... Due strade che s'incrociano nel Granteatro, con una dualità che continua a ripetersi, con Molière e Majakovskij, con Brecht e Pirandello, e trovano la loro confluenza nell'autore caro alle ultime prove di Cecchi, Pinter, dove tutte le lezioni son messe a frutto, e come capita a chi è artista davvero, dimenticate, riassorbite in una nuova matrice, una fenice nata da quelle ceneri» (Giorgio Strehler). Il debutto di Cecchi in teatro avviene, come attore, il 16 febbraio 1968 al Teatrino di via Belsiana a Roma, dove interpreta Ricatto a teatro di Dacia Maraini. La prima regia è il Woyzeck, in scena al Teatro Gobetti di Torino nel febbraio del 1969 con il titolo Prove di Woyzeck: è anche il debutto del Granteatro, la cui storia segue di pari passo quella di Cecchi. Nel 1971 Cecchi prova a Campagnano, un paesino vicino a Roma dove vive, Le statue mobili di Antonio Petito (debutto il 12 marzo). Con la compagnia Il Granteatro mette in scena, firmando tutte le regie (dal 1971 al 1975): Il bagno di Majakovskij, Tamburi nella notte di Brecht, Woyzeck di Büchner, A mort dint' 'o letto e Don Felice di

Petito, La cimice di Majakovskij; con la compagnia Il Globo (Il Granteatro e Teatro Aperto producono per il Teatro Regionale Toscano) firma (dal 1976 al 1979) le regie di: Il borghese gentiluomo di Molière, Don Giovanni di Molière, La mandragola di Niccolò Machiavelli.

Con la compagnia Il Granteatro, prodotto dal Teatro Regionale Toscano, nel 1980, il compleanno di Harold Pinter.

Nell'estate del 1980 riceve il Premio Mondello della Critica Teatrale. Nel luglio 1980 inizia la gestione, con Roberto Toni, del Teatro Niccolini - Compagnia Il Granteatro a Firenze, producendo: L'uomo, la bestia e la virtù di Pirandello, Anfitrione di Molière. Nella primavera del 1981 riceve a Roma il Premio Curcio per il Teatro ex aequo con Tino Carraro. Ripresa del Compleanno. Dal 1981 al 1993 è presente in: Il ritorno a casa di Pinter, Ivanov di Čechov, Il borghese gentiluomo di Molière, Creditori di Strindberg, La tempesta di Shakespeare, Il coraggio di un pompiere napoletano di Eduardo Scarpetta, L'amante - Una specie di Alaska, due atti unici di Pinter, Il misantropo di Molière, Georges Dandin di Molière, Amleto di Shakespeare, Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me di Bernhard, Gli ingannati di Anonimo, La dodicesima notte di Shakespeare, Ritter dene voss di Bernhard, La locandiera di Goldoni; con il CRT di Milano, nel marzo 1997: Leonce e Lena di Büchner.

Con il Teatro Stabile di Firenze, mette in scena, firmandone anche la regia, negli anni 1994, 1995 e 1997: Nunzio di Spiro Scimone, Finale di partita di Beckett, La serra di Pinter.

Per il cinema, dal 1992 al 1996, è protagonista in: Morte di un matematico napoletano, regia di Mario Martone (premio speciale

della Critica, Mostra di Venezia, 1992); La fine è nota, regia di Cristina Comencini; La scorta, regia di Ricky Tognazzi; L'uomo che ho ucciso, regia di Giorgio Ferrara; L'ussaro sul tetto, regia di J. P. Rappeneau; L'arcano incantatore, regia di Pupi Avati; Io ballo da sola, regia di Bernardo Bertolucci; Hamam - Il bagno turco, regia di Ferzan Ospetek.

Anna Nogara



Milaneese, ha studiato alla Scuola del Piccolo Teatro. Ha recitato testi di O'Neill, Goldoni, Seghers, Adamov, Goethe, Ariosto, Kleist, Eschilo, Campanile, Isgrò, Wedekind, Čecov, Shakespeare... con i registi Puecher, Strehler, Grüber, Ronconi, Crivelli, Bayen, Engel, Cecchi...

Ha recitato e/o cantato in spettacoli musicali e concerti di Weill, Berio, Stravinsky, Schumann, Battistelli, Maderna, Fedele, Solbiati...

Si è dedicata negli ultimi anni anche alla regia, mettendo in scena e interpretando Medea Material di H. Müller, Not Y di Beckett, Altrove di E. Jandl, Il racconto de l'incendio di via Keplero di Gadda.



Carlo Cecchi e Anna Nogara.



Lorenzo Missaglia.

