

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010
Lirica e Balletto

Claudio Ambrosini

IL KILLER DI PAROLE



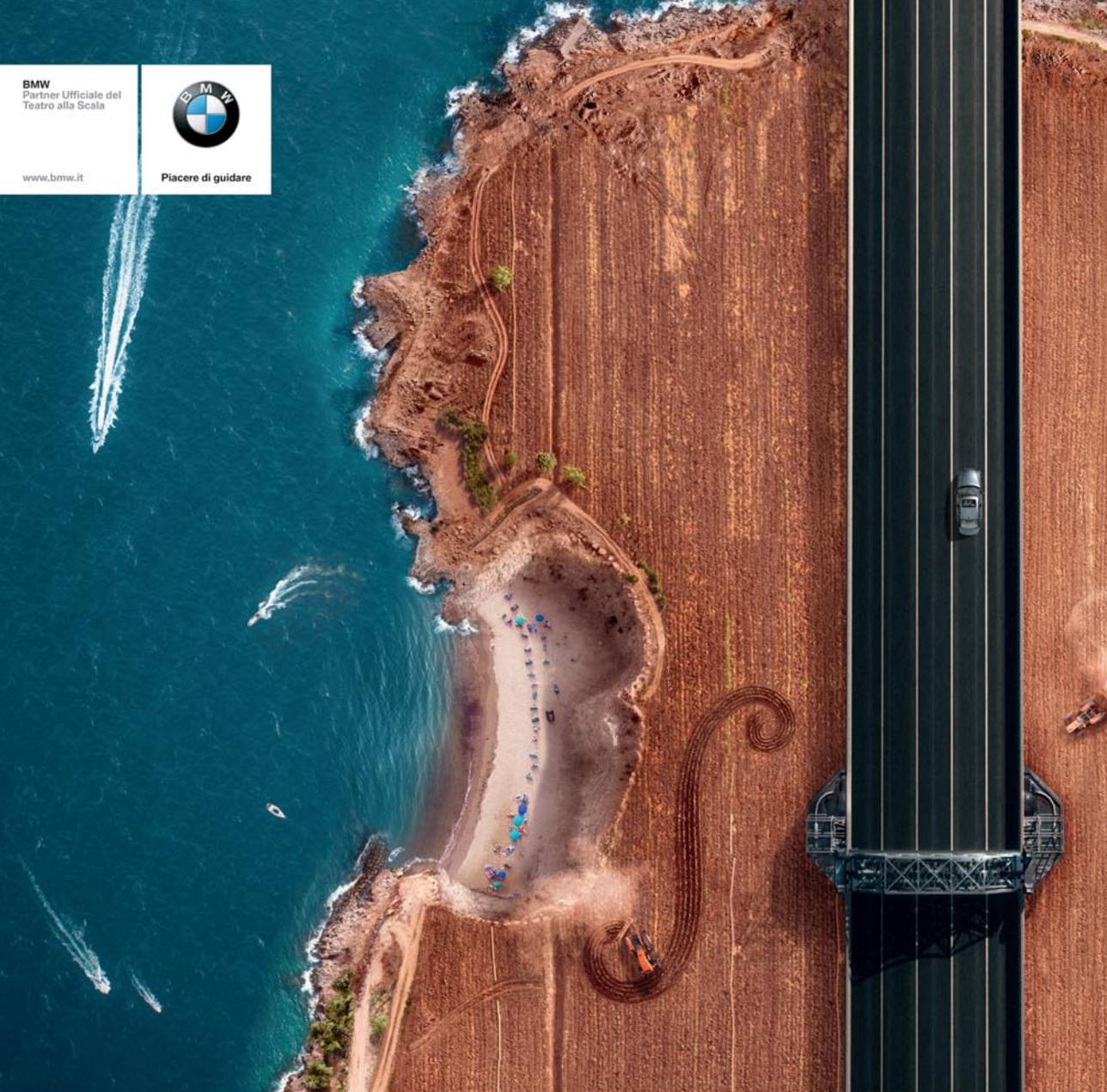
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



Piacere di guidare

www.bmw.it



IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA DELLA GRANDE MUSICA.

IL PIACERE È BMW.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e . Incontro al vertice della tecnologia.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Un ricordo da non cancellare



Bookshop Gran Teatro la Fenice, dove poter acquistare un regalo originale.
Maxi Gomma Teatro La Fenice

Montegrappa

ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition
montegrappa.com

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2011



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 24 gennaio ore 18.00

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

Intolleranza 1960

martedì 22 febbraio 2011 ore 18.00

LUCA MOSCA

La bohème

martedì 22 marzo 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Rigoletto

lunedì 16 maggio 2011 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

Lucia di Lammermoor

enerdì 17 giugno 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Das Rheingold

martedì 5 luglio 2011 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 31 agosto 2011 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Il barbiere di Siviglia

martedì 13 settembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

Don Giovanni

martedì 11 ottobre 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Le nozze di Figaro

lunedì 24 ottobre 2011 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

Acis and Galatea

lunedì 28 novembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI GAVAZZENI

Il trovatore

Incontro con il balletto

martedì 26 aprile 2011 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Cenerentola

giovedì 15 dicembre 2011 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

La bella addormentata

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*

IL MONDO VIA VENEZIA UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO
AMSTERDAM
ATENE
ATLANTA
BARCELONA
BARI
BERLINO-SCHONEFELD
BERLINO-TEGEL
BUDAPEST
BUCAREST-OTOPENI
BRINDISI

BRISTOL
BRUXELLES
CAGLIARI
CATANIA
COLONIA
COPENAGHEN
DUBAI
DUBLINO
DUSSELDORF
EAST MIDLANDS
EDINBURGO

FRANCOFORTE
GINEVRA
HANOVER
HELSINKI
ISTANBUL
LEEDS-BRADFORD
LIONE
LISBONA
LONDRA GATWICK
LONDRA HEATHROW
MADRID

MONACO
MONTREAL
MOSCA
NAPOLI
NEW YORK
NIZZA
OLBIA
OSLO
PALERMO
PARIGI C. DE GAULLE
PHILADELPHIA

PRAGA
RIGA
ROMA FIUMICINO
SHARM EL SHEIK
SVIGLIA
STUTTGART
TIMISOARA
TORONTO
VIENNA
ZURIGO

IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing



LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

IL KILLER
HA UCCISO
LA PAROLA
"FENICE".

NON IMPORTA.
È GIÀ
RISORTA.



Pat

I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERATIVE

Prossime uscite/*next releases*:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2011
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 28 gennaio 2011 ore 19.00

Intolleranza 1960

venerdì 25 febbraio 2011 ore 19.00

La bohème

sabato 9 luglio 2011 ore 19.00

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 26 ottobre 2011 ore 19.00

Acis and Galatea

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011
trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Omer Meir Wellber (giovedì 18 novembre 2010)

Sir John Eliot Gardiner (sabato 8 gennaio 2011)

Juraj Valčuha (venerdì 11 febbraio 2011)

Diego Matheuz (venerdì 1 aprile 2011)

Yutaka Sado (giovedì 21 aprile 2011)

Michel Tabachnik (venerdì 6 maggio 2011)

John Axelrod (venerdì 10 giugno 2011)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner that reads "TEATRO VENICE". The eagle and banner are rendered in a light, embossed style against a textured, light-colored background.

TEATRO VENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



ADRIANO PAVAN
AEROPORTO MARCO POLO SpA



CONFINDUSTRIA
Venezia

CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Autorità portuale

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti
Autoregola e controlla l'attività di gestione e di sviluppo del patrimonio immobiliare

AIVE
group

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Luigino Rossi

vicepresidente

Fabio Cerchiai

Jas Gawronski

Achille Rosario Grasso

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Francesca Zaccariotto

Gigliola Zecchi Balsamo

consiglieri

coordinatore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



BANCA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio

 RUBELLI

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENTO

ANCU

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
1861-1998

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea

 Vignorelli 

IL KILLER DI PAROLE

ludodramma in due atti
soggetto di Daniel Pennac e Claudio Ambrosini

libretto e musica di **Claudio Ambrosini**

Teatro La Fenice

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00 turno A
domenica 12 dicembre 2010 ore 15.30 turno B
martedì 14 dicembre 2010 ore 19.00 turno D
giovedì 16 dicembre 2010 ore 19.00 turno E
sabato 18 dicembre 2010 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2010 **7**





Claudio Ambrosini e Daniel Pennac nella sala del Teatro La Fenice di Venezia (2008); foto Michele Crosera.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «po pa, no ta bù: si to ka e le ka e ba cia».
di Michele Girardi
- 13 Le lingue muoiono a teatro. Intervista a Claudio Ambrosini
a cura di Michele Girardi
- 37 Giordano Ferrari
Sulle tracce dell'opera del Duemila
- 55 *Il killer di parole*: libretto e guida all'opera
a cura di Ingrid Pustijanac
- 93 *Il killer di parole* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 103 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 109 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
La vocazione contemporanea di Venezia
a cura di Franco Rossi

*Sci TV - Tuto no desarme.
fieri accendunt dei fusti*

Handwritten musical score for Soprano (sopr.), Contralto (contr.), and Bass (bass). The score includes vocal lines and piano accompaniment. Annotations include:
 - Soprano: *poco rall.*, *b. 22 - 23*, *p. 16*
 - Contralto: *b. 6-7*, *b. 16*
 - Bass: *b. 6-7*, *b. 16*
 - Piano: *b. 6-7*, *b. 16*

'Killer di parole - Pag 104 (F, G, F)

Handwritten musical score for a full orchestra. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Horn (C.), and Piano (P). The score is heavily annotated with musical notations, dynamics, and performance instructions. Annotations include:
 - Flute: *191*
 - Oboe: *196 1 2 3 4*
 - Clarinet: *1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000*

Abbozzi musicale per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta).

IL KILLER DI PAROLE

ludodramma in due atti

soggetto di Daniel Pennac e Claudio Ambrosini

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

editore proprietario Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

commissione della Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti

Il killer di parole Roberto Abbondanza

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Mirko Guadagnini

La parola uccisa Valentina Valente

La fotografa

L'ultima parlante giovane

Il collega Gianluca Buratto

L'ultimo parlante vecchio

La giornalista Damiana Pinti

L'ultima parlante delle paludi

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia

Francesco Micheli

scene Nicolas Bovey

costumi Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretton

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de Lorraine

Gli interventi calligrafici sui costumi dei personaggi del killer e di suo figlio sono stati eseguiti dall'artista Monica Dengo.

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro di sala</i>	Ilaria Maccacaro
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Stefania Panighini
<i>assistente alle scene</i>	Gianluigi Venturini
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso) Gianfranco Re (Torino)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi realizzati con tessuto</i>	Rubelli (Venezia)
<i>calzature</i>	CTC Pedrazzoli (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«po pa, no ta bù: si to ka e le ka e ba cia».

Lavorando a questo volume della «Fenice prima dell'Opera», che chiude l'annata 2010, mi sono scoperto a ridere di gusto più di una volta. Ho intitolato la prefazione citando uno spunto dalla parte dell'ultima parlante giovane che, a colloquio con il figlio del protagonista, cerca di fargli capire che ricambia, con semplicità e una buona dose d'erotismo, il turbamento passionale che il giovane ha manifestato non appena è uscita in scena. Anche poche battute prima la ragazza non era stata reticente, e aveva reagito a un invito poetico del suo 'innamorato' («Un proverbio, una ballata, un carme, una canzone d'amore») sciordinando una filastrocca dove si udiva, tra mille altre allusioni, anche un notissimo proverbio stravolto: «La: o ca pi to fa bon bro lo, e to ka mi. Mi: pia ci, poppilolo kuì». Dunque: l'oca e il tacchino («pito») vengono tolti dalla pentola e buttati in un giardino rinascimentale («brolo»), oppure in un orto veneto («brolo»), ma «brolo» è un termine che compare come neologismo anche nei dizionari inglesi *online* aggiornati ai modi di dire più alla moda («to go brolo» è «combinare qualcosa insieme a un amico»), e il gioco potrebbe andare avanti all'infinito...

Claudio Ambrosini gioca col linguaggio per tutta la partitura del *Killer di parole*, né potrebbe essere altrimenti, visto il soggetto che ha affrontato. Ne parliamo insieme nell'intervista che apre il volume, dove il lettore potrà soddisfare molte delle inevitabili curiosità che nascono di fronte a un titolo che esprime la creatività contemporanea nel campo del teatro musicale. E il pubblico veneziano, in particolare, potrà apprezzare l'attaccamento viscerale del compositore a calli e campielli, così come alla tradizione musicale di una città che, forse proprio per essere antica per eccellenza, ha sempre provato una singolare attenzione per tutto ciò che è 'avanguardia'. Secondo Ambrosini l'animo sperimentatore dell'artista veneziano affonda le radici nel Rinascimento, e in particolare nelle novità acustiche e formali della scuola di Giovanni Gabrieli, e ritrova compattezza nella fioritura del secondo dopoguerra, con artisti quali Bruno Maderna e Luigi Nono, che hanno arricchito di capolavori la musica del nostro tempo. A questi fermenti hanno sempre dato ascolto le istituzioni culturali cittadine, e per averne una prova basta contare la messe di prime assolute che affolla la cronologia della Fenice e del Festival di musica contemporanea, di cui si potrà trovare un elenco, relativo agli ultimi anni, nelle cronache dall'Archivio storico di Franco Rossi.

Un nuovo lavoro di teatro musicale sollecita poi una riflessione più generale sul genere opera negli ultimi decenni, ed è il compito che si è assunto Giordano Ferrari nel sag-

gio significativamente intitolato *Sulle tracce dell'opera del Duemila*. Mi pare importante l'osservazione che Ferrari formula in fase di preambolo, quando rileva che il nocciolo del problema, al di là della crescente varietà delle «tecniche di scrittura musicale», risiede nella «moltiplicazione dei possibili rapporti tra la musica e le altre componenti della rappresentazione». Dopo aver collocato il teatro di Ambrosini nel contesto più ampio del teatro che lo circonda, lo studioso si domanda: «ma infine, che cos'è l'opera oggi? Non più un genere dominante, come s'è detto in apertura, ma una forma di drammaturgia musicale che al pari delle altre porta con sé un bagaglio storico. Abbiamo poi visto come questo bagaglio si sia progressivamente devitalizzato negli ultimi trent'anni a favore di un'integrazione di tutti i procedimenti e artifici delle sperimentazioni teatrali e drammaturgiche degli ultimi decenni. Un'integrazione che ha trasformato questi nuovi stilemi in elementi scenicamente codificati, leggibili dal pubblico che riempie oggi le sale d'opera. Ciò che è stato elemento di destabilizzazione è così divenuto fattore di rinascita. In conclusione, quello che resta concretamente dell'opera in quest'inizio di secolo ventunesimo più che una forma di spettacolo precisa, per quanto in evoluzione o in profonda trasformazione, è un'attitudine estetica capace di giocare con la memoria collettiva e i codici espressivi scenici, musicali e drammaturgici della sua epoca».

Pubblichiamo in queste pagine anche la prima edizione del libretto del *Killer di parole* curata da Ingrid Pustijanac, che si è assunta l'improbabile compito di redigere la guida all'opera. Anche se lo spettatore potrà essere piacevolmente stupito dalla coerenza con cui l'azione viene resa comprensibile, dalle premesse fino all'avvincente conclusione, la partitura è tecnicamente assai difficile da leggere e ancor più da eseguire, perché l'autore non rinuncia ad esprimere con fierezza la propria appartenenza all'avanguardia, specialmente nel campo dell'espressione timbrica, che è l'elemento qualificante del lavoro a livello estetico.

Si apprezza particolarmente, quindi, che, dopo la *première* di *Medea* di Adriano Guarnieri nel 2002, il Teatro La Fenice abbia nuovamente deciso di chiudere una stagione d'opera tradizionale con un'altra prima assoluta che si preannuncia come un evento di richiamo, nell'ambito dello spazio sempre più ristretto che le istituzioni italiane riservano alle espressioni musicali del nostro tempo. Un'opera che è inoltre espressione di quel particolare modo di essere cittadino del mondo ch'è tipico di un veneziano. La parola magica del *Killer* è «aiuè»: un vocabolo veneziano fatta solo di vocali che, porto con dolcezza dal protagonista al figlio ancora in fasce, viene conquistato dall'umanità in un finale corale che, in forma di licenza, esprime ancora fiducia nelle possibilità del teatro musicale d'oggi. E magari richiama, in piena *koiné* di visioni artistiche, non solo le licenze del *Don Giovanni*, piuttosto che di *Falstaff* o *Gianni Schicchi*, ma anche il finale del capolavoro di Federico Fellini *Otto 1/2*, dove il regista-demiurgo si concede un'ultima passerella fra le sue idee fisse trasformate in un'apologia del grande schermo. La danza incontenibile di tutti gli ultimi parlanti di Ambrosini, nonostante qualche venatura di pessimismo, è un invito a non farsi spegnere da un potere sempre più lontano dai luoghi dove pulsano i cuori dell'arte.

Michele Girardi



Nicolas Bovey, bozzetto scenico (fondale seta) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.



Carlos Tieppo, modello di costume (killer; incontro con la giornalista) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.



Carlos Tieppo, modello di costume (parola uccisa) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.



Nicolas Bovey, bozzetto scenico ("prologo") per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.

Le lingue muoiono a teatro

Intervista a Claudio Ambrosini

a cura di Michele Girardi¹

Incontro Claudio Ambrosini nel suo studio, che sta in una calletta che sbocca in fondamenta delle Capuzine. Ci conosciamo da tanti anni, e parliamo un po' in italiano e un po' in veneziano in un luogo dove c'è un di tutto. Siamo circondati da filze, da una valanga di partiture di tutti i formati, da strumenti per la registrazione e la riproduzione del suono, da tastiere. Tutto qui dentro dà l'impressione di trovarsi di fronte a una mente vulcanica e creativa, dalle fotografie alle pareti (fra cui lo sberleffo di Einstein) alla tipologia dei supporti audiovisivi, persino un vecchio computer, che dice forse qualcosa in merito a una certa avversione di Claudio alla tecnologia moderna. Fa parte del tuo modo di pensare? Perché ti ostini a non impiegare un mezzo un po' più moderno?

Perché sono in una fase di 'neopaleolitismo', pur essendo stato fra i primi ad avvicinarsi al computer come produttore di suoni. Ho cominciato verso la fine degli anni Settanta a Padova al Centro di sonologia computazionale. Non ero tra i fondatori di quel gruppo, ma sono stato fra i primi a farne parte. C'era Alvisè Vidolin di cui sono stato allievo al corso di musica elettronica che teneva al Conservatorio di Venezia. Negli anni Ottanta sono poi stato consulente di società americane che sviluppavano *software* di scrittura musicale. Dopodiché ho constatato, una ventina di anni fa, che la maggior parte dei programmi, sia quelli destinati a un pubblico molto vasto, sia quelli per utenti di nicchia destinati all'editoria, erano sempre in qualche modo un passo indietro rispetto alle esigenze di un compositore di oggi. Inoltre non mi piace passare la giornata davanti a un altarino. E infine: ho un carattere indipendente, non mi piace dipendere da una macchina, e perciò sono tornato alla matita e alla gomma, disinteressandomi dell'avanzamento tecnico dei programmi. Penso che il computer induca a pensare in un certo modo, così come il pianoforte. Chi scrive seduto alla tastiera è spinto a impiegare insieme di poche note, magari dieci, come le dita d'una mano. Rifiuto, dunque, ciò che rischia di condizionare la creatività. Sarà anche per questo che non ho voluto avere a che fare con un editore per circa trent'anni...

¹ Il colloquio si è svolto il 22 aprile 2010, quando Ambrosini stava ancora lavorando all'orchestrazione del *Killer di parole*. Ho cercato di conservare per quanto possibile lo spirito dell'intervista, una chiacchierata informale. Le risposte di Claudio Ambrosini sono in tondo.



Claudio Ambrosini si racconta nel suo studio.

... *mentre adesso ce l'hai...*

Sì, da qualche tempo ho stipulato un contratto con Ricordi per i lavori di grandi proporzioni, come le opere, i pezzi per orchestra, ecc. Del resto, ho sempre cercato di essere autonomo, tanto che ho fondato l'Ex Novo Ensemble, un gruppo di esecutori di talento specializzati in musica contemporanea in grado di tradurre in suoni composizioni nuove, e scrivo le parti in modo tradizionale, dunque non in suoni reali per gli strumenti traspositori. Trovo semplicistico scrivere in Do, e lasciare che sia un copista, oppure un computer, a trasportare nei rispettivi toni: quest'abitudine ti toglie il vantaggio di pensare come uno strumentista e di renderti conto della esatta collocazione nei registri dei vari strumenti di ciò che scrivi, e perciò di sapere se un certo passo risulta scomodo per un clarinetista, o per un cornista. Essendo poi stato direttore per trent'anni dell'Ex Novo ho acquisito una *forma mentis* da interprete, che cerco di tenere sempre presente quando scrivo. Nel periodo in cui cercavo di perfezionare il mio controllo dei registri strumentali, annotavo in quaderni [*indica una serie cospicua di faldoni appoggiati alle pareti*] le caratteristiche di ciascun timbro, e ho acquistato nel corso del tempo un discreto numero di strumenti. Mi ponevo problemi pratici: che risultati si sarebbero ottenuti, ad esempio, trillando con chiavi diverse su ogni nota del clarinetto, quali erano i risultati migliori, e così via, fino a conquistare il maggior numero di effetti per l'intera orchestra.

Potresti utilizzare i tuoi quaderni per scrivere un trattato d'orchestrazione...

... se è per questo ho avuto anche l'idea di creare un Centro di ricerca strumentale. Tornavo dal *Prix de Rome*,² reduce da un soggiorno nei mondi civili della cultura e pieno d'entusiasmo, perciò mi sono indebitato, ho affittato un luogo per sperimentare, pensando che una volta conquistato pubblico e critica Venezia avrebbe trovato uno spazio più adatto per noi. Sono passati ventisette anni da allora...

... e quello spazio non c'è ancora. Ma Venezia, che ami indubbiamente tanto (te lo si legge negli occhi), non è sempre una città facile per chi lavora nell'ambiente della cultura e dell'arte...

... ma di fascino straboccante. Da adolescente, quand'ero assolutamente ignorante delle cose dell'arte, provavo interesse per due materie che s'insegnavano al Conservatorio: musica elettronica e liuto (ho poi frequentato il corso di strumenti antichi e di musica medievale e rinascimentale). Questo per dire che se Venezia è una città dal grande passato, questo passato è sempre stato sostenuto dalla ricerca. Tutta la grande musica veneziana del Cinquecento era una musica di ricerca (da Gabrieli a Monteverdi a tanti altri). E Vivaldi? In troppi lo giudicano musicista facile, mentre per me è un autore interessantissimo, uno sperimentatore autentico. Quando sono diventato giovane com-

² Ambrosini ha vinto il prestigioso riconoscimento concesso dall'Académie de France nel 1985 e ha soggiornato a Villa Medici, a Roma, per un periodo di tre anni. Il premio è destinato ai francesi (lo vinsero tra gli altri Bizet e Debussy), e Ambrosini è stato il primo vincitore straniero.

positore ho deciso di fare anche il *Kappelmeister*, che reputo un mestiere fondamentale. Quando oggi i giovani mi chiedono consigli, io non spiego come si risolve la settimana di dominante ma consiglio loro di costruire un pubblico attraverso la didattica e di allevare nuove generazioni di strumentisti. Ecco un'ulteriore ragione che mi ha spinto a fondare l'Ex Novo...

... che è un gruppo vitale, molto conosciuto sia nelle sale da concerto, sia nelle sale d'incisione: mi sembra una bella ipoteca, generosa, nei confronti del futuro...

... ma con riscontri risibili da parte dello Stato. Siamo al trentunesimo anno di attività, e solo al ventinovesimo abbiamo ricevuto il primo finanziamento, che nel trentesimo è stato ridotto del cinquanta per cento (!) e quest'anno, al trentunesimo, non sappiamo ancora se ce l'avremo – e non si tratta di chissà quali cifre, ovviamente. Si può ben dire che l'unico propulsore di questa impresa sia stato l'entusiasmo. La ricerca strumentale era il presupposto concettuale dell'*ensemble*, perché l'esecuzione val poco se non è sostenuta dalla ricerca, un po' il *pendant* di quello che facevano al Centro di sonologia di Padova, dove svolgevano la ricerca elettronica di base e producevano pezzi per strumenti solisti e computer, cioè affiancavano l'elettronica alla tradizione. Insieme all'Ex Novo volevo invece sviluppare una ricerca approfondita sugli strumenti musicali, condita da un po' di elettronica, quel tantino che veniva consentito dalla scarsità di mezzi del CIRS, il Centro internazionale per la ricerca strumentale che avevo fondato nel 1983.

Forse non farsi imbrigliare troppo la fantasia dalle nuove tecnologie offre qualche risvolto utile...

Non è che io rifiuti in modo generico la tecnologia, giusto per intenderci. La accanto in modo meditato, poiché l'ho conosciuta bene, ho partecipato ai suoi risultati, ma mi fa fare passi indietro quando invece dovrebbe essere lei a mettersi al nostro servizio.

Torniamo al tuo rapporto con Venezia e con i protagonisti della sua storia musicale. Sulla scia di Maderna hai orchestrato un bel po' di brani fondamentali della tradizione lagunare. Hai detto che scrivi evitando, per quanto possibile, i condizionamenti di un mezzo qualsiasi. Qual è il tuo rapporto con i pezzi da novanta nella nostra storia di veneziani?

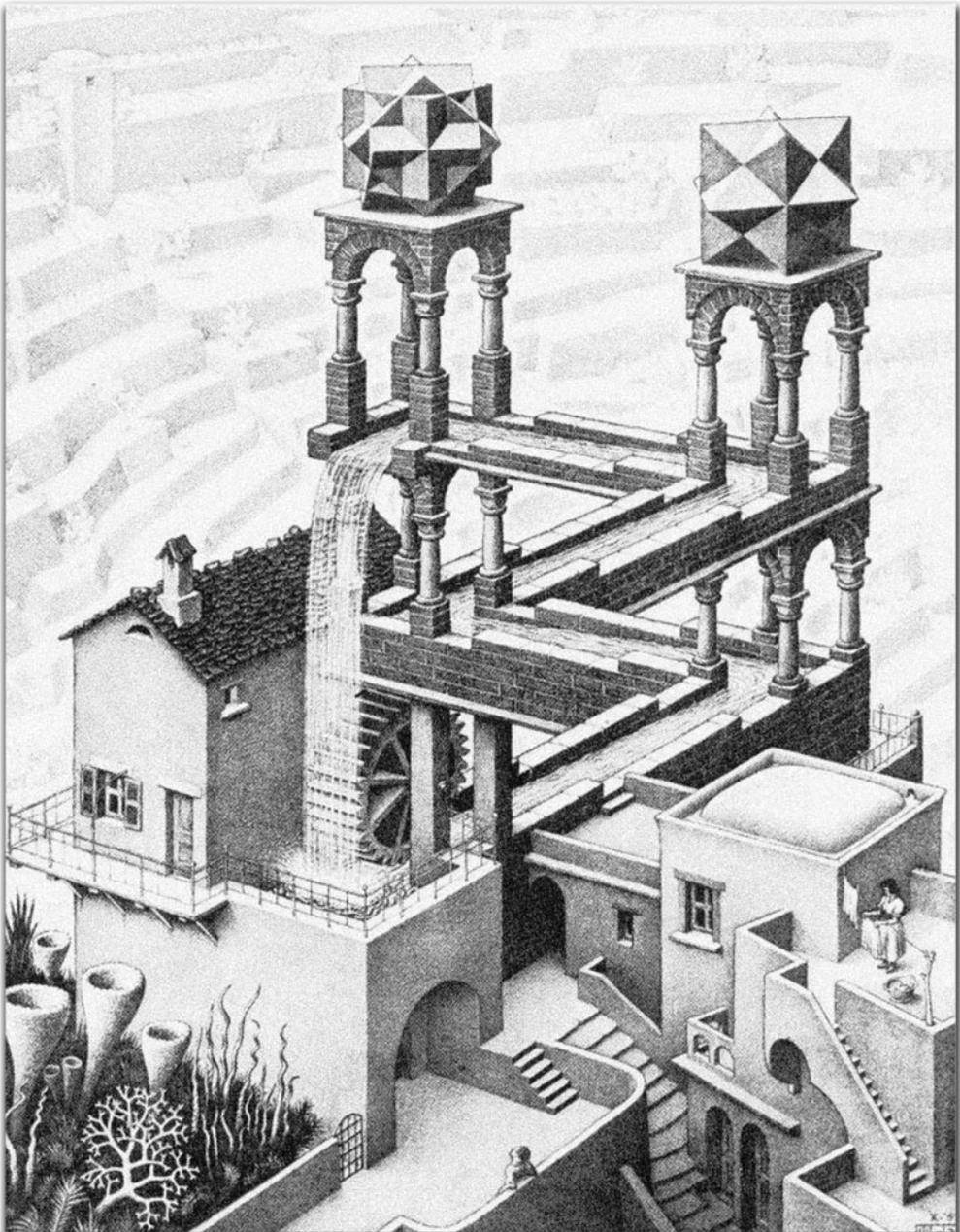
Il discorso è complesso [*ci pensa un po'*], ma possiamo affrontarlo per grandi linee. Non si può essere innovatori autentici se prima non c'è un rapporto solido con un ambiente. Il nuovo, cioè, si può e si deve confrontare con qualcosa che già esiste. L'idea di avere una radice non è solo, nel mio caso, molto presente e persistente, ma è necessaria per mettere a fuoco le innovazioni. Venezia è città di nuove conquiste artistiche da sempre; pensa alla Basilica di San Marco, che era la centrale di ricerca della musica nel Rinascimento (e non senza difficoltà, visti i conflitti col Vaticano perché, ad esempio, si usavano gli strumenti nelle funzioni). Questo pensiero di 'avanguardia' (nell'accezione di chi guarda avanti) si traduce in una produzione ricchissima, per il doge, per le funzioni, per le feste, come quella dello sposalizio con il mare: tutte tradizioni antichissime, ma che

imbastiscono consuetudini che guardano avanti. Venezia ha inventato i cori spezzati, prodotto partiture a stampa, che prima non si pubblicavano, fissato i ranghi strumentali. In quell'epoca definire con precisione un timbro è una rivoluzione, visto che ancora oggi ciò che è alla base della musica sono le altezze: distinguere le dinamiche, come nella *Sonata pian e forte* di Giovanni Gabrieli, vuol dire un salto di secoli in avanti. Ho prodotto una certa quantità di pezzi 'in stile', molti dei quali per chitarra, che ho tenuto nascosti anche perché potevano sembrare musica per liuto, dove si affacciano in continuazione suoni che non possono appartenere a quell'epoca, benché il contesto sia quello. Non si tratta di un'idea nostalgica ma, al contrario, di un modo per renderci conto, guardando indietro, di quanta strada abbiamo percorso. Tutti questi nuovi suoni provengono dalla ricerca e all'avanzamento del pensiero musicale, ma non li faccio ascoltare spesso perché questi pezzi di solito vengono scambiati per musica neoclassica.