Allievo di Bruno Martinotti, vincitore dei concorsi internazionali di Stresa (1978), Palmi (1979), Ancona (1979), frequenta i corsi dell'Accademia Musicale Chigiana con i maestri Ferrara e Bellugi. Successivamente è primo flauto dell'Orchestra della Toscana (1981-82), della Sinfonica della RAI di Milano (1982-85), dal 1983 collabora stabilmente con il Divertimento Ensemble di Milano partecipando ai maggiori festival di musica come Holland Festival di Amsterdam, Biennale Musica di Venezia, Musica nel Nostro Tempo di Milano, Autunno Musicale di Varsavia, Festival di Alicante, Festival Cervantino (Messico), Huddersfield Music Festival (Gran Bretagna), World Music Days di Città del Messico. Parallelamente l'attività solistica e cameristica l'ha portato a suonare in Inghilterra, Spagna, Francia, ex Unione Sovietica, ex Jugoslavia, Messico e Stati Uniti. Come solista ha eseguito, oltre al repertorio classico, musiche di Maderna, Donatoni, Berio, Bussotti, Kagel, Gorli, Dusapin. Ha effettuato registrazioni per Ricordi, Salabert, Fonit Cetra, RAI e BBC; recentemente ha realizzato la prima registrazione mondiale del Don Perlimplin di Bruno Maderna insieme al Divertimento Ensemble di S. Gorli. Dal 1981 insegna al Conservatorio G. Nicolini di Piacenza.

Creato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale e da alcune fra le prime parti delle due più importanti orchestre milanesi e sotto la direzione di Sandro Gorli, il Divertimento Ensemble si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino a oggi più di 400 concerti e 6 CD. Oltre cinquanta compositori hanno dedicato loro lavori all'Ensemble: questi e numerosi altri hanno contribuito a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica, non solo italiana. Ha effettuato concerti in Francia, Spagna, Svizzera, Germania, Austria, Belgio, Inghilterra, ex Jugoslavia, Polonia, Messico, Stati Uniti e Giappone, oltre che nelle più importanti città italiane. Nel 1980 ha debuttato al Teatro alla Scala con l'opera Il Sosia di Flavio Testi e con un concerto monografico dedicato ad Aldo Clementi. Fra le sue incisioni più recenti: l'opera Solo di Sandro Gorli (CD Ricordi), Satyricon di Bruno Maderna (CD Salabert-Harmonia Mundi), un'antologia di giovani compositori italiani (CD Fonit Cetra) e, sempre di Bruno Maderna, Don Perlimplin (CD Stradivarius).



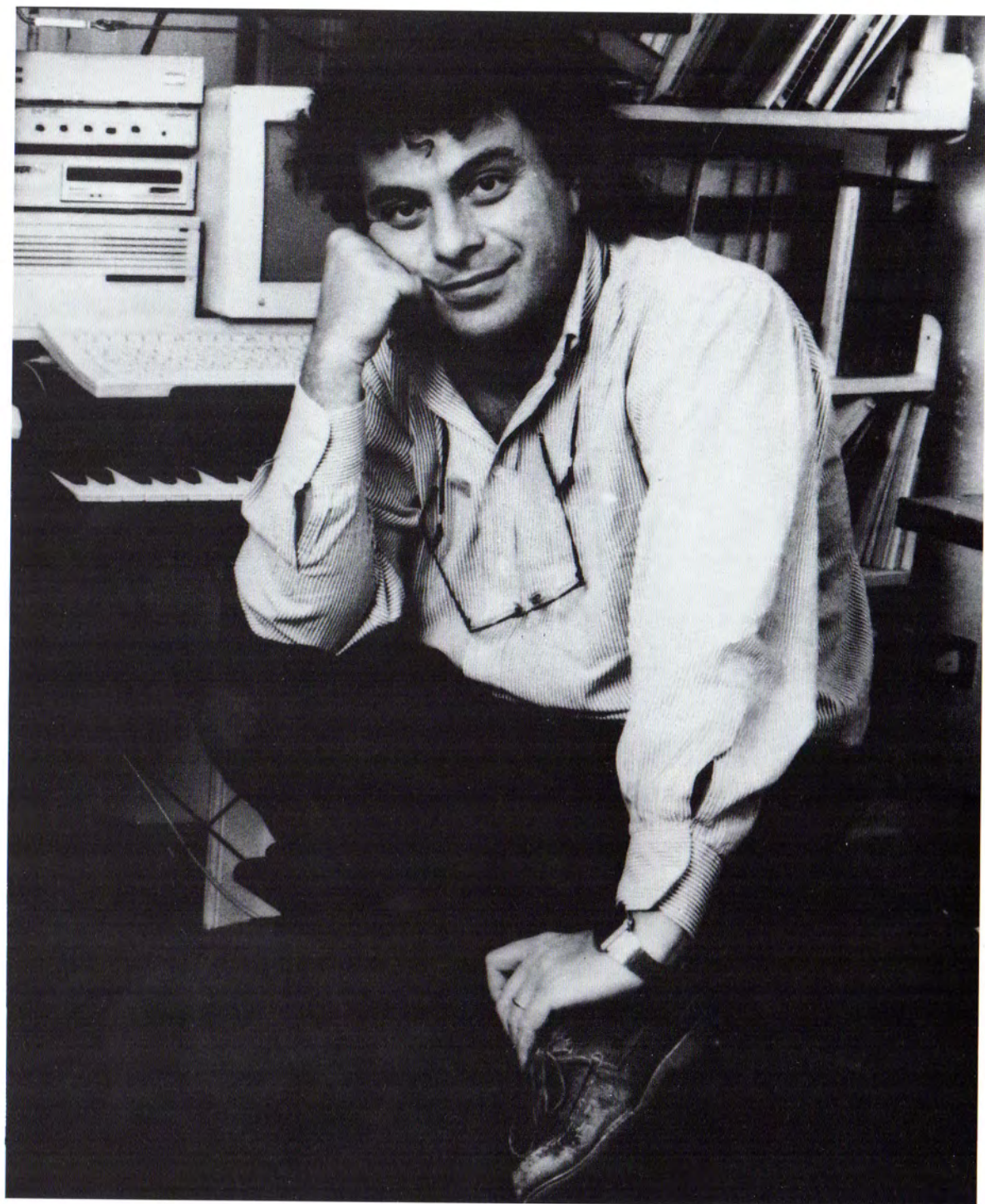
Divertimento Ensemble

Lorenzo Missaglia, *flauto*
Antonio Labollita, *clarinetto*
Ausonio Calò, *sax contralto 1 (e cl.)*
Renata Vinci, *sax contralto 2 (e cl.)*
Mario Marzi, *sax tenore 1 (e cl.)*
Stefano Corradi, *sax tenore 2 (e cl.)*
Maurizio Longoni, *sax baritono*
(e cl. basso)

Ivan Calestani, *fagotto*
Giovanni Hoffer, *corno*
Daniele Greco, *tromba 1*
Oscar Giuffredi, *tromba 2*
Paolo Mattei, *tromba 3*
Francesco Mazzoleni, *trombone 1*

Luca Bonvini, *trombone 2*
Diego Giatti, *trombone 3*
Maurizio Ben Omar, *percussione 1*
Luca Casiraghi, *percussione 2*
Dora Filippone, *mandolino*
Elena Casoli, *chitarra elettrica*
Gabriella Bosio, *arpa*
Maria Grazia Bellocchio, *pianoforte*
Lorenzo Gorli, *violino*
Carlo Feige, *violino e viola*
Relja Lukic, *violoncello*
Giuseppe Barbareschi, *contrabbasso*

Sandro Gorli, *direttore*



Luca Francesconi.

Ensemble Musica20**Luca Francesconi**, direttore**Marco Rizzi**, violino**Donatienne Michel-Dansac**, soprano**Rocco Carbonara**, clarinetto**Agon, acustica informatica musica****Ritratto di Luca Francesconi**

ore 19

Valerio Adami incontra Luca Francesconi

ore 21

Carlo Gesualdo (1560 ca.-1613)/**Luca Francesconi***Respondit* 10'

due Madrigali trascritti

per cinque strumenti e spazializzazione

"Moro, lasso, al mio duolo" (dal VI libro)

"Ecco, morirò dunque!" (dal IV libro)

(Commissione di Milano Musica)

Luca Francesconi (1956)*Riti neurali*

3° studio sulla memoria (1991) 15'35"

per violino e otto strumenti

Magnus Lindberg (1958)*Ablauf* (1983-89)

per clarinetto basso e due percussioni 10'

Luca Francesconi*Etymo* (1994) 23'

per soprano, elettronica

e orchestra da camera

su testi di Charles Baudelaire

(realizzazione IRCAM)



Carlo Gesualdo
da: *Giovanni Iudica, Il principe dei musici, Carlo Gesualdo di Venosa, Sellerio Editore, Palermo, 1997.*

Dacché Stravinsky elaborò talune musiche di Gesualdo, ne trascrisse altre per organico strumentale e assunse in veste critica la figura di apostolo dell'altissima arte sua, contribuendo in maniera determinante alla *renaissance* gesualdiana, la musica del principe di Venosa è divenuta persino paradigmatica presso la sensibilità novecentesca di un atteggiamento di totale libertà nei confronti di qualsivoglia vincolo della tradizione e della storia. E d'altronde, lo volesse o meno Stravinsky, la modernità del sentire e dell'esprimere propria dell'arte polifonica di Gesualdo non poteva mancare di rivelarsi in un'epoca così assetata di rinnovamenti estetici e linguistici come quella del secolo che va terminando.

Dunque non stupisce che un giovane compositore d'oggi, Luca Francesconi, incaricato di cimentarsi con la materia di un musicista del passato, decida di trascrivere quarant'anni dopo Stravinsky dei madrigali di Gesualdo per *ensemble* strumentale, scegliendone due tra quel centinaio a cinque voci che costituiscono, raccolti nei sei celebri *Libri*, il *corpus* principale dell'opera gesualdiana.