È un bel rischio...

... già. Se in un pezzo di Nono distinguiamo un quinta o una terza, subito quel particolare, magari di un secondo in un'ora di musica, viene messo in enfasi. Somiglia a un mattone di una costruzione, che so, di Renzo Piano: se fosse posto in un modo che ricorda la tradizione, gli esegeti non sosterrebbero che l'arte di Piano manifesta un cedimento verso il passato, come si fa, io credo, solo nella critica musicale. Se in un quadro astratto Picasso disegna una maniglia con precisione, non è che l'astrazione ceda a un particolare concreto, ma quel particolare fornisce un dato che, mettendo a fuoco un tratto del passato, ci induce a valutare meglio il presente. Questo principio sta alla base delle mie trascrizioni: mentre il pezzo si sviluppa, si percepisce che stiamo guardando indietro, al Cinquecento, ma, come avviene quando guardiamo il Colosseo oggi, non siamo i contemporanei di Giulio Cesare, ma gente che è andata sulla luna e guarda quel monumento perché i nostri occhi portano dentro la storia. L'idea che sta dietro le mie trascrizioni da Gabrieli è che ascoltandole si parte da una musica del Cinquecento e poi, attraverso la graduale introduzione di strumenti e combinazioni armoniche (tanto discreta che si rischia di non accorgersene), ci si incammina un po' alla volta in un viaggio storico che ci porta vicino alla modernità, senza cambiare una sola delle note che Gabrieli ha scritto, ma rivestendole di colori, un po' come fa Andy Warhol prendendo una foto e passandola con una pennellata di rosa fosforescente. La foto atesta il passato, la pennellata il presente. L'ascolto di queste trascrizioni da musiche del Rinascimento ti segnala che siamo in tutt'altra epoca, e suggerisce un diverso approccio anche sul piano della filologia. Io sono favorevole, bada bene, alla filologia, ho studiato strumenti antichi proprio per comprendere con maggior cognizione di causa il passato, e credo che per suonare un pezzo antico devi sapere a memoria *La Fontegara* di Silvestro Ganassi, dove apprendi tutte le possibili casistiche di ogni abbellimento (quando di una composizione si scriveva solo l'essenziale).³ Ho scritto *Toccar l'Orfeo*

³ Silvestro Ganassi dal Fontego (1492-1550 ca.) fu un compositore e strumentista veneziano, virtuoso di flauto e viola da gamba e cantante. *La Fontegara* è un trattato d'improvvisazione e di diminuzione: *Opera intitolata*



per l'Orchestra della Fenice, rielaborando la Toccata dall'*Orfeo* di Monteverdi.⁴ Ti sottopongo ora un esempio ulteriore.

Siamo di fronte alla riproduzione della Cascata di Max Escher, che sormonta un pentagramma...

... questa litografia mostra l'acqua che vediamo scendere dall'alto in basso secondo le regole della gravità, un processo logico in atto, ma scendendo l'acqua viene poi incanalata in un percorso che, in virtù di un effetto ottico e di un gioco di prospettive, sembra risalire, violando qualsiasi logica gravitazionale, per tornare al punto di partenza, formando una specie di flusso continuo in moto perpetuo. Quando ho composto lo *Scherzo* di cui l'esempio riporta l'*incipit*, che è il primo dei *Tre studi sulla prospettiva* del 1974, mi chiedevo come avrei potuto rendere percepibile la distanza che ci separa dall'epoca rinascimentale (per la quale ho sempre nutrito affinità elettive, visto che mi sono laureato in inglese con una tesi sul periodo elisabettiano, che era non solo di Shakespeare ma di tutti i grandissimi virginalisti).

Come si può tradurre acusticamente l'idea di gravità?

Tramite l'idea di sistema tonale, contesto condiviso, in cui agiscono processi di forze ritenuti logici come quello cadenzale, cioè un processo 'gravitazionale' che dalla dominante risolve sulla tonica: questa è l'acqua che cade coerentemente dall'alto verso il basso. A questo processo si alternano progressivamente, nel motivo di sapore rinascimentale che avevo composto, basato su un movimento ascendente e discendente che vuole esser vicino nello spirito alla litografia in questione, percorsi armonici che rappresentano l'evoluzione del linguaggio nella storia. E poi, grazie a tecniche che l'avanguardia ha sviluppato nel Novecento ma anche ad altre di mio conio, la musica che sentiamo all'inizio, e che può sembrare rinascimentale, fa udire tratti di contemporaneità sempre più marcati. Ciò fa sì che l'ascoltatore si trovi nella condizione di ascoltare il passato con gli occhi della modernità [*mi fa sentire il pezzo facendomi notare tutti i punti che segnano il passaggio da uno stadio all'altro; entrano seconde che man mano evolvono in clusters regolati da fitte progressioni che spingono lontanissimo il pezzo, fino a una ripresa apparente, seguita da un nuovo rapsodico divagare*].

Come si legano queste osservazioni a quanto hai detto sul tuo rapporto con Venezia?

La continuità della tradizione che sfocia nell'esperimento – indagine sul suono, sullo spazio, sul linguaggio – caratterizza da sempre la cultura della nostra città. Questo ba-

Fontegara la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto, composta per Sylvestro di Ganassi dal Fontego, Venezia, l'autore, 1535.

⁴ La prima assoluta di *Toccar l'Orfeo* ha avuto luogo nella Basilica dei Frari a Venezia il 3 ottobre 2009: Andrea Molino dirigeva l'Orchestra del Teatro La Fenice (l'esecuzione si può vedere su YouTube, all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=r1ET42dbSzg>).

gaglio culturale, artistico e sociale impregna anche l'opera che il Teatro La Fenice sta allestendo adesso.

Torniamo ai grandi protagonisti delle vicende musicali veneziane, e affrontiamo il rapporto col teatro musicale. Per Maderna, che amava e conosceva la grande tradizione per innovare in modo consapevole, l'opera era piuttosto quella tra Sei e Settecento, e poi, con un gran salto, quella 'internazionale' dei primi del Novecento, e soprattutto l'opera sperimentale del secondo dopoguerra. E l'opera per te che cos'è?

Quando ho scritto per il teatro, non l'ho fatto con l'intenzione di mettere un punto, o di dire la mia sul genere opera. Ho sempre composto opera col preciso intento di comunicare qualcosa che poteva trovare la sua espressione solamente in palcoscenico, e si poteva dire in quell'unico modo. Le opere poi che ho scritto si sono tutte inanellate in una sequenza di cui quella di cui dobbiamo parlare, *Il killer di parole*, è la quarta e ultima. Prima di questa 'tetralogia' viene *Orfeo l'ennesimo* (composto fra il 1983 e il 1984),⁵ la mia prima opera che rimane un momento isolato rispetto alle successive. Era una prova impegnativa, perché affrontare il mito di Orfeo per un musicista è come dipingere una Madonna con bambino per un pittore, o una crocifissione. Il lavoro è ambientato in un Ade ch'è un'immensa banca dati in cui si archivia la voce dei morti, dopodiché sopravvive soltanto la registrazione mentre il corpo sparisce.

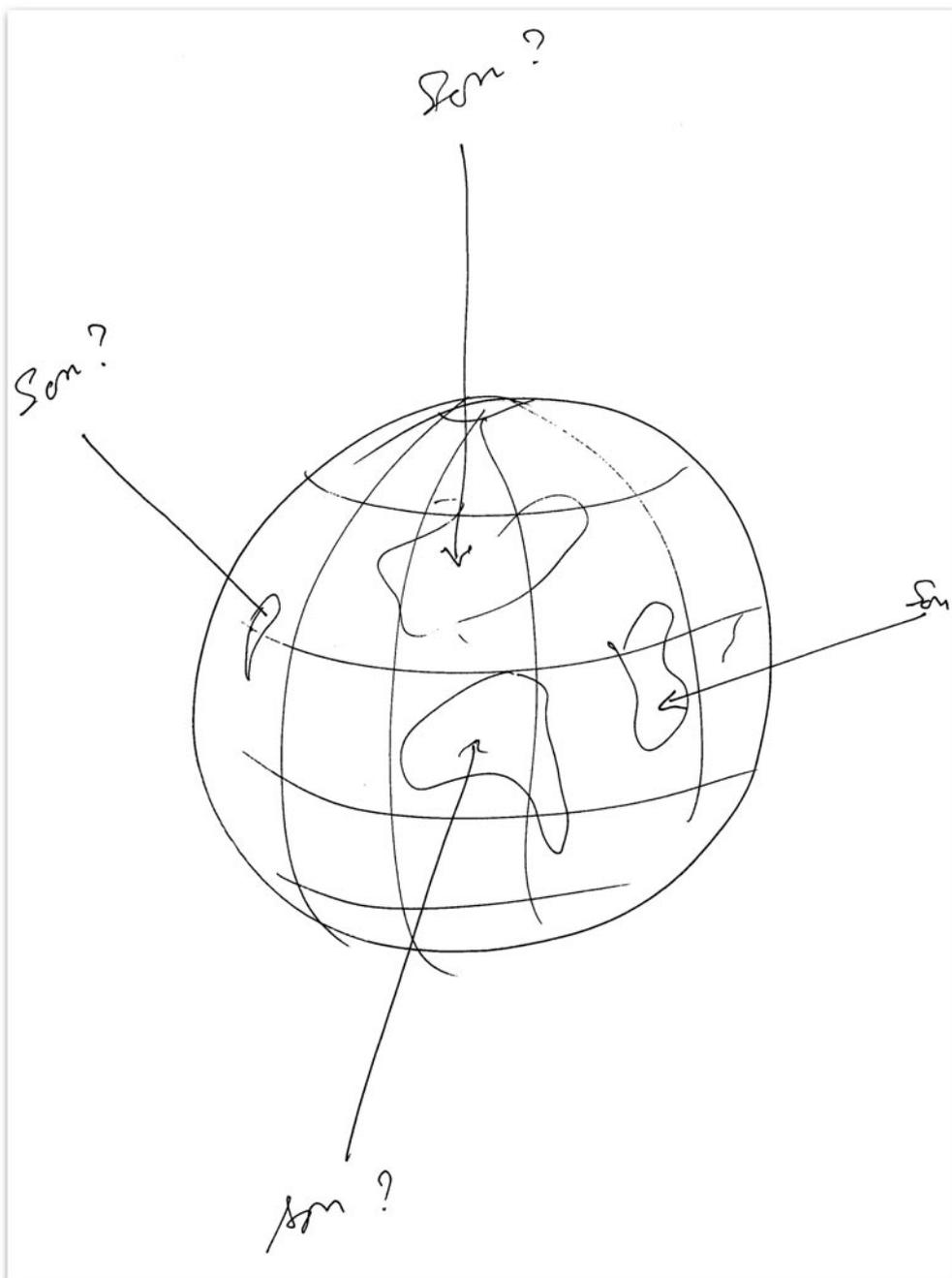
Mettiamo in ordine il tuo catalogo. Dunque Orfeo l'ennesimo l'hai finito nel 1984...

... e nasce come sviluppo di un lavoro di poco precedente. Nel 1981 avevo scritto un pezzo che ho intitolato «*Oh mia Euridice*», a *Fragment* per clarinettista-cantante, pianoforte e violoncello, con la segreta speranza di concretizzare prima o poi una situazione contraria a quella del *Lamento di Arianna*, unico lascito della perduta opera di Monteverdi. Si ipotizzava nella finzione una mia opera perduta su Orfeo di cui era rimasto solo questo frammento. Successivamente, essendosi presentata l'occasione, ho potuto scrivere l'opera da cui quel frammento proveniva.

Come si prosegue?

Le altre opere si sono disposte in una serie consequenziale che compone un progetto organico, sostenuto da una continua ricerca sul timbro e in particolare sulla voce. Mi interessa una vocalità di stampo 'italiano', tanto che preferisco impiegare cantanti d'opera tradizionali, scrivendo spesso passaggi virtuosistici di ascendenza rossiniano-donizettiana, densi di *pathos* ovviamente tradotto nella lingua dell'attualità, tuttavia badando sempre che nulla danneggi le voci (anche perché detesto le forzature che portano la voce verso espressioni innaturali). Cerco di scrivere opere tutte cantate, salvo che per un aspetto che caratterizza i primi tre titoli della serie, la cui struttura

⁵ *Orfeo, l'ennesimo*, opera in un atto di Claudio Ambrosini su libretto di Carlo d'Altilia, *première* a Ferrara, ATERFORUM, 15 giugno 1984; Ex novo Ensemble, dir.: Claudio Ambrosini.



Disegno di Daniel Pennac, nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

narrativa è sostenuta da un ‘presentatore’ (tutte queste opere nascono sempre prima come un libretto, che ho sempre scritto io tranne quello di *Big Bang Circus*, al quale ha collaborato Sandro Cappelletto). Questo ciclo, fra una cosa e l’altra, ha avuto almeno venticinque anni di gestazione, e comincia con *Big Bang Circus*, circo del *big bang*, dedicata all’origine del mondo, anche se il destino ha voluto che io abbia scritto per prima la terza opera del ciclo, un po’ come ha fatto Wagner nell’*Anello del Nibelungo*. Allora *Big Bang Circus* è sul primissimo giorno e *Il giudizio universale*, opera buffa, è sull’ultimo giorno, e in mezzo fra i due sta *Il canto della pelle* (*Sex Unlimited*).

Come s’interpreta la sequenza?

Tra l’inizio e la fine si frappono questo enorme gioco dell’energia vitale, quella che noi chiamiamo sesso, la forza attrattiva che mette insieme gli esseri viventi e produce ciò che noi chiamiamo vita. *Big Bang Circus* è stato scritto nel 2002 su commissione della Biennale, e mette insieme tutti i miti che l’uomo è venuto raccontando sull’origine del mondo (il fenomeno mi ha interessato fin da ragazzo, grazie ai racconti di un parente astrofisico). Venticinque anni fa mi sono imbattuto in un ritaglio di giornale che annunciava la creazione di un telescopio potentissimo che aveva permesso di scoprire una galassia più lontana, la cui luce era partita un’infinità di tempo prima. Allora ho preso un appunto: «un giorno si potrà dunque vedere il *big bang*». L’opera è un circo, «Signore e signori, benvenuti, Big Bang Circus, il circo del tempo e dello spazio, e alla fine... [*con voce suadente*] vedrete e sentirete il *big bang*». Un presentatore annuncia i numeri di questo circo fantasmagorico, dove agisce Timea (nel nome c’è il ricordo del *Timeo* di Platone, ma anche un po’ di *Time*), l’unica donna al mondo che ha l’ombelico che canta, e quindi duetta con sé stessa – sai che nel circo ci sono le meraviglie, no? e tutte queste sono ‘maraviglie’ sonore –; poi c’è Madame Ventaillon, tutta rivestita di ventagli, l’unica donna dell’universo che ha le corde vocali a forma di ventaglio, le apre e le chiude, può cantare una nota, poi due, poi tre, e quattro. Quindi è un’opera a numeri, perché il circo è uno spettacolo a numeri, dove i cantanti, quattro in tutto, sostengono venticinque parti, dal domatore al trapezista, dal clown al domatore delle cimici. Cerco di ritrarre l’umanità delle prime grandi civiltà (dai Maya ai popoli arii dell’India, ecc.) a dialogo col mondo della scienza e della tecnologia, a partire da Aristarco, un pensatore e scienziato che già all’epoca di Aristotele aveva scritto che il sole stava al centro e la terra gli girava intorno, e poi Giordano Bruno, Galileo e tutti i grandi eroi della storia che hanno combattuto per sostenere la ricerca della verità, talvolta a prezzo della vita. In questa, come nelle altre opere, racconto una vicenda e le sue implicazioni, e non mi propongo di rivoluzionare il genere operistico.

Insomma, vuoi scrivere opere...

... sì, opere basate su un argomento che si sviluppa in una trama coerente in grado di essere recepita dal pubblico, che al contempo assorbe il linguaggio sperimentale che le

anima in maniera facile, naturale, quasi senza rendersene conto. Il mio senso della modernità è un senso della continuità. Nutro un grandissimo amore per il passato, ma non provo nessuna nostalgia. Mi sento come l'anello di una catena che va avanti con lo stesso atteggiamento etico fin dai tempi dei Gabrieli.

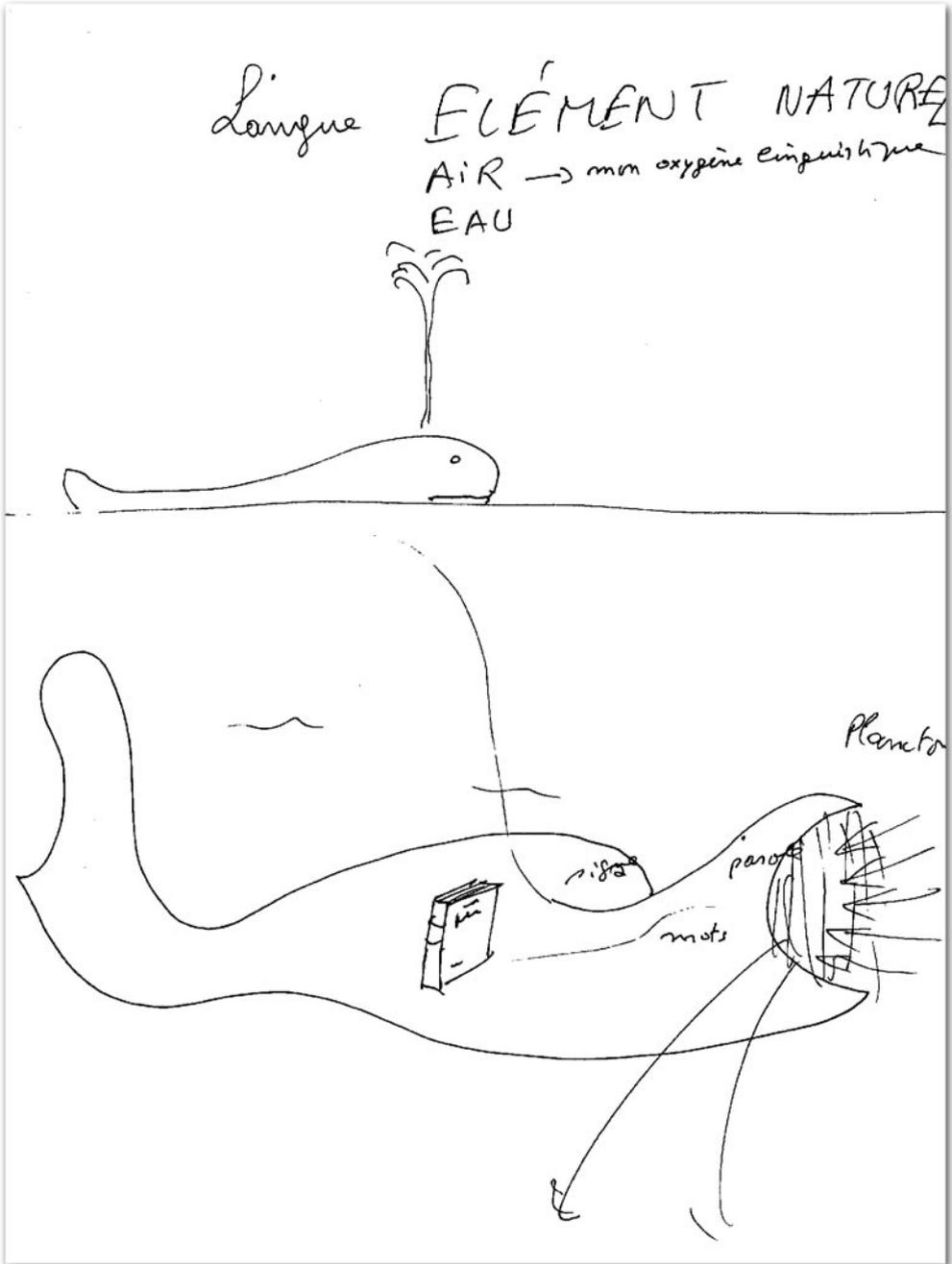
E Il giudizio universale?

Un giorno leggo una frase di San Paolo che dice «Il Signore coglierà gli uomini di sorpresa come un ladro nella notte».⁶ Un bel giorno di questa eternità (come dice Woody Allen, l'eternità è un po' lunga e noiosa, soprattutto verso la fine), Dio si sveglia e decide di promulgare il giudizio universale, di fronte all'umanità – tutti defunti – per il cui tramite si rivolge al pubblico. Ma Dio, che non ha l'intenzione di giudicare uno per uno, bandisce una singolar tenzone: un volontario rappresenterà i 'buoni', un altro i 'cattivi', e se vince il buono andranno tutti in paradiso, altrimenti all'inferno. Il carattere buffo di Dio era recitato da Gigi Proietti, e *Il giudizio* è un'opera buffa per due cantanti (tenore e soprano) e orchestra da camera, oltre a un attore. L'umanità dei buoni si agita: ma se mi sono comportato rettamente in vita corro la stessa percentuale di rischio di andare all'inferno? (Naturalmente i cattivi gongolano). Inizia la tenzone: si fa avanti un bellissimo angelo (il tenore), e un orrido diavolo nero – il soprano che, con mezzi elettronici, viene fatto gorgogliare due ottave sotto, ai limiti gravi della voce [*fa il verso*]. Cominciano le scaramucce, ma Dio li ferma: non ha ancora dettato le regole del combattimento. Poiché «in principio era il Verbo» (e qui si stende un ponte verso *Il killer di parole*), vincerà la gara chi di voi due sarà capace di emettere il suono più nuovo, più incredibile, più fantasioso, più bello da ascoltare. Tutta l'opera sciorina una serie incredibile di effetti sonori, in una gara fra i due che lievita di volta in volta. L'angelo fa cose banalissime, vocalizzi, un po' di gregoriano, e naturalmente Dio parteggia per lui, poi tocca al diavolo che canta nel registro contrabbasso...

... grazie all'elettronica. E poi?

Seguono virtuosismi di tutti i tipi, staccati velocissimi, salti, trilli; se l'angelo è agile, talvolta divertente, il soprano sale sempre: comincia come basso profondo, poi diventa basso, indi baritono, tenore, contralto, mezzosoprano, soprano, soprano leggero e poi, viste le doti dell'interprete Sonia Visentin, esegue una serie di variazioni sull'aria della Regina della notte [n. 14 del *Flauto magico*]. Questo *exploit* dimostra le enormi capacità del diavolo, fino al finale quando, anche qui anticipando *Il killer*, il demonio decide di fare un regalo all'umanità, e comincia a intonare la vocale A in tutti i modi possibili, poi pronuncia una B, e via di seguito fino a conquistare tutto l'alfabeto. Ma questo dono produce una Torre di Babele, perché i fonemi si sovrappongono, producendo parole inesistenti, e il frastuono cresce a dismisura finché Dio non interrompe

⁶ In realtà la frase suona così: «perché voi stessi sapete molto bene che il giorno del Signore verrà come viene un ladro nella notte» (*La Sacra Bibbia*, Tessalonicesi 1, 5:2).



Disegno di Daniel Pennac, nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

l'azione per proclamare la vittoria del rappresentante dell'inferno. Ne nasce una tragedia, che si risolve in una sorta di terremoto sonoro (avevo piazzato altoparlanti ovunque, anche sotto il pavimento del teatro) causato dall'irruzione di Satana, affatto contento dell'esito della gara. Questi scaglia una sfida personale a Dio (Satana è la voce stessa di Dio elaborata elettronicamente), da tenersi in un nuovo pianetino, dove lui metterà un po' di acqua e un po' di terra, cascate, fiori, profumi, montagne, vallate, tramonti, aurore, e poi un'umanità che lo abiti. Dopodiché incomincerà a inquinare tutto e Dio rimetterà a posto, tutti si ammaleranno e Dio li guarirà, commetteranno furti, assassini e ogni sorta di malvagità, e Dio farà giustizia. E, siccome i due contendenti di prima hanno già fatto esperienza, Satana propone di reclutarli: possiamo chiamare Adamo l'angelo, e Eva il demone. Cascano i costumi, i due restano nudi, buio finale. Tutto quello che succede nella storia dell'umanità proviene dunque da una tenzone nata allora tra Dio e Satana, e non ancora finita.

L'opera è andata in scena a Città di Castello nel 1996, se non sbaglio?

Sì, Gabriele Gandini, direttore artistico, mi chiese se avevo in cantiere un'opera buffa, perciò, benché progettato come terzo anello d'una tetralogia, il lavoro è stato scritto per primo.

Mi pare che le premesse siano ampie, e che ora possiamo entrare con maggiore consapevolezza nel mondo dell'opera che ti accingi a presentare alla Fenice, e non in un ambito eccezionale, come potrebbe essere un festival di musica contemporanea, bensì come ultimo titolo di una stagione lirica 'tradizionale'. Com'è nata l'idea del Killer di parole?

Per definire *Il killer* ho coniato il termine «ludodramma». ⁷ Volevo far capire che la vicenda parte come un *divertissement*, ma che avvicinandosi alla scadenza conclusiva della mezzanotte si carica di tensione. L'opera chiude con coerenza il ciclo narrativo che inizia con *Il giudizio universale*, dove si fa dono all'umanità dell'alfabeto, che a sua volta produce una Torre di Babele. *Il killer* ha come argomento centrale proprio la parola, e in particolare tratta delle lingue in due modi. L'origine di questa scelta ha ragioni autobiografiche. Dopo il liceo classico ho studiato prima lingue antiche e poi lingue straniere moderne, laureandomi a Milano nel 1970. Mi aveva colpito il fatto che nel corso dei secoli le lingue si mangino a vicenda (il latino mangiò il greco, poi venne mangiato a sua volta, anche se rimase lingua ufficiale dell'Impero; in tempi più recenti il francese fu soppiantato dall'inglese e ora è il turno delle lingue ispaniche, e più in là verrà il turno del cinese). Le lingue si sostituiscono l'una all'altra. I miei soggetti di opere potenziali sono rimasti lì per vent'anni, per poi tornare in campo: quando mi viene un'idea prendo appunti meticolosi e così posso riprenderla a distanza. Un'altra tematica mi è stata suggerita da un fenomeno della lingua inglese: il *great vowel shift* (gran-

⁷ Lorenzo Ferrero definisce «giocodramma» la sua *Figlia del mago*, opera per bambini in due atti (Montepulciano, Teatro Poliziano, 31 luglio 1981).

de slittamento vocalico).⁸ Fin da quando frequentavo l'università mi aveva colpito il fatto che spostandosi le lingue glissano e si modificano, e quindi, in qualche maniera, migrano. Allora questa idea sarebbe stata buona per una cantata, al massimo, e infatti è restata ferma per decenni.

Poi hai incontrato Daniel Pennac...

Da una serie di incontri con lui, ch'è coautore del progetto, l'idea ha finalmente preso forma. Pennac mi ha raccontato la prassi che regola l'aggiornamento dei vocabolari: poiché nascono in continuazione parole nuove, e parole di una lingua entrano in un'altra lingua, e siccome i vocabolari non possono contenere infinite voci, alcune case editrici mettono al lavoro un'*équipe* che toglie dai vocabolari le parole vecchie per sostituirle con quelle nuove. A partire da qui ho avuto l'impulso per cominciare a scrivere il libretto, visto che disponevo di una professione che mi consentiva di far girare intorno al carattere che la rappresenta il problema che mi stuzzicava da decenni. Ogni giorno muore una lingua, e quando muore l'ultimo che la parla la perdiamo. Perdere un lingua implica la perdita di poesie, filastrocche, racconti, tradizione e tutto quanto ad essa sia legato.

Da quanto hai detto finora mi sembra un progetto commisurato ai tre titoli preesistenti, che chiude in crescendo un ciclo in cui dibattiti tematiche serissime tra loro coerenti, ma sempre tenute a distanza da un velo d'ironia...

Sì, sono argomenti importanti. Le opere nascono da intenti precisi, impegnano decenni di vita nella loro gestazione. Pensa che per *Sex unlimited* ho raccolto un'infinità di libri sul sesso, per trattare l'argomento come un viaggio davanti a un prisma, di cui ciascuna faccia è uno dei possibili approcci al sesso.