Certo, l'obiettivo è del tutto differente: all'oggettivismo dello Stravinsky anni Sessanta interessava mettere a nudo la singolare scrittura di Gesualdo, mostrarne determinati artifici nella condotta delle parti e magari anche «mitigare certi suoi *malheurs*»; all'ancor giovane Francesconi, uno dei non numerosissimi compositori che oggi cercano di trasmettere tensione espressiva e che denunciano senza reticenze una certa urgenza comunicativa, quei certi *malheurs* probabilmente intrigano più che non dispiacciono. E i due madrigali che il compositore milanese ha trascritto, rispettivamente tratti dal più sereno e pacato *VI Libro* e dal tormentato, linguisticamente sorprendente (se non a tratti sconcertante) *IV Libro*, rivelano probabilmente più di altri quei certi «sbalzi umorali» e quei certi «modi metrici», come egli stesso li definisce, che rendono l'opera gesualdiana tanto originale e affascinante.

Perciò queste trascrizioni tendono a enfatizzare più che a mitigare la potenza espressivo-evocativa dei due madrigali di Gesualdo, benché nem-

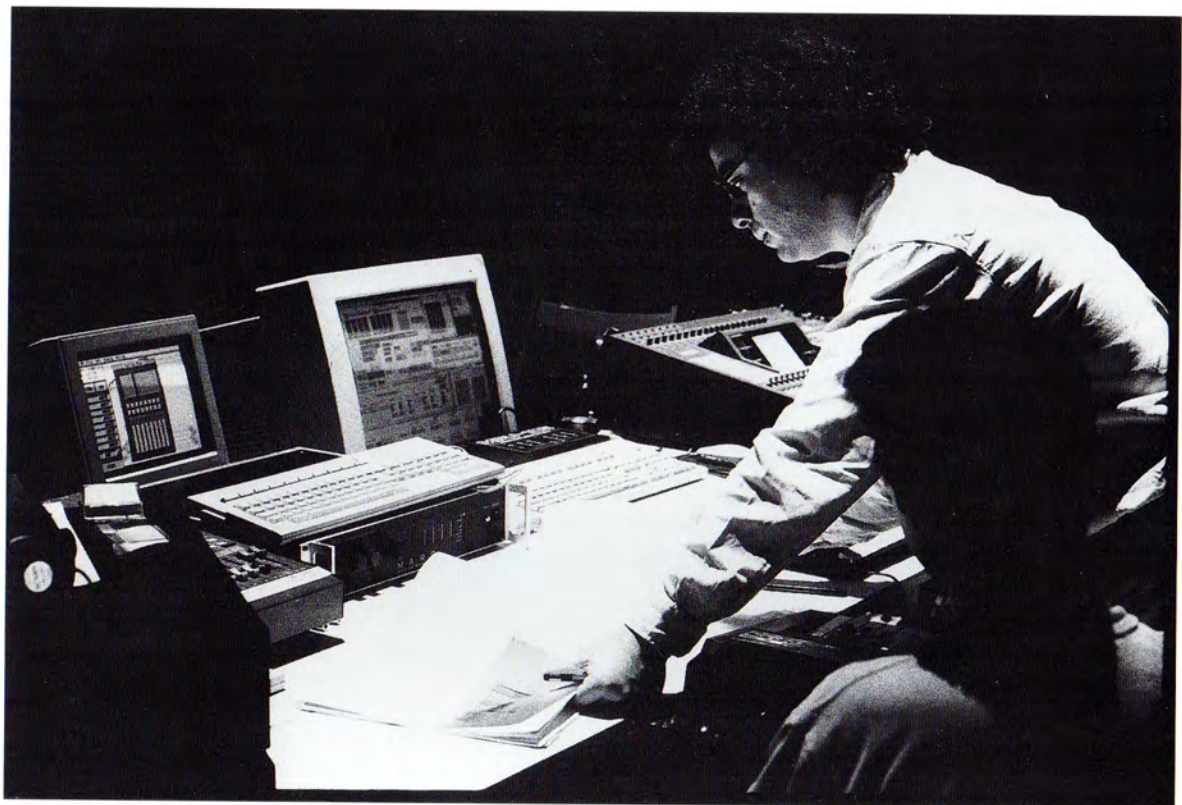
meno una delle linee della polifonia gesualdiana sia stata modificata. Il quintetto strumentale, formato da flauto (anche ottavino), oboe (anche corno inglese), clarinetto (anche clarinetto basso), violino e violoncello, sopperisce così al meno d'espressività dovuto all'assenza di voci mediante frantumazione timbrica delle linee, mediante una registrazione che amplia notevolmente il campo delle altezze e mediante improvvise dilatazioni dei tempi e degli spazi, ferma restando – sono ancora parole dell'autore – la «bizzarra forma di blocchi responsoriali» dell'originale (da cui anche il titolo dell'opera).

La spazializzazione elettronica interviene infine in modo tale da creare piani d'ascolto differenziati, sottolineando quindi anche in chiave dinamica la densa polifonia gesualdiana di blocchi materici.