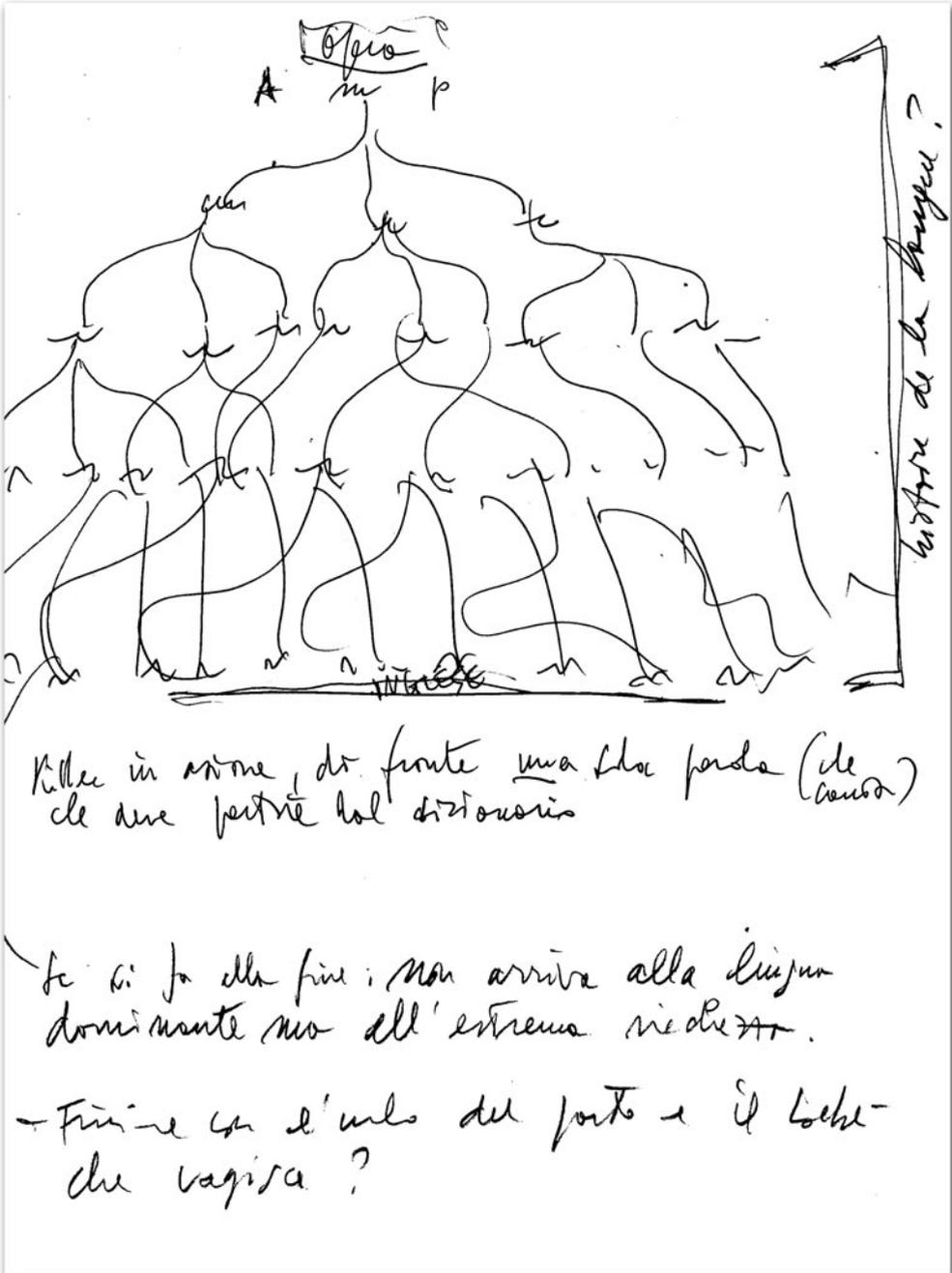
Dunque questa raccolta può essere considerata come il tuo approccio preliminare di compositore al soggetto operistico, in linea con la tradizione italiana, per cui l'atto creativo era relativamente veloce, mentre la maggior parte del tempo era spesa nella scelta del soggetto.

Sì, è un po' il mio modo di fare, anche se poi quando si arriva all'ultimo e bisogna correre, lo faccio. Del resto è inutile scrivere qualcosa dieci anni prima, perché deve rappresentare quello che sono nel momento in cui licenzio il mio testo.

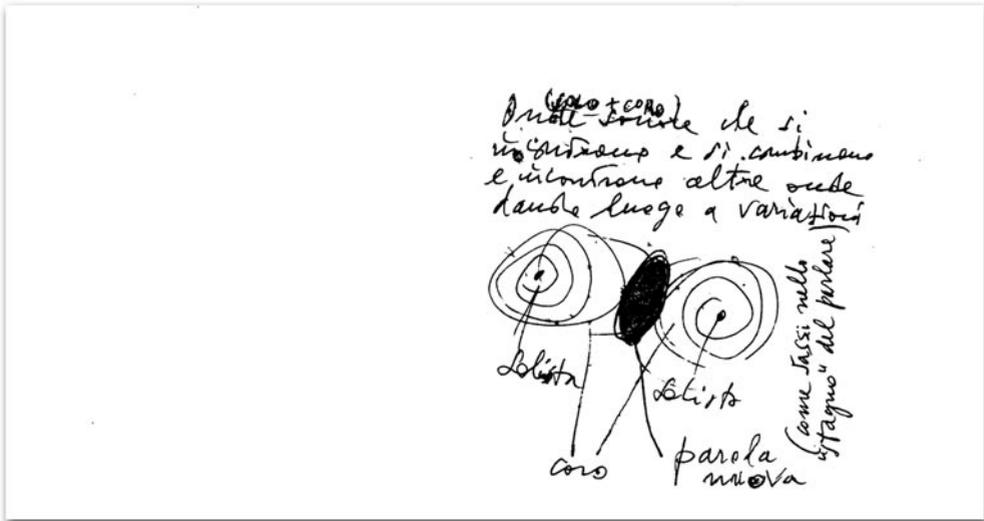
Eravamo rimasti al protagonista...

È un 'perdente' che lavora in una casa editrice, forse era un poeta che non ha avuto successo e ha perciò ripiegato su quel mestiere. Ma è anche un animo romantico, non vor-

⁸ Si tratta della modifica di pronuncia avvenuta nella lingua inglese a partire dal secolo XIV che ha portato alla netta differenza fra la pronuncia e la scrittura delle parole. Prima di questa modifica, le vocali dell'inglese del tempo venivano pronunciate come erano scritte. Il grande slittamento vocalico fu studiato e definito per la prima volta dal linguista danese Otto Jespersen.



Disegno di Daniel Pennac seguito da appunti di Claudio Ambrosini nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.



Appunto di Claudio Ambrosini nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

rebbe togliere dal vocabolario parole bellissime, antiche, preziose, perché sa che creare una lingua è lavoro di decine di migliaia di anni da parte di un popolo, e lo dice nel libretto: «ma la lingua, le lingue del mondo, non sono un capolavoro, collettivo, l'opera d'arte inconscia dell'umanità?». Questo personaggio 'buono' è in fondo un eroe: sostiene una giusta causa, ma si rivela il più debole nel contesto d'una struttura 'forte', incarnata dalla moglie, che è invece una manager, una donna affermata. Fin da quando esce in scena dice al marito che «i numeri servono molto più delle tue parole». Questi due personaggi hanno un figlio che nella prima scena è appena nato. E ciò mi consente un gioco linguistico. Nella partitura alcune frasi dei cantanti sono sottolineate con una linea doppia, che richiede all'interprete di cantare nel modo speciale con cui ci si rivolge ai bambini: tutta la prima scena è caratterizzata così, costellata da intervalli di quarti di tono [*imita la voce di un adulto che si rivolge a un bimbo*], glissandi ecc.

Come descriveresti la macrostruttura dell'opera?

L'opera si divide in due atti, divisi tra loro da venticinque anni, lo stesso lasso di tempo che separa il prologo del *Simon Boccanegra* dall'atto primo. Di solito però non racconto tutta la vicenda (un vero *thriller*), per preservare intatta la sorpresa del finale, quando il protagonista scopre che tutto quello che ha fatto e che sta facendo non servirà assolutamente a nulla... Il primo atto è statico. Siamo a casa del killer, c'è la culla, c'è il suo tavolo di lavoro, il suo vocabolario, due sedie, e sullo sfondo (all'inizio) un coro atavico, che comincia intonando fonemi, una specie di coro greco che evoca fatti primordiali, come le prime parole del bimbo (in tutte le lingue si dice «mamma», e anche in ebraico papà si dice *abbà*, e pare che queste parole vengano dai primissimi mu-

scoli che sviluppa il bambino, *mmm* sugge *pppp* fa il ruttino ecc.). Il cuore del primo atto è tutto lì. Le successive uscite in scena dei personaggi danno vita alla dinamica teatrale, e dopo la moglie entra una delle parole che il protagonista ha dovuto uccidere, pur amandola teneramente. Poi arriva il collega, che è invece un tipo pratico, insomma sono caratteri che somigliano a maschere della commedia dell'arte. C'è poi una scena movimentata, trattata un po' a guisa di concertato rossiniano. Piombano in casa una fotografa e una giornalista per intervistare il killer, creano confusione scattando foto a raffica, mentre il protagonista non sa nemmeno come mettersi in posa. Nell'intervista egli spiega che qualcuno deve pur fare questo lavoro, provocando le critiche deluse della giornalista. La confusione è incrementata dalla moglie e dal collega che lo prendono in giro, finché lui replica dicendo «Ma siete proprio sicuri che si vivrà meglio quando i verbi avranno un tempo solo?». Finita la scena a cinque, l'umanità intona un madrigale che diventa un coro di parole migranti, e l'atto si conclude con un finalino tenero fra padre e figlio dove esce il dialetto veneziano, rappresentato dalla parola «aiuò», ideale per il canto poiché tutta di vocali. E questo suono dolce nel finale fa addormentare il piccolino. Il primo atto contiene anche una riflessione su una parola bellissima e molto musicale, «galaverna» (attorno alla quale ho costruito un ritrattino sonoro delicato), che deve uscire dal vocabolario per far posto a «inciucio».

Siamo all'atto secondo...

Nella seconda parte il bambino è diventato un giovane avvocato idealista, che si batte per delle giuste cause, mentre la moglie è salita al vertice della sua struttura e ha trovato un altro posto per il marito che è stato licenziato come killer, dato che non è mai riuscito a terminare la pulizia di un solo dizionario. La sua mansione è ora quella di registrare gli ultimi parlanti delle lingue che vanno estinguendosi, compito che svolge con estremo entusiasmo. Si presentano persone che arrivano da mondi sconosciuti, delle 'maraviglie' che cantano poemi. Comincia un vecchio, introdotto dal figlio che aiuta il padre con passione: conosce un poema più bello di quelli di Omero, e lo declama in una lingua incomprensibile che però i *topoi* linguistici del genere opera traducono in gesti sonori. I personaggi vengono da dimensioni sconosciute, cantano in lingue sconosciute, ma si rendono comprensibili proprio grazie al codice dell'opera.

Quindi anche il linguaggio dell'opera è uno degli argomenti del tuo lavoro...

Sì, e la vicenda prende sempre più i tratti di un *thriller*, perché incombe la mezzanotte e bisogna registrare tutte le lingue possibili, visto che dal giorno dopo nel mondo esisterà solo una lingua unica (e se questa è finzione, pensa che adesso a Cambridge hanno varato da poco un progetto che prevede proprio di registrare gli ultimi parlanti). Dunque il secondo atto non tratta più dell'eliminazione della singola parola, ma della morte di intere lingue, e il ritmo narrativo si fa sempre più serrato, visto che il protagonista deve agire sempre più in fretta. Quando pensa di non farcela più, la moglie gli assesta un'ultima pugnata, rivelando che tutto il suo lavoro è andato perduto. Il povero killer ha dunque vissuto tutta la vita per niente, prima forse come poeta, poi co-

me ripulitore di vocabolari, e infine come salvatore di lingue. Ma a questo punto, con un'ultima impennata d'orgoglio, il killer chiama nello studio di registrazione tutti i parlanti, e questi invadono il palcoscenico e intonano tutti insieme un'ultima cantata prima della mezzanotte...

... e chissà come sarà...

... il killer chiede ai parlanti di pronunciare «io sono» ciascuno nella propria lingua, dando inizio a un immenso coro dell'umanità. Intanto compare un monitor in cui si vedono le feste di capodanno giunte agli ultimi dieci secondi, che la moglie scandisce contando alla rovescia, contenta perché finalmente avrà termine questa follia di parlare e poi registrare tante lingue diverse. In sottofondo tutta l'umanità balbetta e rievoca le «aiuòe» dell'inizio: quando la moglie arriva all'uno, il killer disperato chiude con lo zero, e lei, rivolta al pubblico, chiosa con «Cin cin e... auguri!»

Bella storia, ben costruita, e anche ben raccontata. Mi parli un po' della musica?

Vediamo qualche punto caratteristico, cominciando dalla prima scena in cui il killer è solo col bambino. Il testo è sottolineato due volte, e dev'essere quasi parlato con la bocca a cuoricino [*dà una dimostrazione*], articolandosi su quarti di tono, diesis, monesis, bequadro, glissandi, cioè quasi un campionario di modi di cantare dove tutte le sonorità dell'avanguardia sono rappresentate. Ma c'è anche comunicazione: l'eloquio del killer è reso vocalmente scherzoso da un atteggiamento belcantistico che domina anche il successivo colloquio con la moglie, senza mai sacrificare la comprensione della parola. Guardiamo ancora le parti: nel momento in cui la sillaba è detta per essere intesa come parte della parola le note sono scritte normalmente, mentre le note con la testa a rombo sono fonemi, come se si uscisse e entrasse dalla parola. La vocalità è tutt'altro che semplice. C'è un passo dove l'interprete della moglie deve cantare su due ottave crescenti (da $Si\sharp_2$ a $Si\sharp_4$) i versi di Catullo «Da mi basia», e lo fa volentieri perché i baci sono numerati e perché «c'è della poesia anche nei numeri». Il $Si\flat_2$ centrale funge da perno, poi l'orizzonte si alza dai primi acuti della seconda ottava fino al $Si\flat_4$, indi torna al $Si\flat_2$ sotto, e le note gravi le canta sul fiato (p. 102):⁹

(Come un canto misterioso, arcaico e sensuale.
Le note basse con molta aria; quelle acute, staccate, pulchissime)
più poss.

M.
mi ba-sia mil-le de-in-de ce-(N)-tum, de-in mil-le al-te-ra, de-in se-
♩ = 95 ca.

Sono salti quasi mozartiani, come una Fiordiligi moderna...

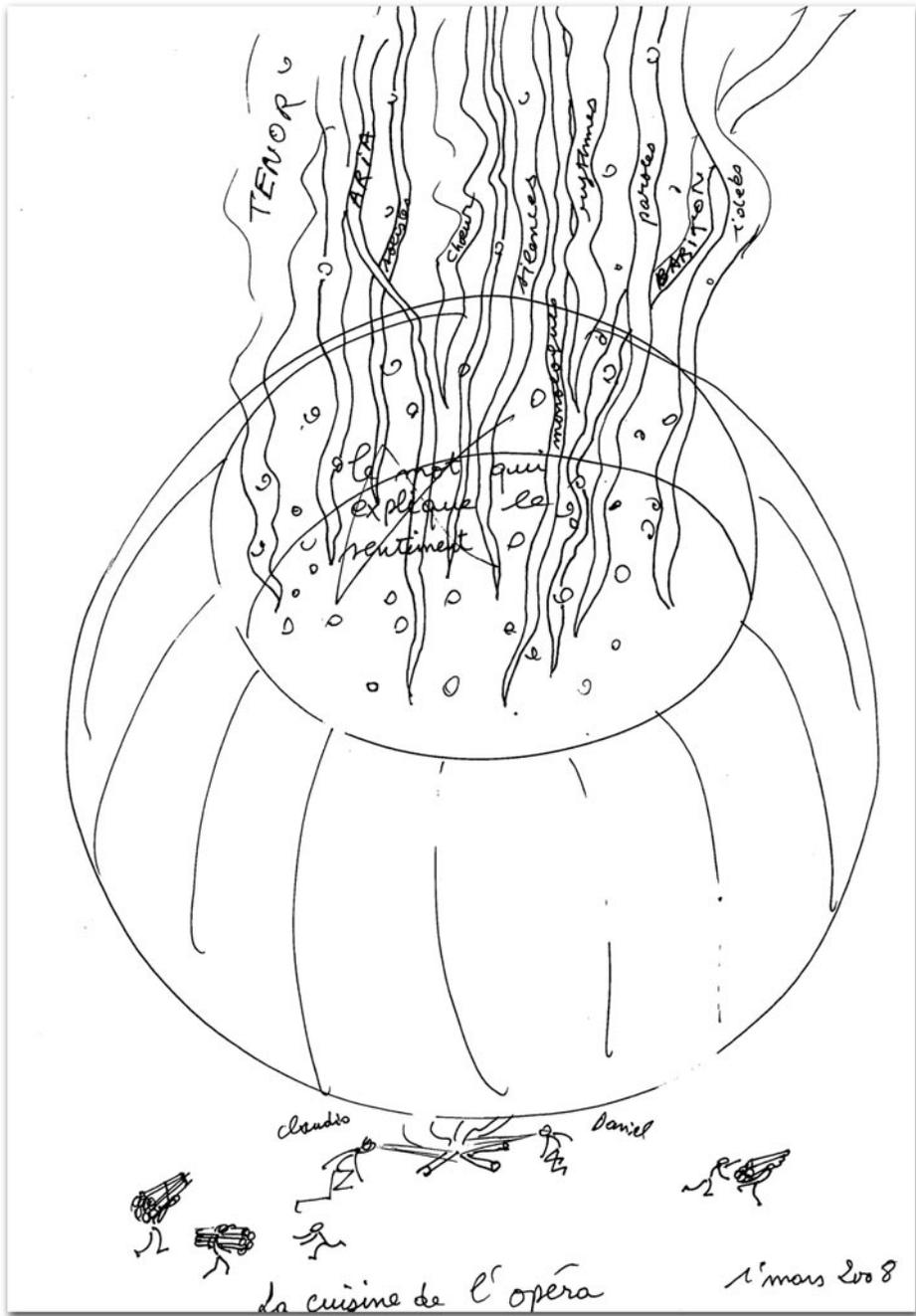
Sì, salti spaventosi di due ottave («de-in-de») e più, con rischi per l'intonazione («dein», $Si\sharp_2 \rightarrow Si\sharp_4$). Passiamo ora al canto degli ultimi parlanti. L'ultimo parlante vecchio canta in una lingua tutta inventata, caratterizzata soprattutto dalla consonante *erre* (p. 289),

⁹ Gli esempi musicali sono tratti da CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, partitura d'orchestra, 2 voll., Milano, Ricordi, 2010. Il luogo viene individuato mediante il numero di pagina.

This page of the musical score for 'Killer di parole' includes staves for Percussion (Perc.), Timpani (Timp.), Vibraphone (Vib.), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The percussion part features a complex rhythmic pattern with handwritten notes and a 'sub.' marking. The vibraphone part has melodic lines with lyrics: 'Indicare - con ogni indagine - / tutti i modi della tecnica / e del biotecnica, con tutto il / fondo ripulcato della bottiglia'. The string parts include lyrics: 'Si, si, si, si, davvero be ti di - soc - si - Co - ric - co - se co - no - sco al - tre lin - - gue'. Performance instructions include 'acc.' and 'sub. ♩ = 130-135'. The score is marked with '(K. A. 198)' and '2.60'.

This page of the musical score continues the instrumentation from the previous page. It features staves for Percussion (Perc.), Flute (Fl.), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The percussion part includes a 'TAM-TAM (molto) sordato' section with the instruction 'con Superbell'. The flute part has the instruction '(molto) dolce, come canto di balera, ed d'is, (ma fiso)'. The string parts include lyrics: 'mi ha pur det-to qual - co - sa di stra - no. Mi - non - - to sul cuore u - na - ma - no.' and 'con il metallo del Tullio / battere sulla corda usata / in corrispondenza della / prima nota e ripete tutto / in questo processo in pace / per il resto ad (idem)'. Performance instructions include '(p)', '(f)', '(id.)', and '(ord.)'. The score is marked with '(Killer - A.II - Sc.V - p.340)' and '14011'.

Due luoghi della partitura del *Killer di parole*: l'intervento del 'bottigliofono' II.1 (sopra) e la prescrizione per l'impiego dell'arco rovescio in II.5 (sotto).



Disegno di Daniel Pennac, nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

le début

A

- A) la montée crescendo du plaisir
- A) L'orgasme
- A) La douleur de l'accouchement
- A) La tendresse de la mère pour l'enfant

MA et PA

Naissance du mama universel | ^{labiale} mouillée
miam miam

La Tétée

Naissance du papa (labiale sèche)

NON

Le premier mot universellement prononcé, parce que le premier mot très souvent répété.

L'EVOLUTION

L'évolution étant la transgression permanente de ces NON

- Primo suono emesso dall'uomo (quando nasce):

A! (urlo - pronto) (##)
Ultime suono (quando muore) (##)
Ahhh... (PPP)

Dopo la nascita c'è anche l'Aaahh dopo della nascita che affettuosamente viene detto al figlio
L'ultimo è l'ultimo respiro

Risposta degli adulti al I.° suono (del neonato), SSSch...

Donque: A
↓
suono suono
la "nota"
il "punto"
il "singolo"
e "individuo"

↔ SSSch
↓
rumore bianco
indefinito
la molteplicitudine
la somma del tutto

A = struttura della voce? \triangle (anche coverna)
Aaahh! dell'orgasmo (che produce (9 mesi dopo) la Aaahh!
della nascita

Altra possibile risposta dell'adulto: No...
(L'elusione dell'umanità - è forse una reazione permanente al No, all'interdizione??)

Se si utilizza il No nella scena del "Mamma, papà... No!" non è davvero utile, non lo è, se lo si usa: diventa un refrain. Usarlo come refrain dell'opera ?? (produce sorriso, riate...)

Fl. v.

2 Percussion
a penna
gonghi
Tamb. 2 c.

Clarinete
Clarinete
a mormo

Fagotto
II

Tromba
II

Vn I

Vn II

Vla

Vcl

Cb

(Entra un piccolo coro femminile, nel costume alla moda nella loro nazione e dall'aria sana, abbronzata, e va velocemente a disporsi davanti al microfono. Il Killer di Parole, che ha montato un nuovo nagro, fa cenno di congedare, mentre il Figlio torna vicino all'Ultima Parlante Giovane)

(Killer - A.II - Sc.VI - p.348)

Abbozzo musicale per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta).

ti ruoli che non ricompaiono più nel corso dell'opera, come accade nel circo. Normalmente impiego un procedimento che ho chiamato «predominanza timbrica», caratterizzando con diverse sonorità situazioni e personaggi. Per fare un esempio semplicissimo: scena prima con gli archi, seconda coi legni, terza con gli ottoni, poi magari aggiungo in una scena il clarinetto basso, e in un'altra l'ottavino insieme a un *Glockenspiel* e a una celesta, ecc. Mi hanno tacciato di eclettismo, ma non hanno capito che io vesto un personaggio di tela di sacco e un altro lo vesto di velluto, perché sono due tipi diversi. Poiché *Il killer* è basato sul racconto, sul linguaggio, l'uso della predominanza timbrica sarà assai più vario. Anche il timbro racconta la storia...

... bella intervista, grazie Claudio.

Giordano Ferrari

Sulle tracce dell'opera del Duemila

Preambolo

Un discorso sull'opera contemporanea – e più in generale del Novecento – solleva sempre una serie di problemi storici, estetici, metodologici e terminologici, che possono indurre a incomprensioni fatali. Andando oltre alle questioni intrinseche a un repertorio nuovo o recente, si può attribuire l'emergenza di nuove problematiche alla natura stessa della produzione scenica. In effetti, alle diverse evoluzioni delle tecniche di scrittura musicale (politonalità, atonalità, dodecafonìa, serialismo, alea ecc.) e di vocalità che hanno scandito la storia del Novecento musicale, si aggiungono la moltiplicazione dei possibili rapporti tra la musica e le altre componenti della rappresentazione. Bisogna precisare che quest'ultime (testo, elementi scenici, nuove tecnologie e nuovi media) hanno anch'esse vissuto mutamenti di rilievo nell'arco del secolo scorso. Di fatto, all'interno dei numerosi movimenti che hanno caratterizzato il Novecento, gli equilibri tra le diverse discipline artistiche che compongono la scena hanno vissuto un mutamento continuo tutt'altro che lineare.

Da un punto di vista metodologico è arduo appoggiarsi sui riferimenti stabiliti da una forma ereditata dalla storia quale il modello ottocentesco. L'esempio più evidente è quello del libretto, che oggi non è più il 'motore' drammaturgico della rappresentazione, ma può fungere da materiale sonoro e financo scomparire, nell'ottica del teatro «postdrammatico» definito da Hans-Thies Lehmann.¹ Gli esempi in tal senso non sono soltanto numerosi fin dagli anni Sessanta, ma anche molto diversi tra loro: c'è una sostanziale differenza tra la costruzione attraverso i suoni e le immagini in *Die Schachtel* (1962) di Franco Evangelisti e del pittore Franco Nonnis e la drammaturgia *in* musica da ricomporre ad ogni rappresentazione – di comune accordo tra il regista e il compositore (o il direttore musicale) – dell'*Hyperion* (1964-1969) di Bruno Maderna. Nello stesso modo si muovono in direzioni diametralmente opposte la «tragedia dell'ascolto» del *Prometeo* (1984) di Luigi Nono, dove la scena, priva di immagini, è pensata come spazio composto da isole semantiche, e le rappresentazioni simbolico-ritualistiche del ciclo *Licht* (1977-2003) di Karlheinz Stockhausen, in cui l'aspetto visivo, importantissimo, è al servizio dell'intelligibilità della composizione musicale.

¹ HANS-THIES LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

Ogni estetica, ogni autore e talvolta ogni opera dello stesso compositore richiedono dunque un approccio particolare, al punto d'esigere dagli studiosi competenze autenticamente multidisciplinari, e dal pubblico di uscire dalla disposizione – pur legittima – d'assistere a uno spettacolo di cui si conoscono già tutte le coordinate. Tale situazione si ripercuote sui termini utilizzati per definire le forme stesse della rappresentazione, una terminologia che offre il fianco a inevitabili ambiguità. Già definizioni consuete come quelle di «opera» o «teatro musicale» rinviano a spettacoli a volte fondamentalmente diversi, secondo gli attributi essenziali che si vogliono legare a queste forme. Ad esempio, Carl Dahlhaus fa notare quanto possano divergere, a seconda dei contesti, le interpretazioni del termine «teatro musicale», che può riferirsi all'«intermezzo» cinquecentesco come a tutte le pratiche 'antioperistiche' sperimentate a partire dagli anni Venti del Novecento, dall'*Histoire du soldat* fino al «teatro strumentale» di Mauricio Kagel.² Fra queste ultime possiamo comprendere il teatro di Georges Aperghis, quello di Heiner Goebbels (citato spesso come esempio da Lehmann per spiegare la sua visione «postdrammatica») o buona parte di quello di Giorgio Battistelli (si pensi a *Teorema*, 1992, o a *Auf den Marmorklippen*, 2002), unitamente a lavori singolari nell'ambito della produzione dei loro autori, come *To Be Sung* (1994) di Pascal Dusapin o *Forever Valley* (2000), «opéra de chambre» di Gérard Pesson. Da un punto di vista strettamente metodologico, si rivela indispensabile trattare la produzione contemporanea avendo una visione più larga di quella legata al genere operistico. Infatti, se «teatro musicale» evoca più d'una forma di spettacolo, l'opera, con le sue convenzioni, i suoi luoghi e le sue forme, ha conosciuto una lunga storia di «fratture» nel corso del Novecento, al punto che i rapporti delle ultime generazioni di compositori con quel che resta di questo genere rappresentativo sono – come vedremo oltre – complessi, molteplici e di difficile definizione.

A questo proposito, in un saggio precedente, avevo accennato alla discussione tra Luciano Berio e Massimo Mila sulla definizione del genere di *Un re in ascolto* (1984) – «opera» secondo Mila, «azione musicale» secondo il compositore.³ In quel caso era palese come i due avessero idee diverse e misure di valutazione decisamente divergenti del concetto di «opera», che per Berio era una forma di narrazione spettacolare con elementi fondamentali ben codificati, mentre per Mila era piuttosto l'instaurazione di un certo tipo di rapporto con il pubblico determinato da una precisa coerenza narrativa. Ancor più interessante è il fatto che il loro dibattito chiamava in causa elementi fondamentali dell'opera di tradizione, discussi fin dagli inizi del Novecento: si pensi ai lavori d'Igor Stravinskij, a quelli di Brecht e Weill, al teatro d'Erik Satie o di Darius Milhaud.

² CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana. VI: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 79-158: 90-91 (anche in volume separato, Torino, EDT, 2005, «Risonanze»).

³ Cfr. GIORDANO FERRARI, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale*, in *Adriano Guarnieri, «Medea»*, a cura di Michele Girardi, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 117-146 (programma di sala della prima rappresentazione assoluta).

Se veniamo a tempi più recenti, è sufficiente ricordare come *Medea* di Guarnieri ponga quesiti proprio in sede di definizione del genere. Il compositore la rubrica infatti come «opera video». Ma *Medea* è costruita (come in precedenza *Il trionfo della notte*, 1987) sugli spostamenti dei cantanti e di alcuni strumenti solisti sulla scena (che non rappresentano i personaggi), tutti annotati scrupolosamente in partitura. Inoltre è interpretata da tre cantanti in un contesto in cui il libretto, privo di dialoghi, di fatto non esiste,⁴ ingemmato da rare allusioni alla tragedia che al pubblico è richiesto di conoscere. Saltano dunque le forme narrative e, più in generale, la costruzione dell'opera, basata sull'identificazione di personaggi. Ma perché chiamarla «opera», dunque? Guarnieri motiva questa scelta affermando che *Medea* lo

interessa in quanto estranea, esule per definizione. Non c'è niente di riferibile al mito antico. Il gesto disperato di uccidere i figli mi interessa nella vicenda dell'esistenza umana: una persona privata di identità arriva a un simile scempio. [...] La mia opera non vuole cantare la storia di *Medea*. Investe l'analisi interiore della persona.⁵

Da una parte, cioè, Guarnieri non vuole cantare la storia di *Medea* e dall'altra manifesta interesse per l'aspetto passionale estremo di questo personaggio. Un aspetto che caratterizza la scrittura lirica delle voci femminili in un rapporto costruito sui contrasti tra la materia vocale «e una materia orchestrale molto vicina al suono di una lastra d'acciaio, ad esempio, [che] rende la frizione tra canto e materia ancora più incandescente e forte».⁶ La dimensione operistica nell'opera di Guarnieri è dunque più da cercare nell'intenzionalità lirica e passionale della voce come «realtà interiore» che in altri tratti dell'opera lirica. Si capisce allora come il termine «opera» al giorno d'oggi non implichi più gli stessi obblighi di genere come un secolo addietro e che, nello stesso tempo, il dibattito sulla 'morte' dell'opera sia ormai ampiamente consumato.

Per darci la possibilità di ragionare in modo sufficientemente ampio e insieme coerente, nelle pagine seguenti mi muoverò nell'ambito definito dal termine «drammaturgia musicale», dove il sostantivo si riferisce alla creazione di un lavoro drammatico (o semplicemente teatrale), e l'aggettivo sottolinea il ruolo indispensabile attribuito alla musica nella strutturazione dell'opera. Una definizione sufficientemente larga, comprensiva di forme diverse (dall'opera lirica a quella radiofonica, passando per diverse forme di teatro musicale con o senza l'impiego della tecnologia), ma che resta malgrado tutto precisa: ne sono escluse le «musiche di scena», una grande fetta della musica da film, la musica destinata ad accompagnare un avvenimento (*performance*, *happening*) o a sonorizzare dei videogiochi. All'interno di questo ambito parleremo comunque di opera, ma nella sua realtà contemporanea, ovvero come un'espressione della drammaturgia musicale che fa appello in modo diretto o indiretto a quel bagaglio storico fatto di forme drammatiche, passioni, azioni, gesti irreali, sospensioni temporali,

⁴ Anna Maria Morazzoni ha desunto il libretto dalla partitura (cfr. *ivi*, pp. 11-19).

⁵ PAOLO PETAZZI, *Visioni di Medea: A colloquio con Adriano Guarnieri*, *ivi*, p. 108.

⁶ *Ivi*, p. 112.

canto lirico, luoghi, simboli e storie raccontate. Mi propongo, inoltre, di mettere l'accento sugli aspetti che i lavori analizzati hanno in comune con l'opera, o meglio su quale idea di opera portassero ancora in sé nel corso di una fase di 'esplosione' del genere dagli esiti nello stesso tempo distruttivi e creativi.⁷

Esplosioni e ricomposizioni dell'opera: un po' di storia recente.

È ben noto come la generazione di compositori del secondo dopoguerra che aveva aderito alle diverse tecniche seriali e postseriali manifestasse un'esplicita diffidenza nei riguardi dell'opera lirica, perché troppo legata alle ideologie nazionalistiche degli anni Trenta, all'individualismo borghese e alla celebrazione del potere. Ma quella generazione non voleva rinunciare alla comunicazione, anzi: rispetto alle avanguardie della prima metà del secolo, sentiva la necessità di un'espressione non più vincolata a una nuova visione del 'bello', ma orientata alla creazione di una nuova società, basata su uno spirito democratico e internazionalista. In altre parole, l'artista doveva diventare attore consapevole di un cambiamento sociale. Una tale prospettiva stimolò tra gli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta l'esplorazione di numerose forme alternative alle convenzioni e agli spazi tradizionali: pantomime, balletti, spettacoli di marionette, incroci con le forme del teatro di parola, diverse 'aperture' dello spazio della rappresentazione (sceniche, ma anche d'interazione con il pubblico), concerti 'teatralizzati' e forme di teatro strumentale, spettacoli multimedia con inserimento della tecnologia (uso del nastro magnetico, di schermi televisivi, d'immagini proiettate, cinematografiche e così via), sperimentazione di spazi e luoghi alternativi al teatro d'opera (la radio con le opere radiofoniche, ma anche piazze, palestre, fabbriche). Con frequenza sempre maggiore, nel corso degli anni Sessanta – soprattutto intorno al Sessantotto – alcuni teatri d'opera cominciarono ad aprirsi a lavori più sperimentali, permettendo a questa generazione di arrivare sulle scene 'tradizionali' senza rinunciare al proprio sguardo critico.

Una prima categoria di composizioni furono quelle che restarono in ambito operistico senza tuttavia rinunciare a un'idea di trasformazione del genere stesso. Senz'altro cruciale è la produzione di Hans Werner Henze, che culmina proprio in questo periodo con *Die Bassariden* (Salzburg, 1966), su libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman. Henze pone il mito dionisiaco in una prospettiva del tutto originale inserendo fra gli atti ('movimenti') dell'opera un intermezzo buffo in costumi settecenteschi nel quale si proiettano l'immaginario e i fantasmi (anche erotici) di Penteo (antagonista-vittima di Dioniso), con i nomi dei personaggi tradotti in latino.⁸ Ma soprattutto, se si tratta di rinnovamento, conviene riflettere su quel capolavoro che fu *Die Soldaten*

⁷ Avevo già riflettuto su alcuni esempi nel saggio citato (*Appunti per un teatro musicale*) con l'intento di individuare le diverse direzioni della ricerca di una scrittura musicale attenta all'aspetto drammaturgico – cfr. gli «appunti» che occupano la parte centrale del saggio (pp. 125-146): «sulla nuova narrazione», «sullo spazio», «sulla parola», «sul corpo».

⁸ Per questioni formali, Henze sopprimerà questo intermezzo nel 1992, valorizzandolo in un atto unico (*Das Urteil der Kalliope*, Giessen, 1997). La medesima coppia di librettisti aveva già dato prova di virtuosismi linguistici



Carlos Tieppo, modelli di costumi (coro finale; II) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.

(1965) di Bernd Alois Zimmermann, anch'egli attento a combinare strutture sceniche e forme musicali – prolungando di fatto la visione berghiana dell'opera –, cercando però una trasformazione dei meccanismi della dimensione narrativa.⁹ Altro lavoro estremamente significativo è *Intolleranza 1960* (1961) di Luigi Nono dove, in un teatro visto come successione di situazioni che attestano una realtà sociale, si sviluppa un'associazione delle tecniche seriali a una scena ricca di elementi teatrali, evitando ridondanze semantiche tra musica, testo e rappresentazione.¹⁰

Una seconda categoria interessante per rileggere la produzione drammaturgica di questo periodo sono quei lavori che 'parlano' dell'opera rimettendola in discussione da un punto di vista culturale e ideologico. Si pensi a *Passaggio* (1963) di Luciano Berio, dove una donna sola, simbolo di molte donne reali o immaginarie, compie un percorso simbolico volutamente evocativo della passione di Cristo: l'azione è suddivisa in sei stazioni, alle quali corrispondono un percorso fisico, sulla scena, della protagonista. Nella sala c'è una parte del coro che interpreta il pubblico stesso (basti pensare agli applausi finali scritti in partitura), e che fischia, grida, manda degli insulti verso la scena dove si trova Lei (la donna), che canta e che funge da capro espiatorio. Gli autori volevano rappresentare la violenza della società consumistica, affidando al «pubblico-coro» il ruolo della società, e provocando così un'identificazione con lo stesso pubblico borghese della Piccola Scala di Milano a cui il lavoro era destinato. *Passaggio* è allora la drammatizzazione di un ragionamento sul luogo dell'opera, sul suo pubblico, sulla sua funzione sociale.

Si sollecita la partecipazione del pubblico – pur se in modo decisamente diverso – anche in *Votre Faust* (1961-1968) di Henri Pousseur, scritto in stretta collaborazione con Michel Butor. Il protagonista della rappresentazione è un giovane compositore al quale il direttore di un teatro commissiona un'opera, con la sola condizione che questa sia un *Faust*. La storia parla dunque nello stesso tempo del compositore (che non a caso si chiama Henri, come l'autore e come il protagonista goethiano) e di un'opera in divenire. Il lavoro si struttura come una sorta di labirinto di azioni potenziali, dove in determinati momenti il pubblico è chiamato a votare per decidere se Henri si emanciperà dall'influenza del direttore del teatro seguendo il destino di due donne: Maggy, che lo spinge verso l'indipendenza creativa, o Greta, che è invece completamente asservita

stici e raffinatezze formali scrivendo *The Rake's Progress* per Stravinskij (1951) e *Elegy for Young Lovers* per Henze (1961). Da un punto di vista strutturale l'opera si articola sui quattro movimenti della tradizione sinfonica.

⁹ Si veda l'idea di «sfericità del tempo» con sovrapposizioni di scene normalmente proposte in successione temporale (cfr. PASCAL DECROUPET, *Espaces externes, espaces internes, élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électroacoustiques dans «Votre Faust» et dans «Die Soldaten»*, in *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX siècle*, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 135-157).

¹⁰ Su *Intolleranza* e sulla visione teatrale di Luigi Nono negli anni Sessanta, si vedano i tre articoli *Appunti per un teatro musicale attuale, Alcune precisazioni su «Intolleranza 1960» e Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Milano, Ricordi/LIM, 2001, I, pp. 86-95, 100-117, 118-132 («Le sfere», 35); cfr. inoltre ANGELA IDA DE BENEDETTIS *Intervals at the service of dramaturgy: the conception of «character-rows» in Luigi Nono's «Intolleranza 1960»*, in *La musique et la scène* cit., pp. 49-68.

alle idee del direttore. Una scelta che conduce verso due finali diversi: Henri diventa un artista indipendente, oppure muore annegato. In altre parole il pubblico dell'opera, arbitro del destino dell'artista (e dunque dell'arte), è invitato a riflettere sul suo ruolo rispetto alla produzione artistica del proprio teatro. *Votre Faust* va dunque ben oltre il gioco combinatorio di una forma aperta, perché è un invito diretto al pubblico di prendere coscienza del fatto che è l'unico vero difensore possibile dell'arte stessa. Anche in *Kyldex 1* (1973) di Pierre Henry, Nicolas Schöffer e Alwin Nikolais, viene attivato un sistema di consultazione del pubblico per la creazione stessa dell'opera, invitandolo a intervenire sulle scelte artistiche attraverso votazioni e prevedendo che anche un solo spettatore possa interrompere la rappresentazione. Delle colonne luminose rendevano concreti i risultati delle votazioni, ma le decisioni erano influenzabili anche dalla proiezione sulla scena del ritmo cardiaco di un campione di dodici spettatori.¹¹ L'atteggiamento nei riguardi dell'opera sta dunque cambiando: da un rifiuto culturale e istituzionale ci si orienta verso l'idea di opera come terreno da 'conquistare' e da trasformare in luogo di riflessione su un certo tipo di comunicazione artistica, sul rapporto con il pubblico che si vorrebbe sempre più attivo e partecipe.

L'opera, varcata la soglia dei quattro secoli di vita, è perciò anche il luogo della memoria collettiva per eccellenza, e viene coinvolta come genere nel gioco con la memoria musicale che caratterizza gli anni Sessanta e Settanta estendendosi anche alla produzione strumentale, con sfumature molto diverse secondo l'atteggiamento estetico dell'autore. Così, si cita o si trasforma materiale: per valersi delle sue connotazioni musicali in un contesto diverso da quello d'origine, per evocare aspetti della propria memoria o della memoria collettiva, per costruire una narrazione (sfruttando i rimandi semantici e simbolici di ogni 'oggetto' musicale), o perché non si crede alla possibilità di produrre qualcosa di veramente nuovo. Un punto di riferimento storico del comporre giocando con la memoria si trova in un lavoro non scenico, anche se carico d'aspetti semantici, come *Sinfonia* (1968) di Luciano Berio, che offre numerosi spunti di riflessione. La partitura, per otto voci miste amplificate e orchestra, si articola in cinque movimenti. Quello centrale è costruito sul principio del *collage*: una lunga serie di citazioni vengono inserite su quella integrale del terzo movimento della Seconda Sinfonia di Mahler che viene usata come una sorta di matrice, di supporto di oggetti trovati del passato (remoto o recentissimo). I parametri musicali che legano 'sotteraneamente' le citazioni interpretano la continuità interna ai 'miti' musicali che attraversano la storia, testimoni di un linguaggio che si trasforma continuamente con la società. Va ricordato come quest'idea del mito si riversi immediatamente nella produzione teatrale di Berio, come in *Opera* (1970-1977), dove la drammaturgia si costruisce sulla sovrapposizione di miti antichi e nuovi: *L'Orfeo* di Monteverdi (il cui libretto viene intonato in inglese

¹¹ Questo lavoro, chiaramente al di fuori delle possibili definizioni di «opera», suona ancora come un invito al pubblico ad appropriarsi del luogo e dell'istituzione culturale dell'opera: Nicolas Schöffer arriva anche a pensare d'invitare il pubblico a fine spettacolo; cfr. CYRILLE DELHAYE, *Électroacoustique et dramaturgie musicale: «Kyldex 1» de Schöffer, Henry et Nikolais*, in *L'opéra éclaté*, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 51-64.

nelle sezioni chiamate a giusto titolo *Air e Memoria*), il Titanic (il transatlantico affondato nel 1912 era all'origine del primo progetto immaginato già alla fine degli anni Cinquanta con Umberto Eco e Furio Colombo) e alcuni passaggi della *pièce* dell'Open Theatre *Terminal*, che si svolge in un reparto ospedaliero per malati terminali. Una sovrapposizione di testi, un'intreccio di 'miti'. Lo stesso Berio spiega che impiega il termine «opera» nell'accezione di *opus*, di risultato concreto di un'attività artistica, e di «opera aperta»: tutto può succedere, come nel caso del Titanic, ovunque e in ogni momento.¹² Ma il riferimento al genere storico dell'opera è innegabile, un 'lapsus' culturale, un'allusione a una forma espressiva ormai divenuta 'mito', a ricordare che c'era l'opera e ora, al suo posto, c'è un'altra forma espressiva, frutto della sua evoluzione.

Costruita su citazioni 'vere' e 'false' è anche l'esperienza teatrale del *Satyricon* (1973), un atto di Bruno Maderna tratto dall'omonimo romanzo di Petronio, più esattamente dal lungo episodio della *Cena di Trimalcione*, che si presenta come serie di frammenti indipendenti che possono essere combinati a piacere. Gli episodi raccontano del mondo decadente dell'antica Roma, del potere dei soldi, della corruzione e dell'erotismo. Oltre alle citazioni, Maderna riprende spunti da diversi autori a seconda della situazione e del testo da rappresentare.¹³ Le citazioni si alternano agli 'esercizi di stile' lungo tutta l'opera: un passaggio esemplare è quello della *Carriera di Trimalchio*, dove dalla canzone alla Weill si passa alla citazione delle fanfare del *Parsifal*, di *Aida* e di una marcetta americana 'centrifugate' su un sottofondo strumentale aleatorio in costante crescendo, mentre Trimalcione racconta come ha accumulato le sue ricchezze. Bisogna anche osservare che nell'insieme dell'opera Maderna non inserisce materiali in un contesto linguistico omogeneo: egli utilizza, passando dall'uno all'altro e talvolta sovrapponendoli, diversi impianti linguistici (tonale, politonale, atonale, aleatorio e – con l'utilizzo dei 'siparietti' su nastro magnetico – 'concreto') e non afferma dunque la legittimità di uno stile o di una tecnica compositiva, ma li mette al servizio delle diverse situazioni, creando un *collage* nello spirito della *pop art*. L'opera è anche qui un serbatoio di memoria, ma le allusioni sono piene di divertito sarcasmo: il passato fornisce «oggetti musicali» che declinati al presente acquistano altri significati, altri riferimenti.

Ancora diverso è il caso di Sylvano Bussotti, nella cui opera la memoria individuale si intreccia a quella collettiva. In *Lorenzaccio* (1972) entrano in scena, insieme ai protagonisti dell'opera, anche George Sand e Alfred de Musset, gli autori-amanti della *pièce* divenuti a loro volta personaggi.¹⁴ Musset viene interpretato da Bussotti, poiché egli

¹² Berio ha ribadito questo concetto in diverse interviste e anche nel programma di sala della prima esecuzione italiana, che si può leggere in ENZO RESTAGNO, *Opera* (in *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 79-87: 80-81).

¹³ Un altro esempio: l'*Habanera* da *Carmen* accompagna Fortunata, moglie di Trimalchio, mentre cerca di sedurre Eumolpus e, quando questi fugge, si ode un tipico soggetto contrappuntistico *à la Bach*, giocando così sul doppio senso della parola «fuga».

¹⁴ Definito «melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitré scene e due fuori programma», il lavoro di Bussotti ha come protagonista Lorenzino de' Medici ed è tratto dal dramma omonimo di Alfred de Musset, che usò a sua volta come fonte una *scène historique* di George Sand.



Carlos Tieppo, modelli di costume (killer, I; moglie del killer, II; fotografa, I; giornalista, I) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.

considera il suo *Lorenzaccio* come lo specchio dell'autore, che «prende dunque avido possesso del dramma ed esplora in ogni personaggio, in ogni azione, una possibile sfaccettatura del suo io». ¹⁵ Un riferimento al melodramma e alla sua storia, ma anche al Romanticismo e al Rinascimento (epoca in cui si svolgono i fatti), che è punto di partenza ideale per un gioco di memoria e di fantasia ma che non ambisce a una restaurazione, bensì s'invera in un linguaggio costruito in uguale misura da musica, danza, scenografia, costumi e oggetti, di cui Bussotti è l'ideatore-demiurgo. Non solo si canta – e con tecniche vocali diverse – sulla scena, ma si parla, come fa Lorenzaccio, e si danza. La produzione musicale è parte integrante di questo processo creativo e ciò spiega come l'idea di musiche riprese, sviluppate e trasformate in opere successive sia per lui completamente naturale. Anche in *Lorenzaccio* si trovano partiture precedenti, e soprattutto scritte già pensando alla futura opera, come *The Rara Requiem* (1969-1970) che ne costituisce l'ultima parte (atto quarto e quinto). Questa partitura per complesso vocale, chitarra, violoncello, *ensemble* di fiati, pianoforte, arpa e percussioni, che porta già nel titolo il nome di uno dei personaggi dell'opera (Caterina Ginori, detta Rara, zia di Lorenzo), utilizza testi di diversi autori (da Michelangelo e Tasso fino a Mallarmé, Adorno, Metzger e altri) e presenta numerosi brevi ritornelli variati: lo stesso materiale, anche di poche battute, viene presentato sotto diverse forme (con o senza questo o quello strumento, con o senza certe note). Una musica che tende verso l'universo 'astratto' dell'oratorio o della cantata, ma rispecchia nello stesso tempo lo spirito stilistico dell'intero lavoro. Infatti, all'interno di un linguaggio denso e complesso, in *Lorenzaccio* appaiono variazioni continue e ripetute di materiale proprio e altrui, vere citazioni (come «Io la Musica son» dall'*Orfeo* di Monteverdi), evocazioni e allusioni stilistiche e teatrali a Verdi, Puccini, Mahler, Berg e Tosti, utilizzate non solo per le loro innegabili qualità semantiche, ma ancora nell'ambito di quell'atteggiamento autoanalitico che tende verso una rappresentazione della propria memoria di musicista e di uomo di teatro.

Infine, il quarto elemento che caratterizza la 'conquista' dei teatri lirici da parte del teatro musicale d'avanguardia è la questione dell'impegno politico. Non semplicemente critica sociale, ma azione musicale a sostegno di un'azione politica. Sotto questo aspetto esemplare è la produzione di Luigi Nono, che trova un punto d'arrivo in *Al gran sole carico d'amore* (1975) che raccoglie e sintetizza i frutti del percorso artistico effettuato dal compositore dopo *Intolleranza 1960*. Concepita a contatto col regista sovietico Ljubimov, lo scenografo David Borovskij e Claudio Abbado, *Al gran sole* è un'«azione scenica» nata all'insegna di una ricerca interdisciplinare che ha lasciato dietro di sé ogni residuo legame con le convenzioni del teatro d'opera: in tal senso essa racchiude le esperienze performative dell'avanguardia negli anni Sessanta. La drammaturgia si costruisce allora utilizzando solo gli elementi necessari a ogni si-

¹⁵ CARLO EMANUELE CRESPI, *Note di regia*, in *Sylvano Bussotti, «Lorenzaccio»*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 1972, p. 24 (cfr. inoltre, *ivi*, il saggio di GIOACHINO LANZA TOMASI, «Lorenzaccio» e il melodramma, pp. 16-23).

tuazione, mettendo sullo stesso piano mezzi scenici e musicali: alcuni passaggi sono affidati unicamente alla dimensione visiva e intere scene sono accompagnate musicalmente dal solo nastro magnetico.¹⁶ L'azione si articola in un prologo e due atti. Nel prologo le frasi di Che Guevara e di Louise Michel rivendicano la presenza dell'arte nel contesto storico e sociale contemporaneo e mettono al centro della situazione l'umanità con il suo destino. Il primo atto è dedicato alla Comune di Parigi, esperienza che ha dato origine alle «rivoluzioni russe del 1905 e del 1917», come ricorda la frase conclusiva di Lenin. Nel secondo atto si mettono in relazione la Torino di Cesare Pavese negli anni Cinquanta con la rivoluzione russa del 1905, la lotta per la caserma Moncada di Cuba e l'aspetto repressivo della guerra in Vietnam. Anche in questa parte, le figure femminili sono protagoniste: la madre nella *Madre* di Gorkij (nell'elaborazione di Brecht), il personaggio pavesiano di Deola, le donne vietnamite nei lager del Vietnam del Sud e le donne della rivoluzione cubana (Haydée Santamaría e Celia Sánchez).¹⁷ Come le voci, tutta la dimensione musicale risponde allo stesso principio: nastro e orchestra si uniscono nello stesso sforzo espressivo così come nella 'frammentazione' del discorso. Cade ogni pretesa a un vera e propria narratività, a favore di un insieme di testimonianze, riflessioni e momenti d'azione. L'orchestra, dal canto suo, è spodestata dal suo ruolo narrativo che è qui svolto piuttosto dal coro e dalla voce. Al canto sembra essere affidato l'importante ruolo simbolico di rappresentare la speranza dell'umanità e nell'umanità: tace proprio nell'intera scena ottava, quando si rappresenta il massacro dei comunardi, la festa a Versailles e la borghesia che onora Thiers. Le scene sono rapide e concise, senza mai rinunciare ad essere comunicative. In questo si fa appello alla lezione brechtiana utilizzando cartelli che oggettivizzano certe frasi cantate, ma Brecht è presente anche nell'idea di sospendere il discorso dialettico prima della sintesi, di sospendere il giudizio sul materiale presentato, la 'morale' è lasciata alla discrezione del pubblico: in *Al gran sole* si pongono gli elementi per una dialettica ma non c'è un discorso dialettico compiuto.

Interessante è soffermarsi anche sull'atteggiamento di Giacomo Manzoni, più giovane di Nono solamente di qualche anno. Figura d'artista intellettuale, per lui la questione dell'impegno passa principalmente attraverso la traduzione di testi significativi (come quelli di Adorno e di Schönberg), la partecipazione ai dibattiti politico-sociali dell'epoca con la redazione di saggi critici e un'importante attività didattica. Nel suo catalogo spiccano tuttavia due lavori teatrali apertamente impegnati, quali *Atomtod*

¹⁶ La scena comprende anche la fossa dell'orchestra, e l'introduzione allo spettacolo si effettua con l'entrata in sala di attori, orchestrali, tecnici, ballerini, cantanti e macchinisti dall'ingresso del pubblico.

¹⁷ La presenza femminile al centro della rivoluzione si traduce anche nella scelta musicale di privilegiarne le voci: a volte sono utilizzati ben quattro soprani solisti per un solo personaggio. Le voci femminili, unitamente al coro, fanno spesso uso di quella tecnica di frammentare il testo tra le voci usata dal compositore veneziano fin dai *Cori di Didone* del 1958. Questo elemento è significativo in quanto sintomatico di un linguaggio musicale che non diventa «illustrativo» nei confronti della scena, ma mette a disposizione le sue forze comunicative e le sue potenzialità drammaturgiche di sempre.

(1965)¹⁸ e *Per Massimiliano Robespierre* (Bologna, 1975). Il soggetto di questo titolo, come quello di *Al gran sole* (scritto negli stessi anni), ruota intorno all'idea di rivoluzione, in questo caso quella francese, attraverso il punto di vista di uno dei suoi protagonisti. Il testo non racconta la storia di Robespierre, ma esprime le idee e i principi che ne hanno retto l'azione attraverso una raccolta di testi di e su Robespierre. Le analogie formali con il lavoro di Nono sono anche qui palesi, dall'uso di un quartetto per dar voce a un solo personaggio alla centralità del coro, all'impiego di materiali scenici proposti al pubblico. Ma anche qui la prospettiva personale di Manzoni è altrettanto chiara: l'idea di presentare del materiale di riflessione filosofica impregna il lavoro di precisione analitica che evita le dispersioni. Un teatro di idee che sembra porsi come una sorta di *alter ego* 'cerebrale' rispetto al più 'terreno' e 'emotivo' teatro di Nono.

Se gli esempi di Nono e Manzoni appaiono come 'estremi', bisogna ricordare come in quegli anni molta produzione si orienta in tal senso. Si pensi a Bruno Maderna che mentre continua a ispirarsi nella sua produzione strumentale alla dialettica del rapporto 'solo-tutti' (poeta-società, uomo-macchina), apre all'attualità politica nella versione dell'*Hyperion* per Bruxelles del 1968 (*Hyperion en het Geweld*, ovvero *Iperione e la violenza*), facendo più che una strizzatina d'occhio al movimento pacifista contro la guerra nel Vietnam: il materiale musicale dai toni lirici è dialetticamente associato a un testo estratto dalla *pièce* teatrale *Morituri* di Hugo Claus, dove l'azione racconta di un gruppo di soldati al fronte in una guerra tecnologica in estremo oriente. Insomma, tra il Sessantotto e la prima metà degli anni Settanta la frontiera di ciò che si può dire o fare all'opera si estende in modo considerevole, come il frutto di una lunga diatriba per il diritto d'espressione, anche politica, in un luogo nato per rappresentare o assecondare le idee del potere in atto.

Il Duemila

E oggi? Oggi si può tranquillamente affermare che nel corso degli anni Ottanta si è assistito a un nuovo riassetto estetico e culturale che non riguarda solo la produzione scenica. Veniero Rizzardi avanza l'ipotesi che la fase militante della musica del Ventesimo secolo coincida con quella storiografica del «secolo breve», che si estende dalla crisi dello stato liberale (prima guerra mondiale, rivoluzione sovietica del 1917) agli inizi degli anni Novanta, con la fine del socialismo reale. All'interno di questo periodo, Rizzardi sottolinea come gli anni 1967-1969, che videro «l'intreccio tra lotte di classe e movimenti antiautoritari sviluppatosi su scala internazionale»,¹⁹ portarono i partiti comu-

¹⁸ Su testo di Emilio Jona, *Atomtod* (Morte atomica) si svolge all'interno di un rifugio nucleare poco dopo un'esplosione atomica, e rappresenta il punto d'arrivo di un percorso legato a una drammaturgia basata ancora su delle strutture narrative chiare anche se non più 'lineari'.

¹⁹ VENIERO RIZZARDI, *Musica, politica, ideologia*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 10 voll., Torino, Einaudi, 2004, I: *Il Novecento*, pp. 67-83: 67.



Carlos Tieppo al lavoro su un modello di costume per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.

nisti dell'Ovest a emanciparsi progressivamente dagli orientamenti sovietici al punto che gli anni Novanta segnarono

l'abbandono di quello stesso orizzonte riformista nei programmi sociali dei partiti della sinistra europea, che liquidano il loro carattere di organizzazioni di massa; nel contempo si accelerano su scala planetaria i processi di frammentazione nella composizione sociale del lavoro subordinato, che rendono sempre più complesso il problema d'una espressione politica organizzata della conflittualità.²⁰

Da questo punto di vista, le opere politiche del post Sessantotto appaiono come l'ultimo atto di un teatro d'opera visto come fenomeno di coinvolgimento popolare, rivolto alle masse, che va di pari passo con le esperienze d'integrazione del pubblico evocate più sopra (*Passaggio, Votre Faust, Kyldex*). L'attenuazione di questa curva militante nella produzione scenica è un'evidente caratteristica degli anni Ottanta.

²⁰ *Ivi*, pp. 67-68.

Un ragionamento su questa condizione può partire da una coincidenza molto significativa: l'attenzione rivolta alla dimensione più intimista dell'ascolto da alcuni compositori chiave di quegli anni in tre lavori dati tutti nel 1984, come *Un re in ascolto* di Luciano Berio, *Prometeo* di Luigi Nono e *Lohengrin* (versione radiofonica) di Salvatore Sciarrino. La questione assume diverse connotazioni, dalla «drammaturgia dell'ascolto» di Sciarrino alla «tragedia dell'ascolto» di Nono passando per l'azione musicale di Berio dove si vuole «far sentire l'ascolto». Un soggetto che, comunque lo si voglia interpretare, sposta il baricentro drammatico verso la questione della comunicazione sonora come patrimonio da conservare e scoprire, una sorta di campanello d'allarme nei confronti di una società sempre più rivolta al mondo dell'immagine.

Per altri aspetti, altrettanto significativo è che nel 1985 John Cage cominci a produrre la serie di spettacoli chiamati *Europeras*. Fino a questo momento il musicista non aveva mai mostrato alcun interesse per l'opera, né questi lavori vogliono essere un omaggio tardivo al genere ma piuttosto un modo d'interrogarlo, come significativa emanazione della cultura europea. Nel caso di *Europeras 1 e 2* (1985-1987), si tratta di un *collage* di settanta estratti dal repertorio lirico cantati da diciannove voci (come le diverse tipologie vocali che si possono trovare nell'opera): ogni cantante è libero di scegliere il proprio estratto in spazi temporali predefiniti. I costumi, come gli scenari e le luci, sono anch'essi tratti casualmente dal repertorio, così come i frammenti eseguiti dagli orchestrali, che formano una sorta di mosaico musicale.²¹ Gli avvenimenti si susseguono sulla scena senza un legame preciso, formando, come dice lo stesso Cage,

un giardino d'immagini... Con il teatro la nostra vita è completa. Non c'è un sipario. Il teatro è la più complessa di tutte le forme d'arte. Esperienza dell'opera come un sogno... Europeras-No opera...²²

L'opera, in quanto genere, viene proiettata in una dimensione rappresentativa estranea alla sua essenza drammaturgico-musicale. Gli *happenings* avevano già infranto negli anni Cinquanta questa frontiera, ma qui l'opera è presa come materiale per questa non-drammaturgia: di essa resta solo l'atto vocale denaturato di ogni contesto scenico-rappresentativo. Le *Europeras* negano quel rapporto 'vivo' con la memoria dell'opera, quello della citazione o ripresa stilistica che porta verso una rilettura del passato attraverso lo sguardo di un compositore o di una visione estetica.

L'opera sembra dunque essere stata definitivamente devitalizzata, sia come memoria collettiva sia come mezzo per toccare le masse, e non potrà più affermarsi nei termini e nella forma tradizionale. Ma con quali conseguenze? Un buon esempio – complice anche il salto generazionale – può essere quello del *Roméo & Juliette* (1989) di Pascal

²¹ Anche la scena è suddivisa in sessantaquattro quadrati in cui i cantanti si spostano a ogni frammento cantato. Nelle successive *Europeras* (nn. 3 e 4, 1990, e n. 5, 1991) il numero dei cantanti è ridotto, l'orchestra è sostituita da due pianoforti ed è previsto l'utilizzo di giradischi e di un registratore Victrola con sei registrazioni storiche, una radio e un televisore senza suono (cfr. CARMEN PARDO, *Les «Europeras» ou l'opéra sortie de ses gonds*, in *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 167-182.

²² *Ivi*, p. 178.