* * *

Opera articolata e nervosa, *Riti neurali* appartiene con le precedenti *Richiami II* e *Memoria* a un trittico orchestrale di "Studi sulla memoria" che Francesconi ha composto all'inizio dell'attuale decennio. Esso è in qualche modo stimolato dalla teoria di due matematici americani, McCulloch e Pitts, che hanno immaginato un modello articolato ma non gerarchicamente centralizzato per il funzionamento della memoria, tale per cui il nostro circuito neurale continuerebbe a emanare riverberi per un periodo di tempo indefinito. Secondo i due scienziati, pertanto, il cervello regola i meccanismi della memoria non secondo una logica seriale, un evento conseguente all'altro, ma secondo una logica flessibile e parallela – si potrebbe dire polifonica – di sovrapposizioni e di incastri, fintanto che i ricordi non si coagulano, sclerotizzati, entro un ambito ormai estraneo alla rete viva del circuito neurale.

Naturalmente spinto verso un'espressione fortemente comunicativa ma non disposto a semplificare a tutti i costi i propri meccanismi compositivi, profondi e quantomai strutturati, Francesconi rivela in questo ciclo orchestrale dedicato alla memoria un particolare gusto costruttivo «alla



Luca Francesconi.

ricerca continua di un equilibrio tra istinto e ragione che consumi l'esperienza percettiva». I materiali di base di *Riti neurali* – suoni-pedale, ribattuti, figure geometriche, vibranti gesti solistici – vengono così a formare una rete piuttosto densa di eventi sonori che nel trascolorare continuamente dalla rete materica dell'ensemble orchestrale (formato dal medesimo organico dell'*Ottetto* di Schubert) alla spiccata concertanza del violino solista costituiscono una rete vieppiù complessa di interazioni, non solo di tipo materico e contrappuntistico ma anche di tipo armonico (il brano non nasconde infatti il suo poggiare su una semplice ma funzionale griglia accordale). Cossiché la parte solistica, continuamente emergente in forza della brillantezza anche virtuosistica della scrittura che la sorregge, sembra quasi raffiorare da tale magma sonoro, trarre da esso sempre nuova linfa.

A livello formale, *Riti neurali* possiede struttura ternaria: a una prima ampia sezione densa e nervosa segue una seconda sezione dai tratti decisamente più cantabili, mentre nella chiusa finale il brulicare dei materiali si cristallizza e si dissolve in ribattuti sempre più fermi, quasi paralizzati. Commissionato dall'ASKO Ensemble di Amsterdam e Radio France, il brano ha avuto la prima esecuzione il 14 gennaio 1992 a Parigi, presso Radio France, in occasione del Festival Présences '92. Il solista era Irvine Arditti, accompagnato dall'ASKO Ensemble diretto da Denis Cohen.

* * *

Nato a Milano nel 1956, Luca Francesconi si è diplomato con Azio Corghi e si è specializzato con Luciano Berio, con il quale ha collaborato a vari progetti; si è occupato di musica per il teatro, cinema, televisione e soprattutto di musica elettronica, essendo tra l'altro uno dei fondatori di Agon, il centro milanese per la ricerca e la produzione musicale mediante elaboratori elettronici; ha vinto diversi concorsi e ottenuto numerosi riconoscimenti (tra i quali gli importanti Premio Siemens e Premio Italia), mentre la sua

musica gode di invidiabile circolazione sia in Italia sia in Europa (è prevista, tra l'altro, nel prossimo futuro un'opera di teatro musicale commissionata dal Théâtre de la Monnaie): le sue sono insomma le tappe di una carriera fortunata e intensa.

Ma l'aspetto più singolare, quello che davvero distingue il catalogo dell'opera di Francesconi da quello di altri autori della sua generazione, è dato dalla notevole quantità di brani orchestrali presenti in esso, oltre 15, ch'è numero assai considerevole al giorno d'oggi per un musicista poco più che quarantenne.

Uno degli ultimi della serie è l'impegnativo *Ety-mo* per soprano, elettronica e orchestra su frammenti variamente ordinati tratti dall'opera di Charles Baudelaire, più precisamente dalle poesie *Le voyage* e *Albatros* (dai *Fiori del male*) e da un branello dei prosastici *Carnets intimes*. In occasione della prima esecuzione dell'opera, ch'ebbe luogo all'Ircam di Parigi tre anni fa, si scrisse: «*Ety-mo*, che cos'è? Che c'entra la ricerca di un'origine, di un senso originale, di un *ety-mon*? Perché inoltre tornare al vecchio problema di sapere se i suoni di un linguaggio non sono soltanto convenzionali, ma anche motivati, se hanno un legame con ciò che significano?».