Dusapin e del poeta Olivier Cadiot, commissionato in occasione del bicentenario della rivoluzione francese. Il soggetto è dunque la rivoluzione che gli autori associano all'idea di Romeo e Giulietta, non per far vivere un dramma sullo sfondo di una storia d'amore, ma come possibile duetto lirico da situare in una vera opera. Lo spettacolo si articola in due atti – il prima e il dopo della rivoluzione – e nove numeri: il numero centrale (5), ovvero la «rivoluzione», è orchestrale. Insomma, si parla di rivoluzione ma non la si rappresenta, si evoca il dramma d'amore per eccellenza ma non se ne segue la trama, si canta un duetto ma si rappresenta l'impossibilità di realizzare una vera opera: l'opera non fa più parte delle coordinate del presente. E la drammaturgia è un condensato d'innovazioni avvenute nel corso dell'ultimo secolo: un personaggio esegue commenti parlati alla Brecht, cantando solo alla fine; uno strumento è in scena (il clarinetto); Romeo e Giulietta hanno dei doppi che cantano in inglese (sdoppiamento e spersonalizzazione dei personaggi); lo stesso brano orchestrale situato al centro dell'opera appare come un'allusione alla costruzione formale di *Lulu* di Alban Berg.

La memoria viva dell'opera, realmente usata per articolare la rappresentazione, sembra essere costituita proprio dalle innovazioni portate dalle sperimentazioni che l'hanno disintegrata gradualmente nel corso del Novecento. Più recentemente, Jonathan Harvey compone *Wagner Dream* (2007), «opera in nove scene» su libretto di Jean-Claude Carrière. Non si tratta di una rivisitazione del genere attraverso Wagner come lascerebbe intendere il titolo, ma il riferimento funge da spunto per mettere in scena un testo buddhista caro agli autori: si immagina che il compositore nel giorno della sua morte abbia sognato l'integralità dell'opera che aveva in progetto sulla leggenda di Prakriti e Ananda (*Die Sieger*). La scena è dunque articolata (anche fisicamente) su due livelli: quello degli ultimi momenti di vita del compositore (azione parlata) e quello dell'opera buddhista (cantata). Si impiega anche l'elettronica e l'informatica musicale (tecnologia dell'IRCAM di Parigi), ma, a differenza dagli anni Sessanta e Settanta, se ne fa un uso sobrio, per creare un legame tra la realtà e il mondo onirico, e permettere così l'esplorazione della frontiera tra i due universi. Nulla è 'nuovo', gli ingredienti tradizionali (parlato e cantato) o tecnologici, sono al servizio di un contenuto che, in questo caso, è la lettura di un leggenda buddhista. Anche *Shadowtime* (2004), «opera in sette scene estratte dall'opera e la vita di Walter Benjamin» di Brian Ferneyhough, è in fondo un altro esempio di questa ricomposizione della scena secondo la natura del contenuto da veicolare. *Shadowtime* è un percorso musicale e scenico intorno alla vita e i testi di Walter Benjamin, dove si susseguono «conferenze», «musica radiofonica» per coro, forme strumentali, senza nessuna identificazione di un personaggio-cantante: l'opera è cantata da un *ensemble*, non da voci soliste. Insomma, un'opera che utilizza il bagaglio rappresentativo delle forme sperimentali degli anni Sessanta e Settanta, anche qui visto come solo referente storico possibile. Un'opera che non ha più nulla dell'opera, salvo l'idea di rappresentazione all'interno di una drammaturgia musicale.²³

²³ Meno radicale, ma altrettanto esemplare, è l'intera produzione di Péter Eötvös, che si costruisce come un gioco d'intrecci di forme operistiche con processi formali e rappresentativi ereditati dall'avanguardia musicale, tea-

E veniamo a Claudio Ambrosini, l'autore del *Killer di parole*. Tra le sue opere precedenti, un esempio interessante è senza dubbio *Big Bang Circus* (2002). Questo lavoro si costruisce intorno alla figura di un presentatore tipico del circo che annuncia che nel corso dello spettacolo si vedrà e si sentirà l'istante della nascita dell'universo. Inizia così una successione di «numeri» dove si mostrano miti e passaggi fondamentali dell'evoluzione del pensiero umano a riguardo della costituzione dell'universo. Sono numeri di canto, raffinato ed espressivo, ma la comunicazione del discorso (che qui non è un racconto) resta in mano alla figura parlante del presentatore che 'vive' e descrive il viaggio e il suo avvicinarsi al *big bang*. Il presentatore, personaggio dalla natura ambigua, vende delle illusioni, vende delle emozioni, annuncia a più riprese l'incredibile e, di fatto, crea una distanza tra la narrazione e la musica: «l'incredibile» sono proprio i momenti musicali. Anche l'uso della tecnologia è presente, non solo per creare quel clima sonoro che si vuole nuovo e «mai sentito» del *big bang*, ma anche per simulare un vecchio disco di vinile che viene fatto ascoltare al pubblico come un improbabile «documento storico» della voce di Galileo Galilei che pronuncia la famosa abiura. In conclusione *Big Bang Circus* è un discorso sulla nascita dell'universo e sul modo di leggere oggi il passato come una serie di miti veri, falsi o falsificati. I modi formali dell'opera sono soggiacenti, nell'articolare lo spettacolo (una sorta di opera «a numeri») e nel rispetto per una scrittura vocale lirica, ma sono tenuti a distanza dal contesto della loquela del presentatore.

Sulla stessa falsariga si sviluppa anche *Il canto della pelle (Sex unlimited)* del 2006, «melodramma giocoso in due parti e un labirinto» per quattro voci soliste, un'attrice, un ballerino, video, suoni elettronici e *ensemble* orchestrale. L'oggetto del lavoro è l'universo della sessualità, vista sotto tutti i suoi aspetti, da quelli riproduttivi e naturalistici fino alla dimensione puramente erotica. Gli spettatori devono passare attraverso un labirinto-museo sull'argomento e lo spettacolo presenta una successione d'immagini che sviluppano - rendendolo vivo e concreto - il soggetto. Qui è importante l'idea di coinvolgimento del pubblico che tocca il suo punto culminante nella seconda parte dello spettacolo, quando l'attrice Beatrice conduce il pubblico nella *Sex Land*, dichiarando che saranno estratte a sorte quattro persone per partecipare a fine spettacolo ad un convegno erotico con lei. Alla fine la cosa si rivela naturalmente come un *bluff*: Beatrice sta per annunciare i vincitori e un nastro magnetico trasmette le voci del pubblico che sono state registrate all'ingresso in teatro presentandosi per nome. Il finale dell'opera è un'elaborazione, un gioco musicale costruito sugli intrecci sonori di tutte le voci che compongono il pubblico. In questa seconda parte dell'opera il compositore gioca con la memoria collettiva: l'invito a salire sul palco e a interagire con chi fa lo spettacolo fa parte delle esperienze di un passato relativamente recente - di cui abbia-

trale e cinematografica (*Trois sœurs*, 1998, *Le balcon*, 2002, *Angels in America*, 2004, *Lady Sarashina e Love and other Demons*, 2008). Per una prima indagine su questa produzione, si veda MARIE LAVIEVILLE, *L'opéra chez Péter Eötvös ou la revisitation d'un genre: entre détournement et synthèse*, in *Pour une scène actuelle*, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 23-40.

mo dato qualche esempio più sopra – che di fatto rende credibile, anche solo per qualche istante, l'invito di Beatrice. Ancora una volta l'opera si nutre di quel passato che aveva determinato la sua 'esplosione'.

Uno dei tratti principali del teatro di Ambrosini è di proporre un discorso dagli intenti filosofici come contenuto di ogni lavoro, e di spingere sistematicamente un ragionamento fino in fondo. In *Big Bang Circus*, nel *Canto della pelle*, ma anche nel *Giudizio universale* (terza parte della 'tetralogia' immaginata dal compositore),²⁴ la presenza di un attore o di un'attrice nella costruzione teatrale appare centrale proprio nel condurre il pubblico all'interno delle considerazioni avviate. La drammaturgia si costruisce allora sulla trasmissione di questo discorso grazie a un giuoco contrappuntistico tra testo, immagini e musica dal sapore apertamente brechtiano. Del resto l'obiettivo stesso è brechtiano: le opere di Ambrosini non chiudono un'argomentazione, ma sospendono il giudizio, spingendo il pubblico verso una riflessione a spettacolo finito. Questo atteggiamento è in perfetta assonanza con molte produzioni sperimentali dell'ultimo quarto di secolo di cui s'è discusso più sopra, anche se i soggetti del compositore veneziano sono più filosofici che politici o ideologici. E *Il killer di parole* si presenta ancora con questa volontà: il soggetto affronta la scomparsa del vocabolario, di un certo vocabolario non più alla moda con i tempi, che porta con sé – nell'atto secondo – la scomparsa delle specificità linguistiche appartenenti alle diverse culture che stano scomparendo nella società contemporanea a vantaggio di una «lingua definitiva», una «lingua dei più». Il protagonista s'illude di poterle salvare, ma la realtà è un'altra, come si scoprirà alla fine dell'opera: ogni membro del pubblico è libero di porsi come vuole di fronte a questa problematica. Da questo punto di vista, *Il killer* è a giusto titolo l'ultimo atto della 'tetralogia' di Ambrosini. Nello stesso tempo quest'opera, forse a causa del fatto che il soggetto si concentra proprio sul linguaggio, non si appoggia sulla presenza di un attore. Non c'è un discorso parlato e la drammaturgia si svolge secondo dinamiche del dramma cantato, in un modo più vicino a quello dell'opera lirica di tradizione. L'azione si fa carico del discorso filosofico – già idea wagneriana, certo –, ma passando per Brecht e per le sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta, e declinando la materia con un atteggiamento scanzonato che onora la definizione di «ludodramma» coniata per l'occasione.

Agli esempi di Dusapin, Harvey, Ferneyough, Eötvös e Ambrosini, se ne potrebbero aggiungere ancora molti, riunendoli secondo interessanti prospettive come, ad esempio, quella del rapporto con il cinema, sovente indicato tra le cause della 'crisi' dell'opera. Un rapporto che negli ultimi due decenni diventa sempre meno conflittuale: per Péter Eötvös «l'opera è teatro, ma è anche del cinema»,²⁵ nel senso che

²⁴ *Big Bang Circus* (Biennale di Venezia 2002), *Il canto della pelle* (Opéra di Lione 2006) e *Il giudizio universale* (Festival delle Nazioni di Città di Castello 1996) fanno parte di un progetto di quattro opere di cui *Il killer di parole* è l'ultimo atto. Si legga in proposito l'intervista di Ambrosini con Michele Girardi qui pubblicata alle pp. 13-36.

²⁵ *L'opéra selon Péter Eötvös*, intervista con Péter Eötvös di Omer Corlaix, «Musica Falsa», n. 16, autunno 2002, p. 61.

il futuro si situa nella connessione dell'orecchio e dell'occhio. I prossimi anni saranno sempre più visivi – si utilizzerà l'immagine in tutte le sue forme – e riuniranno tutti gli elementi di ricerca della seconda metà del Novecento (film, video, foto, informatica, elettronica).²⁶

Ma si può prendere ancora come esempio *Medea* di Guarnieri dove il compositore ragiona per sequenze e non per scene: si tratta un atteggiamento compositivo fatto di sequenze di gesti e elementi significanti sovrapposti più che di azioni. Inoltre, la regia del suono è vicinissima alle dinamiche della regia cinematografica, con i microfoni nel ruolo di «telecamere sonore» che alternano delle riprese globali a dei primi piani, dando così molteplici visioni della stessa «scena».²⁷ Infine, basti pensare a Giorgio Battistelli che, nel caso di *Teorema* (1992) e di *Prova d'orchestra* (1995), riprende le strutture narrative degli scenari dei rispettivi film d'autore (Pasolini e Fellini, naturalmente), per darne una trasposizione nella drammaturgia musicale: un lavoro senza vocalità per *Teorema* che Pasolini aveva voluto con un testo spogliato di ogni responsabilità narrativa; mentre *Prova d'orchestra* è vicino alla forma operistica (ruoli lirici alternati a parti parlate, ruoli mimati e una fisarmonica evocatrice dell'universo musicale felliniano di Nino Rota).

Ma infine, che cos'è l'opera oggi? Non più un genere dominante, come s'è detto in apertura, ma una forma di drammaturgia musicale che al pari delle altre porta con sé un bagaglio storico. Abbiamo poi visto come questo bagaglio si sia progressivamente devitalizzato negli ultimi trent'anni a favore di un'integrazione di tutti i procedimenti e artifici delle sperimentazioni teatrali e drammaturgiche degli ultimi decenni. Un'integrazione che ha trasformato questi nuovi stilemi in elementi scenicamente codificati, leggibili dal pubblico che riempie oggi le sale d'opera. Ciò che è stato elemento di destabilizzazione è così divenuto fattore di rinascita. In conclusione, quello che resta concretamente dell'opera in quest'inizio di secolo ventunesimo più che una forma di spettacolo precisa, per quanto in evoluzione o in profonda trasformazione, è un'attitudine estetica capace di giocare con la memoria collettiva e i codici espressivi scenici, musicali e drammaturgici della sua epoca.

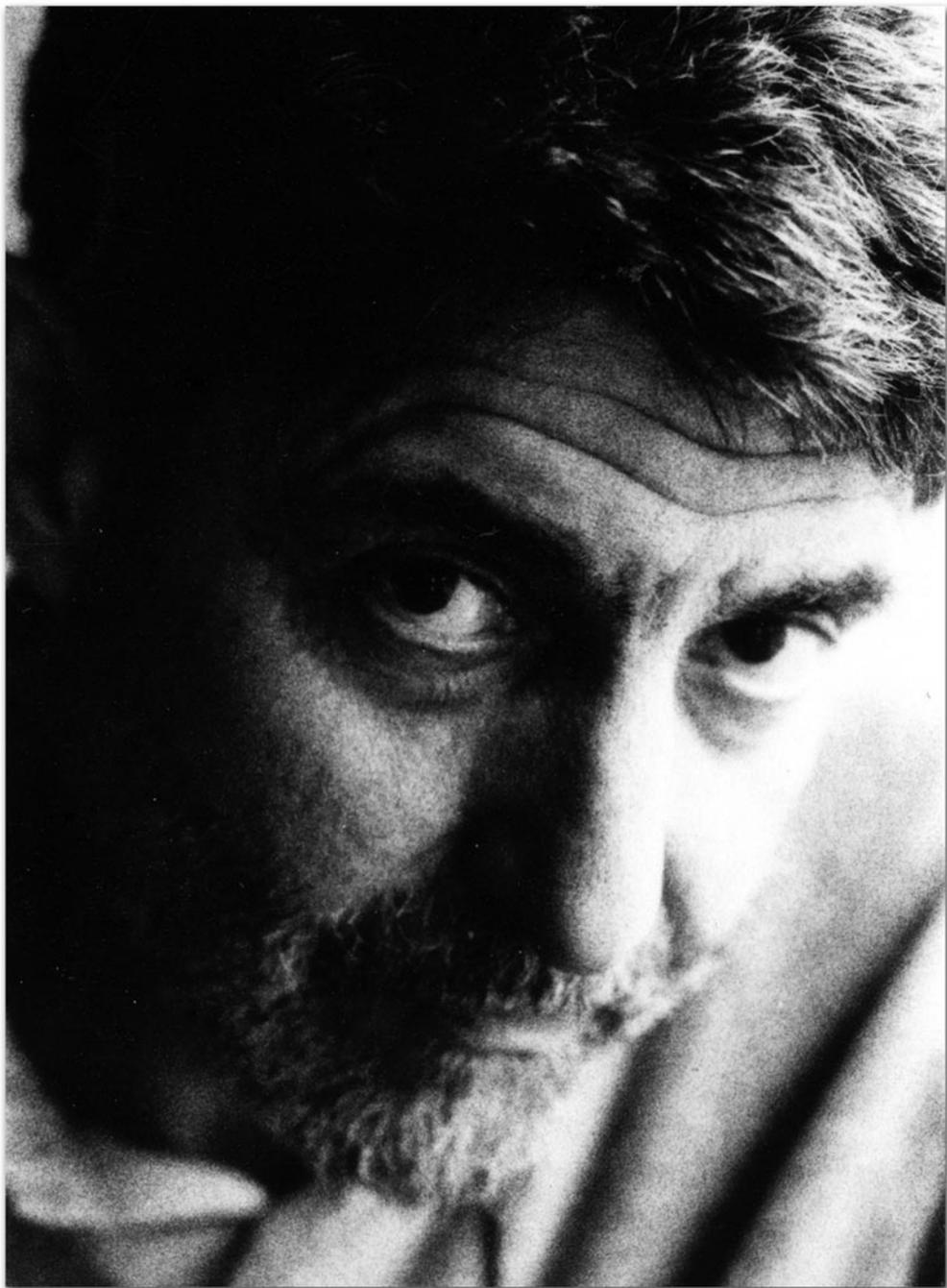
²⁶ *L'opéra n'est pas mort*, intervista con Péter Eötvös di Pierre Moulinier, in *Trois sœurs*, CD Deutsche Grammophon, © 1999, p. 58.

²⁷ Cfr. NICOLA BERNARDINI e ALVISE VIDOLIN, *Note di «Live electronics»*, in *Adriano Guarnieri, «Medea»*, cit., p. 159.

IL KILLER DI PAROLE

Libretto di Claudio Ambrosini

Edizione a cura di Ingrid Pustijanac,
con guida musicale all'opera



Claudio Ambrosini. Foto Diego Landi.

Il killer di parole, libretto e guida all'opera

a cura di Ingrid Pustijanac

Questa prima edizione del libretto del *Killer di parole*, opera nuova di Claudio Ambrosini che debutta alla Fenice il 10 dicembre 2010, si basa sulla copia del testo in formato word direttamente fornita dall'autore. Non c'è dunque una tradizione a stampa di cui dar conto, e il nostro intervento si limita all'applicazione delle regole della collana «La Fenice prima dell'Opera», fra cui la segnalazione di due tagli mediante l'uso del grassetto e del colore grigio, con una breve motivazione riportata in note coi numeri romani in esponente. Il testo è in prosa, e prevede momenti in cui, in guisa di concertato, le voci cantano simultaneamente: una linea laterale a margine unisce le porzioni di testo che si cantano insieme.

Prima di addentrarci più in dettaglio nel rapporto che nell'arco dei due atti del *Killer di parole* si instaura fra testo e musica, alcune brevi osservazioni sugli aspetti letterari e propriamente linguistici del libretto assolveranno al ruolo di introduzione all'universo poetico del compositore, nella cui concezione il piano della parola risulta essere inscindibile sia da quello della sua immagine sonora che da quello di un significato semantico in cui sono raccolti molteplici livelli, dall'utilizzo più consueto, quotidiano, sedimentatosi nel tempo, fino a rimandi simbolici a culture diverse e diverse tradizioni linguistiche (ma anche musicali), oltre che ad attitudini mentali e contesti d'esperienze diversificati. Si possono così distinguere tre piani del testo letterario. Il primo è quello delle parole vere e proprie, mediante le quali si articola l'azione drammatica. A questo piano appartengono anche tutta una serie di giochi di parole (paroline, parolone, parolucce), e tutte quelle inflessioni dialettali veneziane tanto care all'autore. Nel libretto del *Killer* questo piano ha riconquistato un maggior peso, rispetto alle altre tre opere della 'tetralogia', in quanto la sua intelligibilità è attentamente costruita mediante precise scelte di scrittura vocale e strumentale. Un secondo piano si può individuare in quella parte del testo la cui significazione non è veicolata attraverso il senso: si tratta di sillabe astratte, la cui comprensibilità è assicurata dal loro significato universale – gesti sonori caratterizzati da inflessioni espressive che contraddistinguono, per esempio, la comunicazione preverbale con i bambini, oppure il gesto del mimare il senso di un discorso grazie all'espressione degli affetti (lo stupore, la curiosità, la solennità). L'ultimo piano, quello più astratto del libretto, viene riservato alle scene universali in cui il linguaggio prende forma attraverso la progressiva articolazione di uno stato puramente materico degli elementi (vocali e consonanti).

Questa lettura dei tre livelli del testo trova la propria ragion d'essere nelle scelte musicali ben precise che rafforzano la coerenza dell'azione. Così, per esempio, la forte presenza della dimensione testuale astratta è determinante sia nella scena prima («coro dei primi suoni, ovunque»), sia nella scena seconda in cui compare il bambino, ed è accompagnata, come si vedrà, da un preciso paesaggio sonoro. Altrettanto non definite sul piano semantico risultano le lingue del mondo che vengono presentate dai vari personaggi nelle diverse scene dell'atto secondo. Esse simboleggiano in qualche modo la ricchezza, il colore della differenza, le cui proprietà si possono cogliere nonostante la non comprensione del significato in senso stretto delle parole, ricchezza sostenuta chiaramente dalla stessa scrittura musicale. Infatti, i diversi registri linguistico-stilistici presenti nel libretto trovano corrispondenza nella scrittura musicale che instaura collegamenti tra scene, personaggi e idee diverse mediante un elaboratissimo sistema di caratterizzazione timbrica. Nel suo dispiegarsi, la storia del *Killer* rivela quanto siano inscindibili piano letterario e piano sonoro, evidente risultato di un gioco di rispecchiamenti tra il soggetto sviluppato da Ambrosini e Pennac e le immagini sonore che hanno accompagnato sin dall'inizio la sua progressiva e sempre più elaborata definizione.

La guida all'ascolto fa riferimento alla partitura,¹ mediante le cifre in esponente in numeri arabi.

ATTO PRIMO		p. 61
ATTO SECONDO		p. 77
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 89
	<i>Le voci</i>	p. 91

¹ Gli esempi musicali sono tratti da CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, partitura d'orchestra, 2 voll., Milano, Ricordi, 2010. Il luogo viene individuato mediante il numero di pagina.

IL KILLER DI PAROLE

Ludodramma in due atti (2008-2010)

Soggetto di Daniel Pennac e Claudio Ambrosini

Libretto e musica di Claudio Ambrosini

prima rappresentazione assoluta

Alla memoria di mia madre, che non è ritratta nel personaggio della moglie ma che, da bambino, mi diceva «77 hai? 22!»*

CLAUDIO AMBROSINI

PERSONAGGI

Il KILLER di parole

La MOGLIE

Il FIGLIO

La PAROLA UCCISA, la FOTOGRAFA,

l'ULTIMA PARLANTE GIOVANE

Il COLLEGA, l'ULTIMO PARLANTE VECCHIO

La GIORNALISTA, l'ULTIMA PARLANTE

DELLE PALUDI

VOCI

Baritono

Soprano

Tenore

Soprano

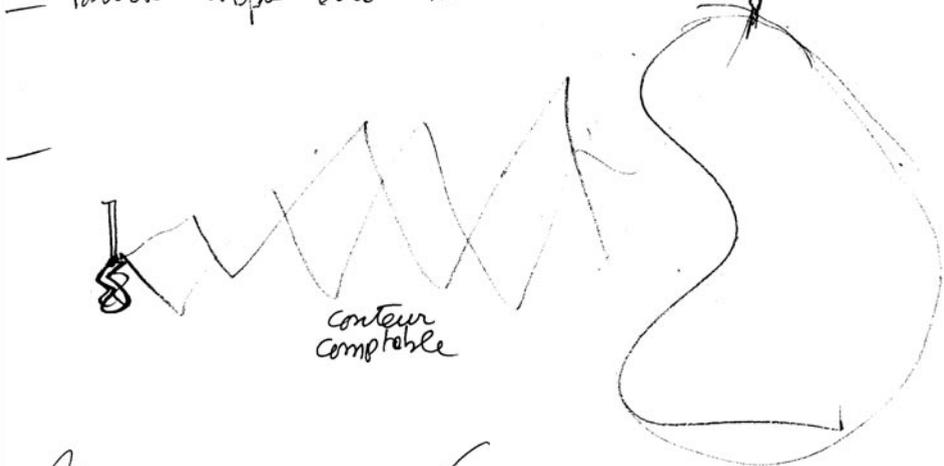
Basso

Contralto

Coro: l'UMANITÀ, le ULTIME PARLANTI LITORANEE, gli ULTIMI PARLANTI RUPESTRI, la folla degli ULTIMI PARLANTI

(*) In veneziano il motto si può leggere anche così: «se tanta sete hai vin ti do!».

- Killer (bandito) - l'uso determina quale parola far scomparire (ouore → bene)
- mupete (tenore) deponario della lingua chi vuole difendere: la lingua del nuovo.
- Parola-colpa che ritorna come un foglio al killer



Père → conte (il racconto)
 mère → le compte (chiff)

ATTO PRIMO

Overture dei fonî capricciosi (a sipario chiuso).¹

SCENA PRIMA

Sul fondo della scena – per il momento apparentemente vuota, ma avvolta in un'atmosfera sospesa, quasi onirica – un coro canta. È un insieme indistinto di uomini e donne che rappresenta l'UMANITÀ, fuori tempo e spazio. La parete di fondo è costituita da un grande schermo da proiezione, per il momento spento.

(Affiorano dal nulla radi fonemi e altri deboli suoni, simili a quelli che fanno i neonati con le labbra, tentando di formulare le prime parole. È una sorta di balbettio primigenio, che si addensa a poco a poco)

Coro dei primi suoni, ovunque

L'UMANITÀ

M... m(ø)... m(ø)... p(ø)²

M... p(æ)... m(æ)... sì

m(ø)... m(æ)... no.

M... a è u i o, no

sì, i a ü i è no, è sì a!

¹ Il *killer di parole* si apre con l'*ouverture dei fonî capricciosi*, una sezione tutta strumentale – come da tradizione – che scaturisce da un particolare gesto sonoro e insieme simbolico, come si capirà meglio nel seguito, quello dello strappare la carta. Questo 'rumore' quotidiano genera delle specie di reazioni sonore a catena, che introducono gradualmente i principali elementi timbrico-melodici, da quelli più percussivi, grezzi, primordiali (*cow bells*, *guiro*, *bongos* e timpani percossi con spazzole, glissati del pianoforte, *jeté* degli archi, ecc.), fino a espressioni melodico-armoniche (la melodia per terze dei clarinetti, 'nuvole' armoniche dei legni, la profondità del colore scuro degli archi gravi, volate degli arpeggi nel pianoforte), che coloreranno in vario modo i personaggi e le azioni sceniche nel corso dell'opera. Gesti taglianti come lame, quelli fluidi come acqua, altri ancora misteriosi e lontani, fanno tutti parte di quel concetto di 'predominanza timbrica' che contraddistingue la scrittura musicale di Claudio Ambrosini; essa nasce da un rapporto di continuità con la tradizione che sfocia nell'esperimento: «l'indagine sul suono, sullo spazio, sul linguaggio caratterizza da sempre la cultura della nostra città» – afferma il compositore.

² La prima scena si apre con una delle tante situazioni universali che popolano le opere teatrali dell'autore, la cui predilezione per i grandi temi dell'umanità viene indagata anche nel *Killer di parole* da una prospettiva nuova, quella del linguaggio. Infatti, il coro iniziale (quello dei *primi suoni, ovunque*) rappresenta la collettività, fuori del tempo e dello spazio. Esso si esprime in modo discontinuo, con pochi fonemi e qualche suono proiettati nello spazio dagli strumenti dell'orchestra che catturano i frammenti del coro espandendone l'energia melodica. La scena viene suddivisa in due parti da un momento di sole percussioni (p. 22) che riportano la gioia dell'universo in espansione verso una dimensione più misteriosa e cupa, come una specie di cattivo presagio, rafforzato dal suono della lastra del tuono («quasi lamenti» recita la partitura):

ESEMPIO 1 (p. 22)

The musical score for percussion instruments is divided into four staves:

- Staff I:** Temple bl. (snare drum) and Cow b. (cowbell). Dynamics range from *f* to *mf*. Includes markings like *quasi eco* and *dolce*.
- Staff II:** Temple bl. and Vibr. (vibrato). Dynamics range from *pp* to *f*. Includes markings like *dolce* and *mf*.
- Staff III:** Lastra del tuono (metal plate). Dynamics range from *p* to *mf*. Includes markings like *(misterioso, cupo) poco più* and *(quasi lamenti)*.
- Staff IV:** Mar. (maracas). Dynamics range from *pp* to *ff*. Includes markings like *no*.

Nella seconda parte della scena, il coro inizia ad articolare frasi più lunghe a suoni continui (lenti glissati ascendenti, un gesto che troveremo con lo stesso significato di germogliare e di 'prendere forma' anche nel finale). La trasformazione del tessuto musicale dai frammenti discontinui verso il piano della melodia è accompagnata dal-

R(io) a o i e o u
 ta ka ss(a) zz(i) f(u)
 l(ø) ri la pò
 na ma bè
 qu ta qu tun
 fa li le, sì no.
 Ma pa na ma la, no
 ma mo po pa, na
 pi pe po pa momón sì! R...
 M(ø) n(ø) p(ø) k(ø) ci p(ø) m...
 BrLLLLLLL
 O e o a o u o a e i o
 BrLLLLLLL
 Lo la le lo li lu
 BrLLLLLLL
 O a e i o u a ü
 o i è u ó BrLLLL è pa R
 BrLLLL ma pa sì, no R
 BrLLLL ma! pa!
 Mam... ma, pa... pà.

SCENA SECONDA

(Verso la fine del Novecento. Una luce fiavole illumina l'interno della casa del KILLER di parole, seduto accanto ad una culla che fa dondolare dolcemente. Sta vezzeggiando suo figlio, nato da pochi mesi. Vicino: qualche sedia, una poltrona, una lampada, un tavolo, su cui sono sparsi disordinatamente dei fogli. Un po' in disparte, un divano. Qui e là dei grossi libri – dei vocabolari, chiusi, aperti – da cui si vedono spuntare le 'bandierine gialle' di appunti adesivi. Altri appunti e adesivi variamente colorati sono sparsi un po' ovunque. È quasi sera. Sullo sfondo l'UMANITÀ rimane come una presenza appena percettibile, quasi una discreta riverberazione ambientale)

KILLER (*molto dolce e affettuoso; ripete i primi suoni articolati dal bimbo nella culla e cerca di insegnargli a parlare. Ha il fare gigionesco e buffo che hanno gli adulti quando si rivolgono ai bambini. Ogni tanto usa un giocattolo – un sonaglio, un panda di peluche ecc. – per divertire il piccolo*)

Sì, sì, sì, sì, sì... Bello lui... È buono 'sto bambino.

Ma che bel nasino!

(*Come eco*)

... sì, no, sì, no... Brrrrllll!

E la bocca? B... b... b, boccuccettina meravigliosa!

(*Quasi eco*)

... e, a, i, o, a!

(*I suoni dell'orchestra sembrano quelli di un vagito.*)

Entusiasta)

Senti che vocina!

(*Come eco*)

... ina, ina, ina, n, n, n, n...

L'UMANITÀ (*dal fondo, come un suggerimento atavico, pianissimo*)

M, m... m... m...

KILLER (*inconsapevolmente recependo, al bimbo*)

Ancora, dà: m... m... m... mamma!

L'UMANITÀ

H? P... p... p(ø)... pau...

KILLER

P... p...

(*Incoraggiante*)

sì, sì, sì: p... p...

no, p... p... P... P... sì: papà!

(*Estasiato, felice*)

Bravo! Bravissimissimissimo!

Vedrai quante parole dovrai imparare! Quante?

L'UMANITÀ (*sommesso*)

A! Bi! M... ma, pa!

Uà ua uo ue ui.

segue nota 2

la progressiva introduzione delle vocali al posto delle consonanti (momento che si rivelerà essere un *Leitmotiv* dell'opera e in particolare dei successivi interventi del coro), finché da questo groviglio dei «primi suoni» non si cristallizzano chiaramente due parole: «mamma, papà». Inizia allora la seconda scena in cui vediamo il killer di parole proprio nel ruolo del papà. Dei vari toni di cui la vocalità del protagonista si colora nel corso dell'opera, questo scorcio ne mette in luce quello 'gigionesco' e un po' buffo, il modo con il quale ci si rivolge ai bambini. Il contesto sonoro è dolce, pieno di suoni con molta aria (flauti), mentre nei violoncelli compare una nota tenuta con tutta l'apparenza di un gesto melodico vero e proprio nella sua forma più essenziale. Un altro elemento che contraddistingue questa scena, in cui assistiamo ai progressi del bambino (in questo caso intonati dal coro) è il suono della tromba che grazie alla sordina *wa-wa* sembra imitare il vagito di un neonato (p. 34), un elemento che, sebbene trasformato (sarà infatti affidato al trombone), contraddistinguerà anche il personaggio del figlio da grande.

M(a)... p(a)... l(ø)... p(ø)...
 a... m... p(â)... e... o, io... S...
 Am... s... e, i... s... t... e m... ea.
 Sv... svsv... svsvsvsvsvsvsvsvs.
 S... n, t... nt! £... l... h?
 Mele mele mila malo mulo. £... ae.
 A e i o u! H?
 (*Il coro scompaie nella penombra*)
 KILLER
 Tante, tante, tante! E perché?
 Perché sono buone, le parole, sono belle,
 sono loro la pelle delle idee, sono celle
 per il miele dei pensieri, son giocattoli per la
 testa!
 Sono tante le parole, sono tinte,
 ben distinte, calibrate,
 rare, nuove, surpassate: vecchie, ma buone!
 Sono giocattoli per la bocca...
 (*Come per mangiarlo*)
 Am!
 KILLER
 M, m, m, m... p, p, p, p... Brrrrrrrr...
 Glup!
 (*Deglutisce sonoramente, poi gli manda un bacio*)
 Mch!
 E son migliaia, sai!
 Ch, ch... Th, th, th, Z, z, z, z... anzi milioni!

Ni ni ni... F, f... Bl, bl, bl... K, k... Pss... H!
 Son milioni di migliaia
 di centinaia di decine... Ma che belle manine!
 Ci son parole lunghe e parole corte! Parolone
 e paroline minime, piccolissime, piccolini-mini-
 [grandi³
 [missime!
 E parolette, parolotte, parolucce, parolacce,
 [parolicchie,
 parole strane, parole nuove, parole vecchie...
 P, p, p...
 (*Indicando se stesso*)
 Papà!
 Ma lo sai che è proprio questo, il mestiere del tuo
 [papà?
 (*Accompagnandosi con un sonaglio*)
 F(u)Z(a)R(u)Z(a)S(e)K(i)L(o)C(i)K(a)BrC(i)K(a)T(a)
 [BUM!
 Il tuo papà...
 (*Toglie il bimbo dalla culla e, tenendolo in braccio,
 va al tavolo*)
 deve decidere chi entra e chi esce dal vocabolario!
 Il vocabolario?
 (*Indica qualcuno dei tanti volumi sparsi*)
 Questo, questo, questo! Ride, lui... Burp! Ruttino!
 (*Didattico, mostrandogli un altro vocabolario*)
 Il vocabolario è... la casa delle parole!
 (*Amaro*)

³ Incoraggiato dall'immaginario progresso del bambino, il killer illustra con entusiasmo il mondo delle parole che è popolato dalle categorie più disparate. Il lungo elenco delle varie tipologie si traduce nelle diverse figurazioni melodiche e articolazioni vocali del protagonista (come dei madrigalismi veri e propri): dalle diminuzioni ritmiche per parole «piccoliniminiminiminiminimissime», e vocalizzi in graduale espansione intervallare per parole lunghe, a melodie per ampi salti per parole grandi, fino a caratterizzazioni più sottili come quinta giusta seguita da una sesta ascendente per «parole nuove», e una quarta giusta discendente (come una cadenza del recitativo accompagnato barocco, con tanto di *cluster* di marimba che chiude la frase) per «parole vecchie»:

ESEMPIO 2 (p. 54)



La scena si colora di toni cupi per un breve momento quando il killer inizia a raccontare al bambino qual è il suo lavoro (p. 57). Non solo la vocalità ritorna a quella tradizionale, ma gli interventi degli archi finora sporadici, trasformandosi in un tappeto di suono continuo nel registro grave, uniti al suono della lastra del tuono e dei colpi della gran cassa, traducono nel timbro la tristezza e la sofferenza del protagonista. Si inizia a comprendere meglio il procedimento che il compositore definisce come «sonorizzazione dei concetti» (cfr. intervista in questo volume, pp. 13-36). Infatti, come se fosse stata solo un'ombra temporanea, il killer torna a giocare con il bambino ironizzando sul proprio lavoro, fino al prossimo punto di presa di coscienza sull'affermazione «sono troppe». Il suono dell'orchestra si trasforma immediatamente in una specie di *cantus firmus* lento che all'unisono raddoppia la voce del baritono con toni scuri degli archi gravi uniti al pianoforte e al fagotto.

O la cassa delle parole...
(Rimette il figlio nella culla)
 Ma non ci stanno mica tutte!
 Arrivano ogni giorno lemmi nuovi,
 arrivano sempre qui, da su, da giù:
(Accompagnandosi ritmicamente col sonaglio)
 dal francese, dall'inglese, dall'indiano, dal cinese,
 dall'ispano, dal moldavo, dal danese, dal camciatco:
 son troppe! Dove le mettiamo tutte queste parole?
 Qui?
(Toccando la testa del bimbo)
 Dentro questa bella testolina?
 Ci starebbero...? Sì!
(Tappandosi il naso con le dita)
 Ma dentro un vocabolario, no!
(Si libera il naso)
 Neanche il più grande! Che pesa
(Col naso tappato)
 più di te!
 A, I, U, O, E!⁴
(Si libera il naso)
 Sai cos'è il tuo papà? P, P!
(Didattico, quasi altisonante)
 È un 'espuntore di termini desueti'.
 Bello, vero? Sì? Ma oggi invece si deve dire: 'killer',
 ['killer di parole' ...

Terribile, vero? Terribilissimissimo!
 Msmsmsmsmsissimo...
(Gli manda un bacio)
 Mch!
(Come un eroe da operetta, giocando con un panda di peluche)
 Quindi son lì, di guardia, attento:
 dentro, fuori, fuori, dentro!
 Insomma: se arriva una parola
 da una lingua rinomata
 io la peso, io la vaglio
 e di una vecchia penso al taglio.
 Ossia... se arriva una parola nuova,
 devo toglierne una vecchia;
 se ne arrivano due, io ne tolgo due.
 Ne arrivano quattro? Io ne tolgo quattro...⁵

SCENA TERZA

(Entra la MOGLIE del killer di parole, intenta alle faccende di casa, che sbriga molto in fretta, controvo-glia. È una donna-manager e lavora nella stessa struttura del marito, ma ha un incarico superiore. Interrompendolo, sarcastica)

MOGLIE

Ecco, insegnagli a contare, che è meglio.⁶

⁴ La ripresa un po' ansiosa del discorso da parte del killer viene calata nuovamente nell'atmosfera dei suoni scherzosi (la tromba con *wa-wa*, le percussioni, 'volatine' del pianoforte), ma sullo sfondo di questa apparente spensieratezza vi è un elemento – una melodia cromatica ascendente nel registro grave del clarinetto – che appare indipendente dal discorso del protagonista, inesorabile e imperturbabile, come a simboleggiare che nonostante tutti gli sforzi dell'individuo, il mondo va avanti con le sue leggi:

ESEMPIO 3 (p. 63)



Questo elemento ritornerà nel corso dell'opera più volte, in contesti diversi, fino a prendere il sopravvento nel finale. A esso si contrappone, anche dal punto di vista della struttura musicale, la discesa cromatica dal registro acuto nella parte del flauto, unita agli archi acuti – sonorità che troveremo più volte in corrispondenza di una specifica parola («la parola magica» dell'opera), che in questo punto compare per la prima volta e sotto forma di semplici vocali che il killer sta cercando di insegnare al bambino – *aiuoe*, e che nella prossima scena verrà sviluppata anche nel suo aspetto semantico.

⁵ La finta efficienza che il killer cerca di dimostrare davanti al bambino quando gli spiega come toglie le parole senza pensarci troppo viene contraddetta dall'orchestrazione che in questo caso non asseconda il testo, bensì ne contrasta il significato per rafforzarne l'aspetto fittizio. Infatti, gli strumenti che ritornano in questo punto sono quelli dai suoni grezzi, allo stato concreto come i *cow bells*, i *bongos*, *jeté*, ai quali si uniscono gesti che recuperano l'articolazione del taglio netto nello spazio sonoro (glissati, strappate), sonorità che raffigurano il mondo esterno in netto contrasto con l'universo della parola e della poesia in cui si vorrebbe calato il killer.

⁶ La terza scena vede finalmente l'entrata della protagonista femminile, la moglie del killer. Il suo arrivo è stato

I numeri servono molto più delle tue parole.
 Cos'è: le macchine funzionano con le parole?
 Le banche funzionano con le parole?
 I computer funzionano con le parole? No!
 Le tue parole, poi, non le conosce nessuno.
 Non le usa nessuno. Non se le ricorda più nessuno!

KILLER (*debolmente*)

Non è vero, sai che io cerco...

MOGLIE (*interrompendolo*)

Ma cosa ce ne facciamo di parole vecchie, anche se
 [nostre,
 quando ci sono delle belle parole nuove, inventate
 [dagli altri,
 che sono più di noi?!?

(*Il killer di parole la guarda allibito*)

Sono di più, hai capito? E noi siamo di meno. Tutto
 [qui.

Quindi deciditi: quali parole hai ammazzato oggi?
 [E quante?

KILLER (*spaesato*)

Quante? Quali?

Non so, ma... tu sai...

MOGLIE

Ma perché sei lento, lento, lento!

KILLER

Ma non posso buttarle via,
 senza scegliere con cura...

MOGLIE

Prima di toglierne una dal vocabolario
 tu ci pensi e ci ripensi. Poi decidi, e poi ti penti.

KILLER (*frastornato*)

Ma io sto...

MOGLIE

E poi guarda qua: parole dappertutto!⁷

È possibile che non riesci mai a concludere in ufficio
 e ti porti il lavoro a casa? Guarda! Guardati in giro:
 fogli, foglietti, carte, cartine dappertutto!

Fra poco non c'è più spazio per noi, in questa casa,
 per le tue belle parole stinte da salvare!

(*Il killer di parole si alza e cerca di mettere ordine alla
 bell'e meglio, raccattando qualche foglio qua e là.
 Lei gli gira intorno, urlando*)

Sono vecchie, son superate, non servono più a
 [niente!

KILLER (*conciliante*)

Ma con quelle parole magari han cantato canzoni...

MOGLIE

Ma butta via tutto!

KILLER

Si son scritte poesie, combattute guerre...

MOGLIE

E bè?

KILLER (*le si avvicina, cercando di ammansirla*)

Si son fatte dichiarazioni d'amore...

segue nota 6

anticipato già alla fine della seconda scena, con le strappate della chitarra e soprattutto con l'introduzione della carta d'alluminio piegata e di due catenine sulla cordiera del pianoforte, in modo da trasformarne il suono in un suono quasi clavicembalistico. Questo ambiente sonoro un po' metallico, secco, con la presenza frequente di percussioni 'grezze' come appunto i campanacci, ritrae il carattere di una donna manager, sbrigativa e concreta. Il suo stile vocale ne è l'immediata conseguenza, affrettato, quasi parlato con minime inflessioni melodiche, un po' sarcastico, come se fosse incapace di momenti di maggiore espressività. Eppure, trasportata dal discorso in cui cerca di riportare il marito sulla via dell'efficienza la protagonista tocca diversi momenti di maggiore contabilità e articolazione melodica. Si pone per esempio in grande rilievo il punto culminante della prima parte dove esaltandosi per l'introduzione delle parole nuove, la cantante intona un La₄, al quale arriva attraverso una salita cromatica presente anche nel primo flauto e nel clarinetto (il gesto che abbiamo visto ricordare l'inesorabile 'progresso' del mondo a cospetto degli sforzi dell'individuo, e che torna anche nella marimba diverse battute dopo, a p. 91).

⁷ Gli attacchi della moglie all'inefficienza del marito si esprimono attraverso diverse strutture musicali, tra cui anche un tempo ternario di danza, quasi un valzer (p. 87) ironico e ritmicamente irregolare, breve. La scrittura, infatti, cambia repentinamente nel momento in cui il killer cerca di spiegare alla moglie il valore di queste parole «vecchie» (p. 97). Nell'evocare le canzoni, le poesie, le dichiarazioni d'amore che con queste parole si sono fatte, il canto del killer si fa più dolce, mentre nell'orchestra compare il gesto melodico dei fiati (qui affidato al flauto e corno inglese, unione non senza reminiscenze 'amorose' del passato), sullo sfondo degli armonici degli archi acuti (che esprimono un massimo di armonia e luminosità).

MOGLIE

E sai cosa se ne fa il mondo, oggi, dell'amore?

Non è mica il petrolio, non è mica il gas,

(Il killer di parole fa per abbracciarla, affettuoso)

non è neanche l'acqua, guarda; e nemmeno latte!

(Si divincola da lui, di poco addolcita e prende del latte per preparare il biberon)

E poi, c'è della poesia anche nei numeri...

KILLER *(tirando a indovinare)*

Catullo?

MOGLIE *(per un attimo più dolce, quasi con nostalgia)*«Da mi basia mille, deinde centum,⁸

dein mille altera, dein secunda centum,

deinde usque altera mille...»

*(Ha preparato il biberon e va alla culla. Mentre aspetta che si raffreddi un po', si rivolge affettuosa al bimbo)*I numeri sono belli, sai?⁹

Ce ne sono di lunghi e di corti e di primi e di

[infiniti...]

Vedrai come ti piaceranno, perché sono divertenti!

[Molto!]

(Muove le labbra, imitando il bimbo che sta suggerendo)

M, m, m... no, M, m, m... sì.

(Gli riporge il biberon)

Bravo. Sì: «mam-ma». Bravo!

Ecco, adesso potresti dire: «Mamma, 87!». Ot-tan-
[ta-set-te.

Cioè... «Ho tanta sete»!

(Ride divertita, mentre gli dà il biberon)

Capito? Hai sete?

Bravo lui... Dài, contiamo: un, due, tre:

m, m, m... Ancora. Un, due, tre:

m, m, m. Quattro, cinque, sei:

m, m... e sono sedici!

(Prende in braccio il bambino. Scherzando, affettuosa)

E se dici «sedici»... dici «se»!

Capito? Se dici «sedici», dici «se»!

(Lo bacia ridendo e lo rimette nella culla. Inventa una ninna nanna fatta con la prima sillaba dei numeri, da uno a dieci, dondolando la culla)

Un due tre: qua- ci- sei!

Se- (h)o- no- di_e... Un- do- tre!

(Il bimbo si è addormentato. Assorta, rassettando la culla, ma rivolgendosi anche al killer che fino a questo momento è stato immerso nel suo lavoro)

Spero davvero che ami i numeri, se vuol esser felice nella vita.

(Al killer)

Guarda te, invece: spaventato, tormentato,

[angosciato dalle... parole!]

(Prende un foglietto tra i tanti che sono sul tavolo)

Ecco qua, per esempio.

⁸ Come se si fosse lasciata catturare dalla passione del marito per il mondo delle parole e della poesia, la moglie intona un canto «misterioso, arcaico e sensuale» sul testo latino di Catullo (p. 103), articolato sul piano vocale in salti ampi di due ottave (Sib₂-Sib₄) che mettono in pieno risalto le capacità vocali richieste al soprano. La definizione timbrica di questo momento, del tutto diversa rispetto alle altre comparse della moglie, ne mette in risalto il contenuto 'alto' attraverso il suono più raffinato del vibrafono (al posto dei soliti campanacci), unito a suoni un po' lamentosi dei *dobaci* posti sul timpano; in primo piano il Sib suonato in tutte le ottave dal piano-forte, come una specie di controcanto o piuttosto come eco della voce. Sporadici colpi della gran cassa sono anticipazioni lugubri di cui ancora non cogliamo tutta la portata simbolica, che si esplicherà soltanto nelle ultime scene dell'atto secondo.

ESEMPIO 4 (p. 103)

(Come un canto misterioso, arcaico e sensuale.
Le note basse con molto arioso; quelle acute, staccate, pulitissime)

mi ba-sia... mil-le... de-in-de ce - (N)-tum, de-in... mil - le al - te - ra... de-in se - - - -

♩ = 95 ca.

⁹ Al suono dei sonagli e del pianoforte nel registro sovracuto (come una specie di carillon), sullo sfondo degli archi acuti, la moglie si mette a parlare con il bambino, e ora è il suo turno di utilizzare lo stile vocale 'gigionesco' per illustrargli le meraviglie del mondo dei numeri (il gesto sonoro dominante è quello del glissato sulla marimba), costruendo tutta una serie di giochi di parole in cui non difficilmente possiamo riconoscere un tratto autobiografico del compositore, che viene richiamato anche nella dedica dell'opera.

Devi far entrare «peeling», «piercing» e «spinning». Cosa ci vuole a trovar tre parole in disuso e [buttarle fuori?

KILLER

Ma queste parole da noi esistono già, e sono [normalissime: vogliono dire «spellare», «bucare», e... «spinning»: [«pedalare»!

Perché mai devo togliere...

(Cerca una parola rara)

che so... «aporia»,

per far posto a...

(Guarda nel foglietto)

inciucio»?¹

MOGLIE (sprezzante)

Guarda che devi aggiornare il vocabolario italiano, (Sottolineando)

edizione economica, non la Treccani!

(Esce)

SCENA QUARTA

(Cambio di luce, atmosfera onirica, sospesa. Il KILLER di parole è rimasto solo, il bimbo dorme. Si siede su una poltrona. È stanco, assorto)

KILLER

Ecco, il sole tramonta¹⁰

e io risento questo strano malessere. Un'ansia, un languore, un'onda di nostalgia. Cala un velo con la sera, scende lento come un foglio immenso. Ritrovo

una ad una, sola a sola, ogni parola che ho tagliato, eliminato, ucciso... (Punta gli occhi nella penombra, in diverse direzioni, come se scorgesse più che delle parole, delle persone e le riconoscesse)

Questa... quella... e quella...

Mi stanno intorno tutte, le parole uccise; sono qui, mi soffiano sui capelli, mi tirano le orecchie.

Adesso mi sembra che mi respirino vicine...

(Dalla penombra, dietro di lui, affiora lentamente una figura femminile indistinta, la PAROLA UCCISA – fantasma, evocazione, apparizione, avvolta in un velo o comunque non visibile in volto e poco nel corpo –, e gli si avvicina, con dolcezza)

PAROLA UCCISA (con affetto)

Ciao, cattivone.

KILLER (senza voltarsi)

Ciao, chi sei?

PAROLA UCCISA

Sono una delle tante

che dicevi di amare.

Una che tu giuravi di volere.

¹ Le parole citate, da «peeling» a «inciucio», possono essere aggiornate all'epoca e al luogo di presentazione dell'opera (naturalmente ne deve essere data la traduzione nella successiva battuta del killer) [nda].

¹⁰ La quarta scena inizia con un *topos* dell'opera settecentesca, la scena del sogno. Avvolti dai suoni gravi degli archi, uniti al suono della lastra del tuono, affiorano frammenti melodici che nelle scene precedenti erano affidati ai clarinetti (o flauti), qui – per la prima volta - vengono eseguiti dalla coppia di trombe (con sordina *straight* la prima, *wa-wa* la seconda), mentre i violoncelli eseguono una lunga, graduale discesa cromatica (Re-Si) che continua nei contrabbassi fino al punto in cui tutti gli archi si arrestano sul bicordo Fa#-Do. Lo stile vocale del killer in questa scena è dominato da inflessioni cromatiche e da micromovimenti, come se fosse una specie di sonorizzazione vocale delle parole «languore», «nostalgia», «malessere». Nel corso della scena esse diventano sempre più cantabili, il tessuto strumentale viene sempre più permeato da melodie nei fiati. Il lungo vocalizzo cromatico sulla parola «vicine» e l'entrata del gruppo dei tre flauti, a cui si aggiungeranno brevi frammenti melodici e trilli del pianoforte, anticipano l'ambiente sonoro che caratterizzerà la parola uccisa.

ESEMPIO 5 (p. 131)

The musical score is for three flutes (Fl. 1, Fl. in Sol, Fl. 2) in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 60 and a mood of 'Sognante, come sospeso, un poco elastico'. The score features a melodic line with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf). There are markings for 'suono soffiato' (blown sound) and various articulations like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#).

KILLER

E era vero. Eri bella...

PAROLA UCCISA

Tu mi piaci, mi dicevi,
ma poi hai lasciato anche me.
Per un'altra e un'altra e un'altra ancora,
tutte poi da lasciare.

KILLER

Ho dovuto, non volevo.

PAROLA UCCISA

Eppur dicevi che senza di me
la vita non sarebbe stata più la stessa.

KILLER

Non avevo scelta.

PAROLA UCCISA

Dicevi che ti facevo
sentire i brividi, che ero
l'incarnazione del pensiero,
tuo, dei poeti...

KILLER

Eri mia... Io
son stato costretto.

PAROLA UCCISA

Dicevi che ero carne, pelle di sillabe.
Vita sempre pronta, a tua disposizione, come una
schiava.

KILLER

Quando ti pronunciavo, mi tremava la voce.
Ricordi, quando giocavamo? Tu, io...

PAROLA UCCISA (*con nostalgia*)

Sì! Mi montavi
e smontavi; mi facevi a pezzi, mi mettevi la 'codina':
mi chiamavi parolina, parolona, parolaccia,
parolicchia, parolotta, paroletta, parola mia,
[paroluccia.

KILLER

Sì! Eri unica, insostituibile.
Ma nuda eri ancora più bella.

PAROLA UCCISA

Lo so, non ami i fronzoli.
Vai dritto al sodo, tu!

KILLER

Giocavamo con gli specchi...

PAROLA UCCISA

Ti piaceva vedermi moltiplicata.
Guardarmi da una parte, dall'altra,
sentirmi rimbalzare sulle pareti.

ECO (*da fuori scena*)

Reti... reti... echi... echi...¹¹

PAROLA UCCISA

Ti piaceva giocare con me
e con l'eco.

KILLER

Di te anche gli echi si innamoravano!

ECO

Va... no, va... no.

KILLER

Nell'eco le nostre voci si univano...

ECO

Va... no...

PAROLA UCCISA

Nel suono ci sposavamo...

ECO

A... mo...

(Nella ripetizione gli echi si fondono, dando luogo a dolci accordi. La parola uccisa svanisce; il killer, assopito nel ricordo, si addormenta)

SCENA QUINTA

(Interludio strumentale,¹² rotto dal suono breve del campanello di strada. Il KILLER non lo sente, la MORGIE rientra sbuffando e va all'uscio ad aprire. Entra il COLLEGA)

¹¹ Mentre la scena si svolge sempre più all'insegna di un duetto d'amore vero e proprio, la trama orchestrale si fa sempre più fitta con momenti armonicamente più trasparenti come il grande unisono sulla frase «ero pelle di sillabe». Quando tra le operazioni a cui il killer sottoponeva la parola uccisa viene nominato il rimbalzare sui muri, entra il coro con la funzione dell'eco. La parte finale della scena si costruisce a partire dal predominante suono degli archi che si dispiegano in un ampio sfondo armonico, un gesto che troverà corrispondenza nella scena finale dell'opera.

¹² L'interludio strumentale con il quale si chiude la scena quarta è costruito a partire dalla sovrapposizione di di-

COLLEGA

Scusa l'ora, in ufficio m'han detto di passare a vedere se tuo marito ha finito.¹³

MOGLIE

Finito, lui? Guardalo, dorme in poltrona. Sogna!

COLLEGA

L'hai sposato perché era un poeta...

MOGLIE

Tsh! un «poeta»: fallito, già allora. Vedi il poeta, dorme!

COLLEGA

Ma deve imparare a sbrigararsi, sennò un giorno o
[l'altro lo buttano fuori.

MOGLIE

E tu saresti pronto a sostituirlo, eh, anche nel mio
[letto. O no?

COLLEGA

E se lo meriterebbe.

(Le si avvicina)

Tu non sai cosa vuol dire un marito vero.
(Cerca di portarla a sé, senza trovare troppa resistenza)

Per un mestiere così non si può dubitare.

MOGLIE

Io lo so...

COLLEGA

Bisogna esser freddi, silenziosi, veloci, come serpenti... zac!!
(Insinuante)

E saper puntare,

isolare, avvolgere...

(Cerca di stringerla. Suona di nuovo il campanello e i due subito si scostano. Il killer si sveglia e si accorge della presenza del collega)

COLLEGA *(salutandolo con finta deferenza)*

Killer!...

(Perfidamente)

Compicci poco, mi pare...

KILLER *(stupito)*

Compiccio??

COLLEGA

Ecco, vedi, questa è proprio la parola che andava
[bene per te: compicciare.

KILLER

Cioè?

COLLEGA *(scandendogli la definizione in faccia)*

«Gestire, eseguire,

produrre alla meno peggio»: è il tuo ritratto...

[killer!

Per tua fortuna, l'ho eliminata io dall'edizione

[precedente.

(Il campanello suona di nuovo, stavolta in modo più insistente. Il killer vorrebbe rispondere a tono ma deve andare ad aprire la porta)

SCENA SESTA

(Entra una GIORNALISTA, venuta ad intervistare il KILLER. È accompagnata da una giovane FOTOGRAFA. MOGLIE e COLLEGA, un po' in disparte, li osservano incuriositi)¹⁴

segue nota 12

versi piani, quasi in prospettiva; le figurazioni veloci dei due pianoforti emergono in forte rilievo, mentre sullo sfondo si distende un tappeto omogeneo di archi contro cui si staglia la melodia del corno solo – come un vago ricordo del bel sogno appena vissuto.

¹³ Come nelle opere del passato anche *Il Killer di parole* rivela una struttura a numeri chiusi, ciascuno caratterizzato da un personaggio e da una situazione particolare. Nella scena quinta è la volta del collega del protagonista, un basso la cui presenza trasforma la vocalità della moglie in linee vocali flessuose, cantabili, mentre nell'orchestra compare un nuovo timbro, quello degli ottoni (i due corni e le due trombe, il cui peso viene bilanciato al grave dai due tromboni e gli archi gravi). La voce del basso raggiunge il suo limite grave, un Mi₁, proprio nel momento in cui il collega tenta di abbracciare la moglie. Il killer si sveglia e viene salutato dal collega proprio con la parola *killer*, un salto discendente di ottava diminuita (La₂-La₁#) con portamento; l'atmosfera cambia e tutto si fa più meccanico, frammentato, si torna allo stile quasi parlato, di convenienza. Una seconda volta torna il Mi grave quando il collega pronuncia nuovamente la parola *killer* («è il tuo ritratto... killer!», p. 174), e poi di nuovo alla fine della scena, che si chiude con un lungo Mi grave seguito dal glissato di ben due ottave (fino al Mi₃), salita rafforzata dal movimento ascendente anche nei flauti e nel clarinetto.

¹⁴ La scena sesta si articola come un vero e proprio pezzo d'insieme tradizionale, inizialmente con piani d'azio-

GIORNALISTA (*al killer*)

Buonasera. Ricorda?

Le avevo telefonato per un'intervista... Lei è la [fotografa.

(*Alla moglie*)

Buonasera, possiamo... sì?

FOTOGRAFA (*a tracolla ha una borsa voluminosa.*

Al killer)

'Sera. Siamo qua.

(*Al collega, incerta su chi sia il padrone di casa*)

Buonasera. Siamo qui.

(*Al killer*)

Possiamo... sì?

(*Alla moglie*)

Buonasera, permesso.

(*Cercando di capire dove mettersi*)

Qui? Lì?

(*Al killer, che la aiuta*)

Grazie.

KILLER

Ah, sì, prego.

(*È un po' imbarazzato*)

Molto lieto.

(*Accennando un gesto di cortesia, per aiutare la fotografa, che fatica a portare la sua borsa*)

Accomodatevi.

(*La giornalista toglie il soprabito ed estrae dalla borsa un blocco di appunti, la penna, un piccolo registratore e si prepara per l'intervista. La fotografa inizia ad estrarre dal suo borsone un paio di macchine fotografiche, alcuni obiettivi, una lampada con treppiede ed altri arnesi, e li monta. Il killer di parole la guarda con curiosità, come se avesse la sensazione di averla già incontrata*)

COLLEGA (*sarcastico, sottovoce, a incastro con gli altri*)

Però, anche le interviste...

MOGLIE (*sottovoce, rincarando la dose*)

È uno dei suoi mille e mille modi di perder tempo.

Vieni qui... Sì, dai...

(*Invita il collega a sedersi con lei sul divano, che è un poco discosto. Allusiva, provocandolo, ma sottovoce*)

Da mihi basia mille...

COLLEGA

Cosa? Come?

MOGLIE (*divertita, come il gatto che gioca col topo*)

Dein mille, mille, mille...

COLLEGA

Qui no...