Certo il brano non si propone di dare risposte definitive a problemi estetici tanto vasti e, come ha scritto Peter Szendy, la rigorosa griglia strumentale che ne regola i processi compositivi «non è un piano da eseguire, un "programma", ma tutt'al più una carta di navigazione, e una carta che comincia a ripiegarsi su se stessa». Cionondimeno *Ety-mo* presenta una chiave formale molto elaborata – una "superformula", per dirla in termini stockhauseniani – associata alla struttura linguistica dell'espressione «Dites, qu'avez-vous vu?» (Dite, che vedeste?), ai cui tre segmenti lessicali corrispondono altrettante sezioni formali, mentre un interludio tra la prima e la seconda di esse corrisponde alla virgola e una coda conclusiva al punto interrogativo.

Un'analisi informatica delle componenti fonetiche, semantiche e poetiche dell'espressione baudelaيرية (inflexioni vocali, intonazioni, strut-



Magnus Lindberg.

ture vocaliche e consonantiche, armonie, pause e altro) suggerisce infatti al compositore una rete articolata di parametri sonori e di proporzioni interne ad essi che scandiscono il ritmo formale dell'opera. E seppur compresenti per tutta la sua durata, gli aspetti rispettivamente fonetico-materici, semantico-armonici e poetico-cantabili dei materiali testuali e sonori tendono rispettivamente ad assumere una funzione dominante nelle tre sezioni, sì da profilare un vero e proprio percorso di tecniche compositive all'interno di questo elaborato viaggio artistico.

In un certo qual modo con questo brano Francesconi recupera, ma sublimandola a un livello più profondo, quella forma di sincretismo che già aveva caratterizzato talune sue prove giovanili. *Etymo* non è infatti un prodotto compositivo enucleato attorno a un unico linguaggio, come non faticherebbe a ravvisare chi prestasse attenzione anche soltanto alla quantità delle tecniche di scrittura vocale e strumentale che vi sono profuse o alla varietà delle relazioni tra linee e timbri strumentali, tra voce e orchestra o tra quest'ultima e l'elettronica. Ma non si potrà certo affermare che si tratti di un sincretismo di mero accumulo stilistico, sia per la rilevanza strutturale di ogni elemento sonoro, sia per il gusto combinatorio che qui esibisce il musicista milanese, sollecito nello sviluppare le soluzioni più musicali tra quelle suggeritegli dalla griglia formale, predisposta con rigore ma tutto sommato estranea alle forme più ascetiche e severe di certo accanimento strutturalista.

* * *

Nato a Helsinki nel 1958 e compiuti gli studi regolari presso la locale Accademia Sibelius, Magnus Lindberg si è specializzato come compositore a Parigi studiando con Vinko Globokar e Gérard Grisey e specializzandosi successivamente con Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann e York Höller. Un tale tipo di formazione sta dunque probabilmente all'origine dell'ecclettismo della sua musica che, seppure caratterizzata da un'impronta ritmica e

armonica assai originale nonché da un forte interesse costruttivo, abbraccia anche nei presupposti estetici una polifonia di stili piuttosto ampia. Versatile (svolge anche un' apprezzata attività come pianista e come direttore di un ensemble strumentale da lui stesso fondato) e prolifico (una cinquantina di composizioni compaiono nel suo catalogo), Lindberg è l'unico compositore finlandese, insieme con Kaija Saariaho, che si sia guadagnato notorietà internazionale, come testimoniano i numerosi riconoscimenti ottenuti un po' dovunque.

Composto negli anni 1983-88, il brano eseguito nella presente occasione si colloca nella fase centrale della sua produzione, estraneo sia al serialismo delle opere d'apprendistato sia al ripiegamento classicista delle opere più recenti (in qualche modo ancorate alla tradizione tonale "alla Sibelius"). In esso, il gusto costruttivo prevale su quello strettamente linguistico, per paradossale possa apparire l'affermazione nel caso di un brano in forma di monodia per strumento solo, appena rinforzata dai radi rintocchi di due grancasse. Se infatti pressoché tutte le tecniche novecentesche di scrittura per clarinetto vi sono contemplate (dalle multifonie ai suoni multipli ai gesti intervallari e dinamici estremi, dalla scoperta cantabilità alla densità ritmica più accesa, con tutto il campionario usuale di trilli, glissandi ed emissioni "con la voce"), affatto persuasive appaiono la segmentazione della linea in sezioni contrastanti e le trasmissioni di collegamento tra ogni blocco sonoro e quelli contigui, con tutto il fascino della circolarità della forma che ne deriva.

Enrico Girardi

Moro, lasso, al mio duolo (dal 6° Libro)

Moro, lasso, al mio duolo
E chi mi può dar vita,
Ahi, che m'ancide
E non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può,
Ahi, mi dà morte!

Ecco, morirò dunque! (dal 4° Libro)

Ecco, morirò dunque!
Né sia che pur rimire,
Tu ch'ancidi mirando il mio morire.

Ahi, già mi discoloro;
Oimè, vie' meno
La luce a gli occhi miei,
La voce al seno!
O che morte gradita,
Se almen potessi dir: «moro, mia vita!».

I

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Un matin nous partons, le cerveau plein de
[flamme,
Le coeur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers:

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et
[quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui
[partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!