MOGLIE

dein...

segue nota 14

ne sovrapposti: alla situazione del killer che si intrattiene con la fotografa e la giornalista (la dimensione strumentale scarna, il trillo continuo del pianoforte e della marimba con il ritmo regolare delle *maracas*) si sovrappone il duetto tra il collega e la moglie che indisturbati riprendono il loro corteggiamento (melodia nel registro acuto del violino solo introduce un piano sonoro nuovo nella caratterizzazione dell'azione drammatica). La scena si articola in più sezioni: un *Mosso* irregolare, un po' buffo e anche goffo (il momento della messa in posa per la foto), un *Quasi Valzer* in cui si svolge il duetto amoroso della moglie e del collega (con tanto di allusioni mozartiane – il testo recita «Una man? Io saprei che cosa cercare»), un primo finale d'insieme sulla parola «Perfetto!»:

ESEMPIO 6 (p. 193)

M. *f* (fra sé) Fra po-co lo mol-to... *ff* Per-fet-to! *(sarcastico)*

Fot. *mp* la a-pra. O-ra la fac-cia: più tru-ce, si ve-ro kil-ler! *ff* Per-fet-to!

Gio. *mp* la a-pra. O-ra la fac-cia: più tru-ce, da ve-ro kil-ler! *ff* Per-fet-to!

K. *mp* va ben? Co-si? O più... *ff* co-si, co-si?

Le sezioni successive perdono il carattere d'insieme, la trama vocale e strumentale si frammenta nuovamente in una molteplicità di interventi e microsituazioni, mentre i singoli interventi melodici dell'orchestra ricordano la complessità dello stato d'animo del killer a cui, ironia della sorte, viene fatto un ritratto per il mestiere del mese.

COLLEGA

Dove? Qui? Sì? No, no...

MOGLIE

altera...

COLLEGA

Chi? Io?

MOGLIE (*sfiandolo in modo provocante, mentre si siede al suo fianco*)

ceentuuuum...

GIORNALISTA (*al killer, alludendo alla fotografia*)

Facciamo qualche scatto,

poi lei ci lascerà soli.

MOGLIE

Basia...

(*Si interrompe, tralasciando per un momento il collega, ingelosita*)

Aspetta, aspetta un po'...

(*Si alza dal divano e va a seguire l'intervista da una distanza minore*)

Tutti insieme a incastro

GIORNALISTA (*dando istruzioni al killer e alla fotografa*)

Ecco, un paio da lì... Sì... No, più in là... Di
[più...

Ecco, così, sì. No. Anche più... ancora...

Stia appena un poco più eretto, fiero... Stop!

I nostri lettori devono vedere com'è un vero
[killer...

Di qua e... di là. E sorrida.

Ecco, sì. No... Ecco, così.

Facciamone una con un vocabolario, al suo
[tavolo.

Sì, lo apra. Lo tenga con una mano.

Cerchi una parola. Una qualunque.

(*La giornalista prende un secondo vocabolario e lo porge al killer*)

Uno per mano! Arbitro di lemmi!!

FOTOGRAFA (*incoraggiante*)

Bene,

Zoom... Flash! Si volti, lì... Non si muova, stop!
[Ok!

Più su. Bello! Guardi me. Almeno un pochino...
[Così è troppo!

(*Dolce*)

Guardi me e... sorrida col pensiero! Cheese!

Legga, pensi.

KILLER (*intimorito*)

Scusi... E così?

Non sono fotogenico, lo so. Così? Una mano?

Non saprei cosa cercare. Così? Va bene?

COLLEGA (*adesso si è molto avvicinato alla moglie. Facendo il verso al killer*)

Una mano?

Io saprei cosa cercare... Così!

KILLER (*impacciato*)

Così, va bene? Mi sento un po'...

MOGLIE (*ingelosita*)

Ma vedi, «di là! qua!» Come lo fan girare!

Che pavone!

(*Sarcastica*)

Guardalo, proprio un 'killer'!

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Senta, forse...

KILLER

Dica.

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Lei ha una forbice, per caso?

KILLER

Sì, una forbice.

(*Posa uno dei vocabolari e la prende*)

Va bene?

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Sì! La apra.

MOGLIE

E sta più dritto!

(*Tra sé*)

Fra poco lo mollo.

(*Sarcastica*)

Perfetto!

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Ora, la faccia: più truce, sì da vero killer...

KILLER

Così? O più... così?

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Perfetto! Ma lo sa che lei è proprio un bell'uomo?

MOGLIE (*allarmata*)

Ma che fa, ci prova?

KILLER (*al collega*)

Di' un po', a che lettera sei arrivato, col tuo?

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Ecco. Così. Più giù, più su.

MOGLIE (*facendogli il verso*)

Giù, su, su, su... Superkiller!

COLLEGA (*restando seduto sul divano*)

Alla «r».

(*Mimando un ruggito di leone e indirizzandolo poi verso la moglie*)

Grrrrrr....

KILLER

Alla «r»? Io sono ancora alla «g»!

Ma che vocabolario è? Di tipo tecnico?

COLLEGA

Già.

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

E magari metta in bocca qualche adesivo pronto
[all'uso.]

(*Gli mette tra le labbra qualche cartina adesiva colorata*)

Fermo!

KILLER

E quante parole fai alla settimana?

COLLEGA

Otto, nove...

KILLER

Otto, nove?

COLLEGA

Già.

KILLER

Io non le faccio neanche in un mese!

COLLEGA (*freddo*)

Si sa.

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Sì, ecco, stia fermo così.

KILLER

Così?

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Sì, cerchi di sembrar felice.

KILLER

Io??

GIORNALISTA, FOTOGRAFA

Sì, sì, così.

GIORNALISTA (*conclusiva*)

Basta così.

KILLER (*come risvegliandosi da un sogno*)

Già fatto?

GIORNALISTA (*alla fotografa*)

Basta, vai pure.

KILLER (*alla fotografa, con malcelato rammarico*)

Va già via?

GIORNALISTA (*al killer di parole*)

Passiamo all'intervista?

KILLER

Se basta già così...

(*Lascia il vocabolario, la forbice, gli adesivi e il resto che può aver usato. La fotografa intanto raccoglie le sue cose, fa un cenno di saluto ed esce, mentre il killer di parole la segue con uno sguardo intenso*)

GIORNALISTA (*sedendosi al tavolo, per scrivere*)

Bene. Dunque, per il nostro inserto «L'uomo del
[mese]

abbiamo pensato a lei, dato che il lavoro che fa:

è davvero così insolito, misterioso quasi,

che può incuriosire i nostri lettori.

(*Confidenziale*)

Sa, l'avventura tira sempre!

KILLER

Ah, sì. A me? Davvero?

Sì. Dica. Cosa? A fare?

GIORNALISTA (*professionale, accendendo il registratore portatile*)

Signor killer, ci può spiegare cosa si prova

ad ammazzare le parole?

KILLER (*con semplicità*)

Ma no, non sono io che uccido.

Il mio compito è levare parole che la gente non usa
[più.]

GIORNALISTA

Ma nei vocabolari non c'è posto per tutte le parole?

KILLER

Si buttano parole ancora bellissime, uniche,

che non si potranno più usare. Mai più.

GIORNALISTA

Insomma, lei che fa, ‘pulisce’ i dizionari?

KILLER

Io non vorrei, ma devo.

(Sfoggia il vocabolario alla ricerca di una parola adatta)

MOGLIE *(sottovoce, sarcastica)*

No: li scrosta!

COLLEGA *(sottovoce)*

Fortuna che non deve far quello dei Sinonimi e

[Contrari.

MOGLIE

Sai che fortuna!

KILLER *(trova la parola)*

Guardi, per esempio... oggi devo togliere:

COLLEGA

Sentiamo...

KILLER

«Galaverna». Che è:

(Legge)

«Brina o nebbia, che cristallizza sui rami delle foglie, formando dei lunghi aghi, assai sottili».

Non è una parola magnifica? Ascolti: ga-la-ver-

[na...¹⁵

ma la devo uccidere. Oggi.

(Strappa la pagina dal dizionario, la appallottola e la getta nel cestino)

Ecco, questo mi chiedono.

GIORNALISTA^{II}

Lei è un po’ sadico, confessi.

KILLER *(mortificato)*

È come il boia: qualcuno lo deve fare.

GIORNALISTA *(appassionandosi)*

Ma si rende conto? Se fa così distrugge un patrimonio che ha millenni. È l’uomo che ha dato un nome a tutte le cose, e questo è un atto quasi divino, di creazione, sacro!

KILLER *(sconsolato)*

La puzza dell’economia copre il profumo della poesia.

GIORNALISTA *(con foga)*

Ma la lingua, le lingue del mondo, non sono un capolavoro,

[collettivo,

l’opera d’arte inconscia dell’umanità?

Un coro, un concerto immenso che si replica ogni

[giorno,

ovunque, da sempre, in tutto il mondo!

Il vocabolario... è un’orchestra!

KILLER

Lo so. Ma, io non...

GIORNALISTA *(palesamente delusa)*

Bene. Penso basti.

Credevo fosse un mestiere interessante.

(Sbrigativa, avviandosi verso la porta)

Mi leggerà.

(Esce, spedita)

KILLER *(la rincorre, per accompagnarla. Sulla porta, quando è ormai uscita)*

Avevo altre aspirazioni, sa...

(Rientra, molto mortificato)

COLLEGA *(sarcastico)*

Che commoventi!

Che bel quadretto, che gara di poesia, che buoni

[sentimenti!

E quella pagina, che colpo di teatro! Geniale,

[complimenti!

¹⁵ Si apre sulla parola «galaverna» un interludio strumentale – *Luminoso, magico* («Galaverna») recita l’indicazione agogica nella partitura – che ancora una volta segue il principio della sonorizzazione dei concetti già citato. In questo finale della scena sesta l’orchestra traduce in suono le proprietà cristalline della parola galaverna: armonici acuti dei violini I e II, *shell wind chimes* (campanelle a vento di madreperla o conchiglie), *metal wind chimes* (bacchette di metallo sospese), piatto rovesciato sul timpano, vibrafono con due catenine di metallo sulle piastre. Dopo l’intervento del pianoforte, si aggiungono suoni metallici ottenuti grazie al ditale di ferro sulle corde della chitarra (*come scintille che si sciolgono*) e grazie all’utilizzo del plettro all’interno della cordiera del pianoforte che dialoga con la chitarra. Il killer ripete la parola, esplorandone tutte le inflessioni come in una cadenza, per terminare a voce piena su un Fa₃, quasi al limite superiore della sua estensione.

^{II} Questo passo, che pure considero importante, contiene le mie idee sulle lingue (la lingua come opera d’arte collettiva, come invenzione più grande della ruota ecc.), ed enuncia le motivazioni del lavoro, ma ho ritenuto più efficace tagliarlo per ottenere l’effetto di un passaggio brusco dalla fine dell’intervista al killer al coro delle lingue migranti [nda].

MOGLIE (*sarcastica*)

Già. Che bravo!

KILLER

E dàì... Grazie!

E giù col bastone, anche voi!

(*Trattenendosi*)

Ancora? Cosa? Sono stufo... E dàì, basta!

MOGLIE (*rincarando*)

Come mai ti fan fare lo 'spazzaparole',
invece che farti Commendatore delle Arti e delle

[Lettere?

O Protettore? Supervisore? Provveditore?

KILLER (*arrabbiandosi*)

Ma siete proprio sicuri che si vivrà meglio
quando i verbi avranno un tempo solo?

Ma sì... basta congiuntivo, condizionale, passato,
futuro: usiamo solo il presente!

Anzi, sostituiamo le frasi con dei numeri,

(*Alla moglie*)

così sei contenta!

(*Al collega*)

Ma... è stato più importante inventare la ruota

o immaginare le parti del discorso:

il soggetto, il verbo, l'aggettivo?!

E poi, bella invenzione, la ruota. Guarda in cielo:

c'era il sole, c'era la luna: era già lì, bella, tonda,

[pronta!

Il 'cerchio' c'era già, ce l'avevano tutti sotto il naso.

(*A entrambi*)

Ma come hanno fatto a costruire

quella 'macchina' fantastica che è una lingua?

Che cambia dappertutto eppure dice le stesse cose!

Milioni di suoni diversi. Miliardi di parole!

Dov'è il modello in natura?

Dove li trovi i pronomi, o gli avverbi: sugli alberi?

Sott'acqua, sulle montagne? Eh? A chi,

a quante generazioni dobbiamo

l'aver dato un nome alle cose, l'aver battezzato il

[mondo?

Centinaia! Migliaia! Di padre in figlio...

(*Desistendo*)

Ma cosa ve ne importa, voi pensate solo alla

[carriera...

COLLEGA (*approfittando*)

Bene, visto che non c'è niente di pronto, io vado.

KILLER

Vai, vai. Va' a far la spia...

(*Il collega esce, la moglie lo accompagna. Rimasto solo, il killer di parole va alla culla e dà uno sguardo affettuoso al bimbo, che dorme ancora. Poi, per cercare di calmarsi, comincia a riordinare i fogli che ha sul tavolo. Li legge, un po' qua un po' là. Prova a disporli in un ordine diverso. Ogni tanto prende uno dei vocabolari che ha intorno e controlla qualche parola, la confronta con quelle scritte sui suoi foglietti, prende appunti su piccoli adesivi colorati, li attacca ai vocabolari... Dal fondo riappare lentamente la silhouette del coro, indistinto come all'inizio dell'opera*)

(*Rimangono immobili per qualche istante mentre le luci si abbassano e dal fondo riappare lentamente la silhouette del coro, indistinto come all'inizio dell'opera. Giornalista, fotografa, moglie e collega, nel buio, escono*)

SCENA SETTIMA

*Madrigale dell'aiuola*¹⁶

L'UMANITÀ (*come un alito o un vento caldo*)

Hhhuuuu... Shhhuuuu...

È un fiume,

un letto e un cielo, il foglio,

per la parola, e un'aiuola.

Ma può esser anche brace e patibolo,

cenere, oblio e lama e ghigliottina.

Non torna mai bianco, il foglio,

se la parola si cancella. Una traccia resta,

rosso sangue.

¹⁶ La scena settima si articola come un momento corale, un madrigale, forma storica molto cara ad Ambrosini e momento obbligatorio anche nella sua produzione operistica (si pensi al madrigale per Giordano Bruno da *Big Bang Circus*). Da grande amante della tradizione e soprattutto come compositore veneziano, Ambrosini affida a questa scena una funzione cardine nell'azione. Il coro, nel suo ruolo universale dell'umanità, racconta del compito che la carta svolge per la parola e per il linguaggio. Finalmente viene introdotta anche la parola chiave dell'opera nella sua forma completa – «aiuola» – di cui ora comprendiamo il significato metaforico. Compare sotto una nuova luce la presenza della carta nel corso dell'opera, e soprattutto del gesto di strapparla, che si pone in forte contrasto con l'energia sonora che accompagna la parola «aiuole» sia nella forma completa che quella astratta e 'veneziana', fatta cioè delle sole vocali («aiuè»).

(Mentre il KILLER sposta fogli sul tavolo)

Forse da soli ormai si nascondono i fogli,
uno sotto l'altro, per non farsi trovare,
per salvare qualche voce:
ancora una, sola, spaventata...
Nessuno vuol sparire.

KILLER *(tra sé, ispirato)*

È un grande libro, il mondo,
di parole inventate,
di parlate diventate lingua,
vagando, volando,
planando su pendii di fiato, su monti di labbra,
su boschi di sillabe, su laghi di voci.

L'UMANITÀ

Per ogni parola del mondo,
mille bocche han baciato il pensiero:
lo hanno 'suonato' per mille vie,
in mille fonie, in coro.

*Coro delle lingue migranti*¹⁷

(Sullo schermo di fondo appare un'immensa carta geografica: dapprima Africa, Medio Oriente, Europa, India; poi si allarga verso oriente e verso occidente, includendo Cina, Giappone, Australia da una parte e il continente americano e l'Oceano Pacifico dall'altra. Un'animazione grafica fa muovere lentamente sui continenti dei segni, delle lettere dell'alfabeto, dei fonemi, delle sillabe, da un punto all'altro del globo, come una migrazione continua, inarrestabile, cangiante. Il killer di parole sembra assorto nelle sue fantasie, come se stesse ascoltando un coro angelico)

Le vocali camminano, le consonanti camminano,
le sillabe camminano.

Vanno, come gli uomini, più degli uomini.

Si trasformano, più presto degli uomini.

Si impastano, si annodano,
si fondono. Partono da qui
o da lì, in un millennio
o in un altro, in un giorno
o in un altro, attraversano mari e monti e
continenti
e ghiaccio e acqua e sabbia e fuoco.
Passano dalla mia bocca alla tua come un vento
che non si può fermare, che è un respirare,
un'onda su terra e tra ugola e labbra:
scivolano tra i denti e la gola,
scivolano sulle frontiere e sulle ere,
sulle case, le capanne, gli igloo, i grattacieli:
sono tanti veli.

La voce sale, cerca suoni
e l'aria si colora.

Le corde si tendono, si allargano,
la lingua trilla, sostiene,
le labbra segmentano, plasmano, creano.

A i ü u o è é...

(Il coro e l'immagine lentamente svaniscono)

SCENA OTTAVA

*Ninna nanna*¹⁸

KILLER *(è seduto a fianco della culla e la sta dondolando. Al bimbo, come citando una canzone popolare. Giocoso, affettuoso)*

Blin blin blen blon,
blen blin blun blan!

«La gondola dondola
nella laguna.

Dentro c'è un fiorellino
che sogna le aiuole».

Dormi...

(Parafasando il suo 'inno professionale')

¹⁷ L'intervento del killer che spiega al bambino perché ci sono tante lingue, rappresenta una specie di asse di simmetria di questa grande scena corale. Infatti, nella seconda parte ritorna il coro nel ruolo delle lingue migranti che illustrano in musica un concetto molto caro al compositore, quello dello slittamento vocalico (*great vowel shift*), sul piano concreto. Su quello astratto assistiamo invece alla graduale conquista del mondo delle sole vocali, la massima espressione del colore e della diversità, che trova il suo contraltare nella scrittura strumentale che accompagna tutta la scena.

¹⁸ La breve scena ottava chiude il cerchio dell'impianto formale dell'atto primo, ritornando alla situazione iniziale del killer che parla al bambino, ricorrendo nuovamente allo stile vocale in falsetto. La ormai conquistata atmosfera della parola magica «aiuole» permane, anche se ritornano gli elementi della scena iniziale con il bambino (carillon, suoni morbidi e acuti).

Tanto son qua, di guardia attento... alle tue aiuole!
«Flower-beds» in inglese; «aiuòe», in veneziano!
Ma sai che dovrei tagliarla, questa parola?
Perché oggi va di moda: «centrini da giardini»!
(Buffo, giocando)
«Centrini da giardini per bambini piccolini!»
(Prende in braccio il bimbo)
Ma noi invece diciamo:

(Dolcissimo)
«aiuòe», eh?
(Comincia a cullarlo teneramente, per farlo addormentare)
Aiuòe... aiuòe... aiuòe...
(La luce poco a poco si spegne. Sipario)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Interno di uno studio di registrazione audiovisiva, dotato di una strumentazione essenziale: un registratore a bobine, un paio di telecamere e, al centro, un microfono su un'asta. Sui lati, qualche altra asta e microfono pronti all'uso, qualche sedia, un computer – di un modello ormai superato –, un televisore (spento, per il momento), delle scatole di cassette video, dei nastri magnetici, altri strumenti di memorizzazione desueti, confusamente accatastati. Su un tavolo, oltre ad uno schedario cartaceo di vecchio tipo, fogli e foglietti sparsi, appunti vari, adesivi colorati ecc. Sulla parete dalla parte del tavolo, appese con delle puntine, molte foto di volti di uomini e donne provenienti da culture di tutto il mondo, spesso addobbati con i loro costumi nazionali. Sulla parete opposta, un'immensa carta geografica del mondo con infilzate, qua e là, delle puntine colorate 'segna-luogo'. La parete di fondo è invece costituita da una grande vetrata sulla città: evidentemente si è a un piano alto e ciò che si vede è soprattutto un profilo lontano di tetti e grattacieli, e la luce naturale del cielo che, nel corso dell'atto, passa dal tardo pomeriggio alla notte. Sopra la porta, una scritta: «Sala ultimi parlanti». Sotto, l'insegna luminosa «Silenzio» che si accende, insieme ad una lampadina rossa, quando si registra. Il tutto dà l'idea di una situazione alquanto dimessa e provvisoria, quasi di smobilitazione generale.

(Sono passati circa venticinque anni dalla fine dell'atto primo. Nel frattempo il FIGLIO del killer di parole è cresciuto ed è diventato un giovane avvocato, interessato alla difesa dei rappresentanti di popoli in

via di estinzione e delle loro lingue. Il killer ha invece fallito il suo compito: non è riuscito a decidere quali parole tagliare dal vocabolario che doveva curare e da qualche tempo è stato destinato ad un altro incarico: deve registrare la parlata di una quantità di individui pittoreschi: gli «ultimi parlanti» di varie lingue, talvolta esotiche e tutte ormai incomprensibili. Deve cioè decidere di quali val la pena tenere traccia, e quali lasciar scomparire: il «killer di parole» è diventato ora un «killer di lingue in via di estinzione». Sua MOGLIE invece ha decisamente fatto carriera: ha un piglio ancora più deciso, veste in modo elegante, manageriale. È lei che ora dirige l'intera struttura e, nonostante gli anni trascorsi, è ancora una donna dotata di fascino e bella presenza)

MOGLIE

Ma poi non ha finito, capisci?¹⁹

FIGLIO

Lo so, mamma.

MOGLIE

Ci ha messo vent'anni

e poi l'ho dovuto concludere io, il suo vocabolario!

FIGLIO

Ma il babbo non era adatto:

lui prende a cuore ogni parolina.

MOGLIE

Anch'io ho fatto delle liste, ho scartabellato,

ma non mi sono persa: sì, no, no, sì; se no, sì ma...

Io no, io tagliavo: zac, via! giù! fuori! raus! kaputt!

FIGLIO

Ma lui le ama, le lingue.

Crea arsenali di parole preziose. Grandioso!

MOGLIE

Sì, bravo, difendilo.

¹⁹ Tutta la prima scena dell'atto secondo si articola come dialogo tra la moglie e il figlio, che, cresciuto, difende il padre, nonostante abbia fallito nella mansione di killer di parole. La scrittura orchestrale è più piena, si presentano piani melodici e timbrici diversi, nuove combinazioni fra strumenti più ricche di suono (per esempio viole unite all'oboe e clarinetto che accompagnano la voce della moglie, p. 248; l'arpa con il *thai gong* e il corno per quella del figlio, p. 251, ecc.), che preludono al duetto dei due protagonisti sostenuto da contrabbassi e ottoni: un tale impasto è spesso stato associato al killer, che così risulta presente non solo nel discorso dei due ma anche grazie alla sua caratterizzazione timbrica. Si instaura, di conseguenza, un forte contrasto con la sezione successiva in cui la moglie si lamenta della presenza di troppe lingue e si rallegra del fatto che dalla mezzanotte si passerà a una lingua sola. L'orchestra è in questo caso impietosa, e sciorina una quantità di suoni 'primitivi': ai già consueti campanacci si unisce ora, tra gli altri, anche il suono del bottigliofono (trattasi di bottiglie di plastica sul cui fondo viene fatta roteare una tazzina). Ritorna anche lo strappo della carta, un rafforzativo sonoro (oltre che simbolico) della fine della diversificazione linguistica e dell'imminente processo di omologazione.

Ma se non era per me, da qui
lo avrebbero già buttato fuori da un bel po'.
Per fortuna gli ho trovato almeno questo posto
da 'selezionatore di lingue in via d'estinzione'.

FIGLIO

Tu sei stata brava.

E lui l'ha presa come una promozione.

MOGLIE

Proprio bella, la sua carriera:
da 'spazzaparo' a 'salvalingue',
già moribonde!

FIGLIO

Lui lo fa con passione.

MOGLIE

Ma per fortuna ora sei laureato: sei un avvocato,
con un grande futuro.

(Rammaricandosi)

Solo che ora
vuoi difendere le lingue anche tu.

FIGLIO *(con entusiasmo giovanile)*

Non ho mai sentito altro
da quando sono nato: del mondo
io so qual è il tesoro: parole e popoli,
i viaggi, e gli incontri...

Partirei all'istante per l'avventura.

MOGLIE

Ah sì? E per dove? E per cosa?
E fino a San Mai? Va là...

FIGLIO

A trovare
il Sentiero dei nomi perduti...
Mi sento più ricco se conosco altre lingue.

MOGLIE

Sì, sì, bei discorsi davvero... Comunque,
oggi è l'ultimo giorno di questa Torre di Babele:
da domani, finalmente, in tutto il mondo
si passa alla moneta unica,

e soprattutto alla lingua unica.

E da domattina tutte le comunicazioni,
tutte le macchine, tutti i computer
funzioneranno solo con la Lingua definitiva.

La lingua dei molti, dei moltissimi: la lingua dei più!

FIGLIO

E tutte le altre?

MOGLIE

Che restino in biblioteca!

FIGLIO

E per quelle solo orali, non scritte?

MOGLIE

Potevano almeno imparare.ⁱⁱⁱ

FIGLIO

Che cosa?

MOGLIE

A scrivere.

FIGLIO

E dài...

MOGLIE

O almeno trovare qualche collegamento con i numeri!

FIGLIO

Ma son proprio i numeri a dirci
che nel mondo ormai muore una lingua alla settimana
e che son centinaia quelle
parlate solo da pochissime persone.

MOGLIE

Lo so: finché rimane un solo parlante,
(Come liberandosi di un peso)
e poi, morto quello, amen

MOGLIE

Amen,²⁰
addio lingua per sempre!

FIGLIO

Non è così.

ⁱⁱⁱ Questo taglio è dovuto a ragioni di ordine drammaturgico: la risposta della moglie all'interrogativo del figlio («Amen, addio lingue per sempre») acquista un peso maggiore nell'opposizione immediata [nda].

²⁰ La lunga scena raggiunge il suo culmine nel secondo duetto tra figlio e moglie, un brano in cui il contrasto tra i due è massimo: anche se intonano la stessa frase («visto che mancano poche ore alla mezzanotte»), il senso che conferiscono alle parole è l'esatto opposto. La moglie afferma che non serve continuare a registrare le ultime lingue considerate che ormai è tardi, mentre il figlio con entusiasmo vuole sostenere il padre fino all'ultimo minuto, in modo da registrare più lingue possibili.

MOGLIE

Ah no?

FIGLIO

Il babbo le ha registrate quasi tutte, ormai.

MOGLIE

Ah sì? Ma no!

FIGLIO

E ha creato qui un bell'archivio.

Ci sono fiabe, filastrocche, ninne nanne, poesie,
[canzoni...

Lui vorrebbe salvarle tutte

*(Con rammarico)*ma non può più ormai,
visto che mancano poche ore alla mezzanotte.

MOGLIE

Ma lui non deve creare archivi!
Deve decidere quali lingue si possono eliminare
e quali invece val la pena registrare!
(Con gioia)
Pochissime ormai,
visto che mancano poche ore alla mezzanotte!*(La moglie getta uno sguardo alla finestra, da cui si scorge ora la luce rossastra del tramonto. Il figlio si avvicina alla vetrata, a guardare)*MOGLIE *(per un attimo riflessiva)*Il sole tramonta, il mondo tramonta...²¹

si perde la conta.

Il colore svanisce, il calore svanisce,
la luce tace.Un vento, freddo,
sale fino ai piani alti – i nostri –
solleva polvere, fumo, foglie secche.

E parole secche... Sale

che sale. Avvento?

(Perdendosi in un ragionamento quasi folle)

Un vènto... i vènti... Quanti?

Vènti vènti... Vènti vènti vinti... Un vanto.

(Guardandosi intorno, desolata)

E qui un vinto.

(Entra il KILLER trafelato. È invecchiato e molto agitato. In una mano ha alcune bobine di nastro magnetico per la giornata, nell'altra ha un foglio con la lista delle persone che deve registrare; al collo una piccola macchina fotografica, con cui ritrae, come promemoria, i personaggi che si presentano all'audizione. La moglie esce)

SCENA SECONDA

KILLER *(preparando le bobine e il registratore)*

Come faccio? Come si fa? Come?!

C'è una fila di gente fuori che arriva fino alle scale
e giù fa il giro dell'isolato! Son centinaia
e ormai abbiamo solo poche ore.FIGLIO *(con entusiasmo)*

Ti aiuto io!

Dammi la lista... Ah, ecco, il primo è un caso tipico:
«ultimo parlante delle lande ventose».

Conosce un poema più bello di Omero!

KILLER *(molto interessato, quasi eccitato)*Che entri e ci faccia sentire il suono della sua
lingua.*(Triste)*

È l'unico ormai che può farlo, al mondo.

FIGLIO

Bene, sì, vado.

(Al vecchio)

Sì, venga.

SCENA TERZA

(Il FIGLIO è andato ad aprire la porta e fa entrare l'ULTIMO PARLANTE VECCHIO, fieramente vestito del suo costume nazionale, e lo conduce davanti al microfono. Il KILLER di parole gli scatta subito una foto, attiva microfono e telecamere, monta la prima

²¹ La scena prima si chiude con l'aria della protagonista «Il sole tramonta», un momento lirico scaturito dall'immagine del tramonto che mette in luce tutta la cantabilità lirica richiesta alla voce del soprano I. Questa volta i protagonisti principali sono gli archi che oltre ai *jetés* frequentemente associati al ruolo della moglie, ora intonano lunghe discese cromatiche. Il momento della resa dei conti si avvicina, nonostante tutto. Infatti, nemmeno la melodia del clarinetto e del fagotto si sottrae ai colpi improvvisi del pianoforte, elementi di disturbo dal mondo esterno che segue il proprio *iter*.

*bobina e fa partire il registratore. È curioso, emozionato di fronte a questa figura esotica, ieratica)*²²

PARLANTE VECCHIO (*accompagnando il canto con una gestualità da narrazione epica*)

Rro... har! Ta iu-üü... tà hor!

Brlau ro: m... Rrae roiu: m bu... Ha tun!

Ham, him, hem, rou... houm,

loim, doim, r(ø)m; loim, teklum... rio! Ro.

Taggo, takko, tliakko, triepo, briapbruo... har!

Tireloghiu mio-lio... har!

K(ø)n f(ø)n t(ø)n b(ø)n p(ø)n?

Fruore: 'KKmèe, 'NKzèe, 'RKpèe, 'FKmèe, 'LKMèe.

Lio... RZaa, KZaa, FRZaa, BRZaa.

Lio... RZii, BFZii, MhZii.