II

Nous imitons, horreur! la toupie et la boule
Dans leur valse et leurs bonds; **même dans nos**
[sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!

Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un
[fou!

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie;
Une voix retentit sur le pont: "Ouvre l'oeil!"
Une voix de la hune, ardente et folle, crie:
"Amour... gloire... bonheur!" Enfer! c'est un
[écueil!

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

Ô le pauvre amoureux des pays chimériques!
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis;
Son oeil ensorcelé découvre une Capoue
Partout où la chandelle illumine un taudis.

III

Étonnants voyageurs! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les
[mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu?

IV

"Nous avons vu des astres
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

**La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,**
Allumaient dans nos coeurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

**Les plus riches cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages,**
Et toujours le désir nous rendait soucieux!

– La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
Pendant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil de plus près!

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès? – Pourtant nous avons, avec soin,
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!

Nous avons salué des idoles à trompe;
Des trônes constellés de joyaux lumineux;
Des palais ouvragés dont la féérique pompe
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux;

Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse;
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,
Et des jongleurs savants que le serpent caresse.”

V

Et puis, et puis encore?

VI

“Ô cerveaux enfantins!

**Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu** partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché:

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égoût;

**Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant;**

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
Dans les clous et le crin cherchant la volupté;

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et, folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie:
‘Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis!’

Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense!
– **Tel est du globe entier l'éternel bulletin.”**

VII

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps! Il est, hélas! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
À qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme; il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier: En avant!
De même qu'autrefois nous partions pour la
[Chine,

Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,

Nous nous embarquons sur la mer des Ténèbres
Avec le coeur joyeux d'un jeune passager.

Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent: "Par ici! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé! c'est ici qu'on vendage
Les fruits miraculeux dont votre coeur a faim;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De celle après-midi qui n'a jamais de fin!"

À l'accent familier nous devinons le spectre;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
"Pour rafraîchir ton coeur nage vers ton
[Électre!]"
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

VIII

Ô Mort, vieux capitaine, **il est temps!** levons
[l'ancre!

Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant **ce feu nous brûle le cerveau,**
Plonger **au fond du gouffre,** Enfer ou Ciel,
[qu'importe?
Au fond de **l'Inconnu** pour trouver du **nouveau!**



Charles Baudelaire.

**Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.**

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige et aujourd'hui, [23 janvier 1862]*, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité.

* Sostituito con la data del concerto.

¹ Le frasi e le parole stampate in neretto sono utilizzate in *Etymo* di Luca Francesconi (ma non necessariamente nell'ordine delle poesie).

Ha studiato con G. Magnani, S. Accardo e W. Liberman, diplomandosi col massimo dei voti e la lode al Conservatorio di Milano e con menzione speciale all'Utrechts Conservatorium. Si impone all'attenzione del mondo musicale internazionale vincendo numerosi premi ai più importanti concorsi violinistici (3° al Čajkovskij, 2° a Indianapolis, 1° a Pretoria e al concorso della Fondazione Chimay, laureato al Queen Elizabeth) e facendosi soprattutto apprezzare per la forza e la qualità delle sue interpretazioni; è attualmente considerato sia in Italia che in tutta Europa uno dei più interessanti violinisti della nuova generazione, e proprio con tale motivazione gli è stato conferito l'«Europäischer Musikförderpreis» nel 1991. La sua attività concertistica per le più prestigiose stagioni musicali lo vede regolarmente impegnato in Italia e in Europa, oltre che negli USA e in Sud Africa; ha suonato, tra l'altro, alla Scala e alla Società del Quartetto a Milano, al Lincoln Center di New York, alla Sala Grande del Conservatorio di Mosca, e con orchestre quali la Staatskapelle Dresden, la Radio Filharmonisch Orkest, l'Orchestre de Concerts Lamoureux, la Indianapolis Symphony Orchestra. Si dedica inoltre a un'attività di riscoperta e valorizzazione del repertorio italiano, e in quest'ottica sono da considerarsi i recenti successi col Concerto gregoriano di Respighi con la Royal Liverpool Philharmonic, e col Concerto di Busoni con la BBC Scottish Symphony Orchestra; inoltre, la sua ultima registrazione (Sonate di Respighi e Alfano) ha ricevuto una calorosa accoglienza di critica: «tecnica cristallina, assoluta purezza di intonazione, avvincente emozione della cavata, infallibile intuito musicale» (Amadeus). Nella stagione 1997, tra le altre cose, sono previsti il suo debutto al Concertgebouw di Amsterdam col



Concerto di Barber, alla Salle Pleyel a Parigi col Concerto di Beethoven e alla nuova sala Bridgewater Hall di Manchester; inoltre sarà in tournée in Spagna con i concerti di Beethoven e Brahms, e al Tivoli di Copenhagen prenderà parte alle manifestazioni per il centenario della morte di Brahms suonando il Concerto op. 77 e il Doppio concerto. Suona su un J. B. Vuillaume del 1850.

Marco Rizzi.



Donatienne Michel-Dansac.

Nata nel 1965, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio Superiore Nazionale di Musica di Parigi nella classe di Lorraine Nubar. È stata Yniold nella prima esecuzione in Unione Sovietica di Pelléas et Mélisande di Debussy nel 1987.

Il 1988 segna il suo debutto nella musica contemporanea: interpreta Laboryntus II di Berio con l'Ensemble InterContemporain sotto la direzione di Pierre Boulez. Parallelamente al repertorio contemporaneo (Aperghis, Manoury, Francesconi, Rihm, Dusapin...), si dedica alla musica barocca e classica: Proserpina nell'Orfeo di Luigi Rossi, Asteria nel Tamerlano di Händel, una marinaia nell'Alcione di Marin Marais, la sorella gemella e la volpe in Les malheurs d'Orphée di Milhaud, Grilletta in Lo speciale di Haydn... e anche al recital con pianoforte.

Ha partecipato alle seguenti registrazioni discografiche: Debussy, Pelléas et Mélisande; Rossi, Orfeo; Rameau, Pygmalion; Clérambault, Chants et motets; Henze, Being Beateous; Aperghis, Sextuor; Paris, Cinq chants de l'ombre blanche; Pesson, Butterfly, le nom; Walton, Façade.

Rocco Carbonara

Ha studiato con E. Zappatini presso il Conservatorio di Milano, dove ha seguito anche il corso di composizione di D. Anzaghi. Si è successivamente perfezionato con G. Garbarino presso l'Accademia Chigiana di Siena e con A. Pay presso l'Accademia Superiore Internazionale "L. Perosi" di Biella.

Dal 1989 è membro stabile dell'Orchestra di Padova e del Veneto, partecipando all'attività discografica e concertistica nei più importanti teatri d'Italia e d'Europa.

In qualità di solista e in formazioni cameristiche ha registrato per RAI, Radio France e JRT tenendo numerosi concerti per le più prestigiose istituzioni musicali, tra le quali: Festival Internazionale Autunno Musicale di Como, Incontri Internazionali di Musica di Parigi, Amici della Musica di Bolzano, Workshop a cura dell'Experimental Studio H. Ströbel di Friburgo, Rive Gauche di Torino, Musica 900 di Cremona, Milano Musica, De Sono.

Si dedica al repertorio cameristico contemporaneo e del Novecento storico collaborando stabilmente con il Quintetto Escher e l'Ensemble Musica20.

Ha tenuto inoltre seminari sulla tecnica del clarinetto nel repertorio contemporaneo per i corsi di composizione di U. Rotondi (Musica in Prospettiva di Perugia), di G. Manzoni (Festival Frentano di Lanciano) e di A. Coghi (Fondazione Toscanini di Parma). È docente di clarinetto presso la Civica Scuola di Musica di Casatenovo (Lecco).



Rocco Carbonara.

Ensemble Musica20

Fondato da un gruppo di musicisti e da Mauro Bonifacio, direttore artistico, Musica20 ha esordito nell'estate 1994 all'Accademia Musicale di Lanciano, ospite del corso tenuto da Giacomo Manzoni, con un concerto dedicato al Novecento storico. Dal 1995 collabora con il Corso di Composizione di Azio Corghi presso l'Accademia Musicale dell'Emilia-Romagna (Fondazione Toscanini).

L'Ensemble è stato invitato da importanti festival italiani ottenendo ovunque unanimi consensi. Ha curato la prima esecuzione assoluta dell'opera collettiva *Le pietre e l'orizzonte* (Genova, 1994, 1^a Biennale Musica e Architettura "Spazio-suono"). Per il ciclo *Musica per la Resistenza* (1995) ha proposto prime esecuzioni di *Cardi*, *Lanza*, *Maggi*, *Manca*, *Manzoni*, *Morricone*, *Vacchi* (Milano, Teatro alla Scala; Roma, Acquario Romano). Al Festival Milano Musica (Milano, Teatro Studio, 1995) e al Conservatorio di Torino per l'Associazione *De Sono* (1997) ha presentato un concerto-ritratto dedicato a *Fabio Vacchi*. Dello stesso autore l'Ensemble Musica20 ha registrato, per la BMG-Ricordi, *Dai calanchi di Sabbiuono* e *Flow my Dowland*.

Ensemble Musica20

Emilio Vapi, flauto, ottavino
Andrea Saccarola, oboe
Rocco Carbonara, clarinetto
Luca Lucchetta, clarinetto basso
Andrea Bressan, fagotto
Michele Fait, corno
Paolo Russo, tromba
Luigi Avellino, trombone
Elena Cosentino, arpa

Luigi Zanardi, pianoforte
Marco Pezzinati, percussioni
Barbara Bavecchi, percussioni
Ivo Tárníc, violino
Fabio Ravasi, violino
Iakov Zats, viola
Gabriele Zanetti, violoncello
Paolo Mazzoleni, contrabbasso