L kamalal m... lio bar! M... liom-loim.

L bo romkou! Mi, ti, pi,

ma mimòn glium blùm.

Flem blon, 'nklem pataplon, rvlán rvlok!

Ma minimi mu

rami riu rotamiala beu, taimiro fulia, però;

malaffio MLiglo, leo e flio,

baddò, patò, tao, peò, blu dé ramü-u.

Bo? Po? Mebopo.

Tarù, patàra, rei roa reiao. Tao!

Aoeipiù. Rotae mi-ü-u.

Fiblogrà? Ae, uaeio, aiudè.

KILLER (*fermando la registrazione, commosso*)

Magnifica! Questa non la elimino di sicuro!

(*Al vecchio, che sta per uscire*)

E stia tranquillo: si salverà!

FIGLIO

Che lingua!

(*Anche lui al vecchio*)

Per sempre! Sì!

KILLER (*al figlio*)

Il prossimo, svelto!

(*L'ultimo parlante vecchio esce, contento*)

SCENA QUARTA

FIGLIO (*riconoscendola, dopo un'occhiata alla lista*)

Questa viene dal confine con le paludi; parla una
[lingua molle]²³

come quel luogo: qua ti puoi appoggiare, lì no!

(*Si infervora, immaginandosi in un'arringa*)

Certo – ignoto! Qui, vita – là, morte...

KILLER

Molle? Questa mi manca! Com'è?

Falla entrare!

(*Entra l'ultima parlante delle paludi, anche lei nel suo costume nazionale. Ha un'aria affascinante e simpatica. Il figlio la accompagna al microfono, mentre il killer toglie la prima bobina, ne monta un'altra e fa partire il registratore.*)

ULTIMA PARLANTE DELLE PALUDI (*con voce vellutata, accattivante, sinuosa e fluida, quasi gorgogliante*)

M-N-é... lié, uà, lèò: GhLi-lé.²⁴

M-N-a... la và, ma là, va là: GLua-lò.

Tiku due tón. MòNu, móNø e móNâ.

Ti BLòi Blóua tà kieao: lua liu pudu glò!

²² Inizia a questo punto il catalogo degli ultimi parlanti, un punto analogo a *Big Bang Circus* e insieme un *topos* nelle opere di Ambrosini, quello dell'introduzione di personaggi secondari la cui caratterizzazione è soprattutto di natura musicale (sia per lo stile vocale e linguistico, spesso combinazioni di fonemi astratti ma con proprietà ben precise, sia per quello della caratterizzazione timbrica strumentale). La scena è introdotta con figurazioni ribattute dei fiati («come un Alfabeto Morse, ma con suoni grezzi, come arcaici»), mentre l'ultimo parlante vecchio viene accompagnato dal suono dei barattoli di metallo sfregati e battuti uno contro l'altro, con parte melodica nel corno e pianoforte – una specie di metafora dell'ottimismo del killer.

²³ L'intervento dell'ultima parlante delle paludi viene introdotto da una breve sezione strumentale, con pianoforte preparato (fogli di plastica rigida nella cordiera), unito all'arpa e piatto sul timpano, sostituito poi con un *dobaci* suonato con l'arco da contrabbasso, ambiente sonoro questo che aveva contraddistinto alcuni momenti lirici della moglie nell'atto primo.

²⁴ Ora l'ultima parlante intona la sua lingua. Le sonorità che avvolgono la sua voce sono affidate a campane tubolari, piatti sospesi, un'altra coppia di campane tubolari immerse nell'acqua. L'indicazione dell'autore è «tutto molto fluido, gelatinoso», e ben si addice alla parte vocale ricca di consonanti liquide come la *elle* o gruppi consonantici come *bi-elle*:

ULTIMA PARLANTE GIOVANE

Le: ka to hu.

Li: ka pi to nu mbren.

La: o ca pi to fa bon bro lo, e to ka mi.

Mi: pia ci, poppilolo kui.

Ma: la tipi tua xi.

Mani: ta no, to na, lola cotta.

E tu? Liù, leò, loà...

(Si ferma, insicura dell'esito)

FIGLIO *(ammaliato: sottovoce, al killer)*

Papà, non farla uscire!

Si, falla continuare! E dopo, forse... sì, possiamo registrare qualcos'altro, se c'è un po' di tempo...

(Il killer le fa cenno di continuare)

ULTIMA PARLANTE GIOVANE

Lo: a ka pi?

So la: dia beu loa; ta pi: beo nai lu.

Li: la do. Mao la tipo tapi? No.

Tapi? Se: tapa me la, tio nai

meu topa buca o...

io ea, ia ie io, ia uà, ia eo iamò.

KILLER *(alla ragazza, per farla rimanere, brandendo la lista)*

Bene, benissimo ma... lei non è inserita.

Per favore, compili questa scheda.

ULTIMA PARLANTE GIOVANE *(canta ancora qualcosa, mentre il figlio le porge la scheda da compilare)*

M-leò iòm, lùo liòm, miòiom, eòiom nuòma:

po pa, no ta bù: si to ka e

le ka e ba cia.

(Un po' in disparte e aiutata dal killer, la ragazza inizia a compilare la scheda, mentre il figlio è preso da uno strano sentimento)

FIGLIO *(tra sé)*

Non so, non mi trovo, son stordito.

Questo canto ignoto – e che non ho capito – mi ha
[pur detto

qualcosa di strano. Mi sento sul cuore una mano.
È la sua lingua, forse? È il suo sguardo? Oppur è la
[sua voce?

Qualcosa mi parla anche ora che tace... Chi è?

Quali segni in questi suoni?

E qual segreto?

ULTIMA PARLANTE GIOVANE

E pò: miao miao

sì: tù mi pla ci.

(Sembra un saluto rivolto al figlio. Poi si dirige verso l'uscita)

KILLER

Si fermi, per favore.

Mio figlio pare molto interessato... alla sua lingua e vorrebbe conoscerla meglio.

ULTIMA PARLANTE GIOVANE *(risponde brevemente nella sua lingua, annuendo)*

E: mao peo, ta lea pirilòn!

(Il figlio le va vicino per cercar di instaurare un dialogo alla meglio, cosa che non sembra dispiacerle affatto)

FIGLIO *(rapito)*

La tua lingua è stupenda...

ULTIMA PARLANTE GIOVANE *(ride, un po' imbarazzata)*

La mia loa, moa, leu ta noa:

tegolòn, bigodìn!

FIGLIO *(estasiato)*

Bella...

ULTIMA PARLANTE GIOVANE

E... poppilolo kui!

KILLER *(fermando il registratore, agitato)*

Su, presto, avvocato! Chi c'è adesso?

FIGLIO *(controllando la lista, si affretta verso la porta)*

C'è il gruppetto di ultime parlanti litoranee

e... c'è anche il gruppo di ultimi parlanti rupestri!
(Malizioso)

Son sicuro che questi si capiranno al volo.

segue nota 26

corda, procedimento che rende il suono quasi umano, mentre la prescrizione *vibrato* trasforma l'insieme in un gesto pieno di sentimento. Il turbamento che il canto dell'ultima parlante giovane suscita nell'animo del tenore si riflette nel suono orchestrale attraverso l'impiego dei suoni metallici degli archi ottenuti battendo le corde con il tallone di metallo, uniti al movimento della *superball* sui due tam-tam (con indicazione «melodioso, dolce, come un canto di balena»). Si recupera in questa scena, in parte, l'analogia sonora con la scena quarta dell'atto primo, che vede il dialogo tra il killer e la parola uccisa (per via della preponderanza degli archi, dei frammenti melodici dei legni, ecc.).

SCENA SESTA

(Entra un piccolo coro femminile di ULTIME PARLANTI LITORANEE, nel costume alla moda nella loro nazione e dall'aria sana, abbronzata, e va velocemente a disporsi davanti al microfono. Il KILLER di parole, che ha montato un nuovo nastro, fa cenno di cominciare, mentre il figlio torna vicino all'ultima parlante giovane)

ULTIME PARLANTI LITORANEE (*vezzose*)

Mie lai mie nai, nai bei neo leo...²⁷
 fao cao mao lio, mau nau bèò fio...
 Tiko piko, mako miko,
 tike toke, pike poke,
 bike bo mike nike: oo e aa i u òe!

(Entra un piccolo coro maschile di ULTIMI PARLANTI RUPESTRI, come quello femminile vestito nel proprio costume tipico e altrettanto in salute, e va al microfono, vicino alle ultime parlanti litoranee)

ULTIME PARLANTI LITORANEE (*con stupore*)

Mio nao bao cao...

ULTIMI PARLANTI RUPESTRI (*ruspanti, quasi grezzi*)

Groueò proàù troué bruaión!

ULTIME PARLANTI LITORANEE (*più stupite*)

Pio mio!

ULTIMI PARLANTI RUPESTRI

Teruè proapù, braeón!

ULTIME PARLANTI LITORANEE (*interessate*)

Ah, merò...

ULTIMI PARLANTI RUPESTRI

F(ø) K(ø) bón! Bòn tòn! León!

Bruou: grou ta più?

(Come lanciando un richiamo)

Ooo...?

(Restano in ascolto, ma senza ricevere risposta)

Groì bréó mou dràa:

(Altro richiamo)

Ooo...?

Gruàu, to gruà gruò? A... o?

ULTIME PARLANTI LITORANEE

Tikà, tibò tikò, taketikè. Loa mio...

ULTIMI PARLANTI RUPESTRI

Truà, roiù, raié: roa leo! Ooo...?

ULTIME PARLANTI LITORANEE

Pake poko, bibebu bobì! Ooo....

ULTIMI PARLANTI RUPESTRI

Ponci punci? Ooo... si?

Vu fu su! Ma ta na? Oo!

Ai uo e... a iuò é...

oo... oo... Om.

ULTIME PARLANTI LITORANEE

H! H! H! Ooo...? Oo!

Tikonì tokanò, nidiparabò?

Paka tino, tikebibobà!

Ta mio nio nà...

dà méo kuà! Ai uò è!

H? SSS!

KILLER (*quasi stordito*)

Splendido...

(Salutandoli, con dispiacere)

Grazie, grazie, grazie!

(Le ultime parlanti litoranee, gli ultimi parlanti rupestri e il figlio escono, contenti)

SCENA SETTIMA

KILLER (*sempre più indeciso, fermando il registratore*)

Anche queste lingue son belle, nuove, così strane...

(Progressivamente agitato, quasi vaneggiando)

Cosa facciamo? Manca poco, pochissimo ormai.

È notte e io non mi so decidere.

Lo so, tempo ne ho avuto,

ma troppo belle erano le cose da cercare.

²⁷ La scena sesta vede contrapposti due gruppi corali, le voci femminili nel ruolo delle ultime parlanti litoranee e le voci maschili nel ruolo degli ultimi parlanti rupestri. Le prime sono associate alle veloci discese dei legni, del pianoforte e ai glissati del *glockenspiel* ottenuti grazie a due cimbali inclinati. Lo stile vocale è 'vezzoso' e si articola su gruppi di due note legate, con la prevalenza di consonanti come *emme* e *enne*. Tutt'altro ambiente per gli ultimi parlanti rupestri la cui lingua è dominata dalle *erre* (*ti, bi-erre, gi-erre*, ecc.), per cui i suoni che compaiono sono quelli del *growl* dei tromboni, suoni staccati nel registro grave del clarinetto basso e del fagotto, uniti ai *cluster* del pianoforte. Si viene a costruire una scena a due piani inizialmente alternati, che tendono alla sempre più serrata sovrapposizione, fino a raggiungere un momento di dialogo e d'intesa proprio in corrispondenza della parola chiave «aiuole».

Scegliere non è lasciare, è fare morire...
 labirinto di voci, in cui mi perdo.
 È tardi, i corridoi sono pieni di persone,
 di ultime parole, in gola.
 Ecco, sempre uguali sono i miei errori:²⁸
 fallirò, anche stavolta.

(*Entra la MOGLIE*)

SCENA OTTAVA

MOGLIE (*guardando l'orologio, spazientita*)
 Ma insomma, a che punto siamo, killer?²⁹

(*Sarcastica*)

Ah, sei già lì? Che bravo, sei!
 Proprio bellissime. Calmati, dà...

KILLER (*agitato*)

Non ce la farò mai.
 Sono troppo belle, queste lingue:
 io le vorrei parlare, non uccidere!

MOGLIE

Sempre la stessa storia:
 tu ami e non lasci più,
 t'incanti e non tocchi più, non selezioni!
 Scarta, decidi! E dà, tira via, vai!

KILLER

Ma è impossibile scegliere
 e in più non c'è più tempo,
 ormai manca poco a mezzanotte.
 Da domani il mondo sarà orfano.

MOGLIE (*tra sé*)

Oh, ecco, ci siamo...

perché l'ho sposato io?
 (*Esclamando*)
 Voilà, siamo alle solite:
 panico puro. Sembri un bambino.
 Ah, sì? Già.

KILLER

Ma è tutto assurdo: perché questa sì e questa no?
 E fuori della porta ce ne sono altre decine: quando
 [le ascolto?

E poi, tra l'altro, non ho abbastanza nastri,
 [cassette...

(*Rovista sul tavolo, intorno al registratore*)

Non è rimasto proprio più niente
 e poi adesso non c'è più neanche il tempo
 per andare qui giù a prenderne.

MOGLIE (*con tatto, ma decisa a dirgli la verità*)

Guarda che... non servirebbe a niente.
 Qui nessuno ha mai creduto
 che tu riuscissi in questa impresa...
 in più non gliene importava niente:
 era inutile buttare dei soldi in una follia.

I tuoi nastri son sempre stati gli stessi:
 ogni mattina fingevano di portartene altri,
 di darne di nuovi, ma in realtà erano quelli
 che gli avevi consegnato tu la sera prima,
 su cui hai sempre reinciso.

Hai registrato sempre e solo sullo stesso nastro,
 ogni giorno cancellando il giorno prima.

KILLER

Come? Cosa? Ma... No...³⁰

Allora è stato tutto inutile,
 milioni di parole, milioni di suoni

²⁸ Sulle parole «miei errori», il canto del killer, da frastagliato e incerto, diventa quasi perentorio, a note lunghe, forti, a cui segue una eco su «fallirò, anche stavolta», che nonostante la dinamica *pianissimo* mantiene un tono inesorabile, come un declamato. Tutta la scena si colora di timbri scuri e cupi. Nel frattempo si è insinuato tra i suoni di questa scena un 'rumore' negli archi, ottenuto grazie all'aumento della pressione dell'arco sul ponticello. Un elemento che, come si vedrà, assume nel corso delle ultime scene sempre maggiore importanza.

²⁹ La scena ottava si apre con il mondo sonoro della moglie (pianoforte preparato, ora anche il bottigliofono, vibrafono e marimba), la cui vocalità inizialmente appare cambiata – più morbida e melodica – nel dialogare con il marito, i cui interventi invece sono sostenuti dalle melodie affidate al contrabbasso; tutti gli archi (con legno battuto, come tanti ticchettii d'orologio, p. 372) si vedono coinvolti nel fervore del killer che percepisce il tempo passare inesorabilmente. Il contrasto è stridente e infatti l'ansia della moglie aumenta, riportandola al solito modo secco e sbrigativo (qui i frequenti glissati del vibrafono sono come delle lame, mentre il 'suono-rumore' dello sforzo degli archi diventa sempre più frequente) con il quale, quasi telegraficamente, comunica la verità al marito: ovvero che ogni giorno sovraincideva le lingue nuove sugli stessi nastri del giorno prima.

³⁰ L'espressione dello sconforto del killer nell'udire la verità viene affidata alla linea melodica *dolente* del vio-

buttati via... Anni? Via!
 Non ci resta più niente.
(Riflette un lungo istante. Poi, con uno scatto di orgoglio)
 Tranne questi ultimi minuti!
(Al figlio, che sta rientrando in quel momento)
 Corri a chiamarli, vai!

SCENA NONA

FIGLIO *(che non ha sentito la rivelazione della madre)*
 Sì, vado.
(Alla folla, che si intravede dalla porta aperta)
 Ascoltate...

KILLER *(mentre prepara tutti i microfoni che ha a disposizione)*
 Fai venir dentro tutti!

FIGLIO
 Tutti?

KILLER
 Sì, tutti quanti, qui insieme!

FIGLIO *(sulla porta, alla folla che aspetta fuori)*
 Entrate! Ma sì!
(Va fuori a prendere l'ultima parlante giovane e rientra con lei, tenendola per mano)
 Veloci!

(Rientrano per primi l'ultimo parlante vecchio e l'ultima parlante delle paludi e via via tutto il coro, suddiviso in piccoli gruppi, riconoscibili dai diversi costumi nazionali. Man mano che arrivano, in gran fretta, il killer di parole li fa disporre davanti ai microfoni che ha nel frattempo allestito. La moglie, un po' in disparte, osserva piuttosto annoiata)

KILLER *(con rinnovata energia)*
 Venite, ci state tutti, sull'arca! Sì, entrate!

FIGLIO *(eccitato, annunciando i gruppi man mano che entrano)*
 Ecco, qui noi abbiamo:

ultime parlanti delle oasi...
 ultimi parlanti dei picchi,
 ultimi parlanti delle foreste,
 ultime parlanti delle distese...

KILLER

Veloci, veloci!

Qui, davanti ai microfoni. Presto, dà!

FIGLIO

Ultimi parlanti degli atolli,
 ultimi parlanti degli altopiani,
 ultime parlanti delle vallate e...
 ultime parlanti delle cascate!

(Tutto il coro ora è schierato. È una folla estremamente variopinta, ansiosa, piena di speranza)

KILLER *(con energia contagiosa)*

Evviva!

Forza: raccontate, dite quello che volete, per
 [salvarvi.

Mandate il vostro saluto al mondo
 che verrà: univoco, vuoto e felice!

Parlate, sorridete, e salutate!

(La folla comincia a parlare, cantare, salutare)

KILLER

Gridate: io sono!

FIGLIO *(si entusiasma, ignaro del dramma che sta per compiersi)*

Bravo babbo, così, vai, sì!

Solo tu potevi farlo! L'unico!

E altro che «centrini da giardini»: aiuò! Aiuò!

ULTIMA PARLANTE GIOVANE *(solidale)*

I, bao bao, coi!

Ó tu óéi ao! L'ùio!

E ao ke èi-da-iaì: aiuò!

segue nota 30

loncello solo, per annegare nel suono-rumore della sezione *Lacerato* (p. 382), con l'indicazione per gli archi «suo quasi distorto». Questo interludio orchestrale è una diretta anticipazione della scena finale, l'aumento della componente del rumore è sempre più insistente. Un acuto suono del violino solo fa da sfondo alla presa di coscienza del killer, il quale, con uno stile quasi parlato, secco, si rende conto che tutto era inutile, «milioni di parole buttati via». Lo spazio è vuoto, la voce del protagonista rimane da sola nel momento in cui afferma «non ci resta più niente». Ma in quel momento il killer ha un'illuminazione, quella di registrare tutti quanti contemporaneamente. Lo spazio sonoro si riempie di nuovo, in modo repentino, preparando l'esplosiva conclusione.

SCENA DECIMA

(Iniziano a cantare i vari gruppi corali che compongono la folla degli ULTIMI PARLANTI, sostenuti da un'orchestra che si fa sempre più tempestosa. Onde di suono avvolgono le voci, le sospingono con un'energia incontenibile e a tratti le sommergono in un crescendo travolgente, mentre il KILLER di parole continua ad incitarli)

KILLER (*alla folla*)

Sorridete, salutate!³¹

FIGLIO

E sognate!

ULTIMA PARLANTE GIOVANE (*con il figlio*)

E oà!

FIGLIO

Forza, non fermatevi qua!

Dài, ancora: «aiuò», ancora!

ULTIMA PARLANTE GIOVANE (*a dar manforte*)

Òa ó eài à!

Ài, aóa: «aiuò», aóa!

FIGLIO (*entusiasta, alla folla*)

Resterà un bel ricordo di voi!

ULTIMA PARLANTE GIOVANE (*come aura*)

Eà ueiò iòi!

KILLER (*riflessivo, guardando la folla*)

Resterà un bel ricordo di noi?

ULTIMI PARLANTI

Aci iou aei, ua ei, o

aei ou ai,

uaeio.

Ouaeio,

cioua,

iouae, ioi.

E uea oi ai,

ioua oi. E uao eo.

Io uea.

U e iuoàè!

Io o àeiu,

ueiào,

io uoiea,

eiuoà,

o u ì e à!

Aeiou,

a o oa,

au e o ì, aueò,

iu eoà,

u ieoà ò.

Ieu aiei e

ieu uà e iò,

oi eau,

e a uoi, aeo

iu ea o eo iau,

ui e o a o, o e a.

Aeuio, io,

io euia,

uieo oàò,

io è uadò, i eu oà,

a e ua, io ueio àò,

io eua, io oe ui aà!

E eu io ou au ea ao a,

³¹ L'ultima scena, secondo la migliore tradizione, è un gran finale corale in cui i vari gruppi dei parlanti inizialmente timidi, poi sempre più entusiasti articolano frasi basate esclusivamente sulle vocali, massima espressione del colore e della poeticità del linguaggio. Troviamo ora in dialogo tutti insieme gli elementi sonori di tutti i personaggi, i suoni gravi dei parlanti rupestri, quelli acuti delle parlanti litoranee, il suono del trombone del killer (e del figlio da grande), ecc., mentre sullo sfondo, inizialmente negli archi, per espandersi in seguito su tutta l'orchestra, prende avvio un ritmo ternario su cui si innesta gradualmente un ritmo puntato *alla francese*. Il tutto si trasforma in una specie di danza grottesca (elemento questo che è un altro dei momenti salienti che ricorrono nelle precedenti opere della "tetralogia"), in cui la frenesia si mescola con l'asperazione in un processo che vede la presenza sempre più massiccia del suono-rumore degli archi. Trattandosi di una specie di suono bianco, il suono senza un colore, il suo significato simbolico è prepotente: il cammino verso la perdita dell'individualità è inesorabile. Nonostante lo sforzo dell'umanità rappresentata dalle varie popolazioni (tutti intonano solo vocali nella ricerca della parola «aiuole» che finalmente arriva sul secondo unisono sul Fa, p. 416), a mezzanotte (una lunga discesa cromatica del pianoforte finalmente si rivela chiaramente come gesto dell'inesorabilità) tutto si ferma. La moglie si rivolge al pubblico esclamando «e auguri...», segue ancora un foglio di carta strappato, l'ultimo gesto di rottura, e il suono bianco della globalizzazione.

ueoia,
 ai oe,
 oi aue,
 aou ei, o
 auoie, a o
 iaueo,
 uieoà:
 aiuè!

(La moglie segue per un po' quello che le sembra un inutile sforzo. Poi, consultato l'orologio, va ad accendere il televisore e lo sintonizza su un canale televisivo da cui giungono le tipiche immagini di fine anno, in attesa che scocchi la mezzanotte – gente festosa, locale addobbato ecc.. Poi apre un piccolo frigorifero e ne estrae una bottiglia di spumante, la stappa e se ne versa un calice. Dalla vetrata sul fondo si vedono già le scie luminose dei primi razzi celebrativi, presto trasformate in un'esplosione festosa di fuochi d'artificio, che illumina il cielo della città, mentre il coro canta, sempre più disperato. Negli ultimi istanti compare a tutto schermo, sul televisore, un orologio con le lancette ben visibili, che scandi-

scono i secondi conclusivi dell'anno)

ULTIMI PARLANTI (*quasi un balbettio, sgomenti*)
 Ma... ma... m(a)... m(ø)... m... m...

MOGLIE (*felice*)

Dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre,
 [due, uno!

KILLER (*disperato, con rabbia*)

Zero.

(Tutti si interrompono di colpo e rimangono immobili, a bocca aperta, come in un fermo immagine)

MOGLIE (*al pubblico, sollevando il calice, con un sorriso ipocrita*)

Cin-cin e... auguri!

(Buio. Silenzio)

FINE DELL'OPERA

© 2010 Claudio Ambrosini

De quoi meurent les langues ?

- 1) Elles meurent de faim : plus personne ne les parle
- 2) Elles meurent d'indigestion : tout le monde les parle

Car une langue ne vit pas par elle-même
C'est l'usage qui conditionne son existence.

Conjugaison.

La musicalité des conjugaisons -
la conjugaison comme poésie

Plus généralement
les listes comme poésie
Ex : les listes de fonctions
grammaticales

L'orchestra

3 Flauti (il II anche ottavino e flauto in Sol, il III anche flauto basso)
2 Oboi (il II anche Corno inglese)
2 Clarinetti in Si \flat (il II anche clarinetto basso in Si \flat)
2 Fagotti (il II anche controfagotto)

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

2 Corni in Fa
2 Trombe
Trombone tenore
Trombone basso

Arpa
Chitarra
Pianoforte
Pianoforte verticale

Timpani

4 percussionisti

- I: Bamboo wind chimes, barattoli di metallo (3 montati su un sostegno, 2 da tenere in mano); bastone della pioggia, bongos (una coppia), cabasa metallica, campane in acqua (Do, Do \sharp , Mi, Si \flat ; come batente, usare due claves, o simili, foderate di panno), campanelle tubolari (di metallo) medio-piccole in acqua, carta (bianca) da strappare, cimbali cinesi a mano (una coppia), cimbali indiani a dito (una coppia), 5 cow bells modello tradizionale, 'rustico', tondeggianti, poste sullo stesso sostegno dei temple blocks, 2 flexatones di diversa altezza, Glockenspiel, guiro (acuto), thunder (o spring) drum (grave), 3 tamburi di latta montati sullo stesso sostegno delle cow bells, tam-tam medio in acqua, tam-tam piccolo (o piccolo gong) in acqua a risposta molto pronta e molto 'melodioso', come un canto di balena, 5 temple blocks posti sullo stesso sostegno delle cow bells, 3 tom tom, 2 tubi armonici (di plastica flessibile, zigrinati), vibraslap.
- II: Bongos (una coppia), campanelle a vento di madreperla o conchiglie, campanello da porta elettrico, carta (bianca) da strappare, cassa chiara, 5 cow bells, 2 jingles a grappolo, thunder (o spring) drum (medio), metal wind chimes, raganella (controllabile: 1 o 2 colpi, e poi a normale rullata), 5 temple

- III: 2 Barattoli di metallo fissati su un sostegno e orientati in orizzontale verso il pubblico, bicchiere di vetro sottile, bongos (una coppia), bottigliofono 3 bottiglie fissate in giù su una tavoletta (con 3 fori), campanelle a vento di bambù, campanelle a vento di madreperla o conchiglie (leggere), carta (bianca), da strappare, Chinese opera gongs (una coppia) o Peking opera gongs (FU IN LUO, gong cinesi acutissimi, che glissano ascendendo), guiro (più grave di quello del primo percussionista), 2 jingle a grappolo, lastra del tuono grande (m. 1 x 2 ca.), curvabile per avere il glissato, maracas, metal wind chimes, piatti a coppia, 2 piatti sospesi, piatto cinese (anche con arco da contrabbasso), 2 piatto splash, tamburello basco, tam-tam medio-grande, sospeso, tazzina da caffè, thai gongs (8: scala cromatica da Do $_3$ a Sol $_3$, diametro del Do: cm. 25 circa), 2 tubi armonici (di plastica flessibile, zigrinati).
- IV: Bongos (una coppia), campane tubolari, campanelle tubolari (di metallo) piccole in acqua, carta (bianca) da strappare, cassa chiara (verificare che l'altezza differisca da quella del secondo percussionista), cow bell (1, media, appoggiata sulla cassa chiara), 5 cow bells, 2 flexatone, gran cassa, hi-hat, lastra del tuono piccola, rettangolare, marimba, piatto sospeso

blocks, triangolo, 2 tubi armonici di plastica flessibile, zigrinati, vibrafono (usa anche 2 catenelle di metallo leggero, lunghezza m. 1,5 ca. ciascuna, poste sulle piastre).

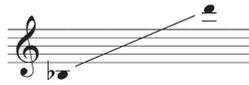
grave (anche con arco da contrabbasso), piatto splash, 5 temple blocks, triangolo, 2 tubi armonici (di plastica flessibile, zigrinati), wood block.

Una reale immagine dell'universo sonoro che il compositore costruisce a partire da un'orchestra del tutto tradizionale destinata al *Killer di parole* inizia a prendere corpo solo nel momento in cui si leggono le istruzioni specifiche sull'emissione del suono relative a determinati strumenti. Così, per esempio, viene richiesta una chitarra classica, ma anche una chitarra a dodici corde, a plettro, da collocare vicino all'arpa, la quale, oltre al modo ordinario di esecuzione e quello con il dorso delle unghie, prevede anch'essa l'utilizzo del plettro e di due coppie di ferri da calza. Il timbro che si viene a creare non di rado si unisce al suono del pianoforte che viene preparato di volta in volta grazie a un vero e proprio arsenale di accessori da usare direttamente come battenti per le corde (dal secondo pianista, come scrive il compositore stesso, «che può essere anche un percussionista, dato che lavora sempre sulle corde»), oppure da inserire nella cordiera per trasformare sensibilmente il suono risultante: «tre plettri duri, un battente da percussione a testa di legno (ossia una tavoletta di legno circa cm 10x5, spessore cm. 1), due spatole di metallo duro (del tipo usato dagli imbianchini per stuccare le pareti); un bicchiere da cucina di vetro grosso (o un vasetto cilindrico da marmellata) per grattare le corde gravi; eventualmente anche un bicchiere cilindrico, di altro vetro, o una bottiglietta; 'tavolette' di polistirolo cm 10x20 ca.; fogli di carta d'alluminio (tipo domopack); fogli di plastica rigida (formato A4 o A3) di quelli usati per fare fotocopie su trasparenti; un barattolo di metallo, diametro cm 10-15 ca.; due catenelle di metallo leggero (m. 1 ciascuna); una coppia di mazzuole da marimba medie; 4 spazzole a setola di plastica dura; una piccola bottiglia di vetro cilindrica».

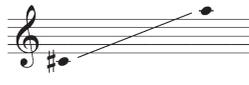
Un altro strumento che nel corso della partitura si trasforma continuamente in un ventaglio di timbri sono i timpani, non solo per l'impiego di differenti tipologie di emissione del suono grazie ai vari tipi di bacchette e spazzole, bensì attraverso il loro uso quale cassa di risonanza di suoni ottenuti su altri strumenti posti sopra la pelle del timpano come i *dobaci*, i *japanese temple bells* (ossia i *chinese temple bells*), il più tradizionale piatto rovesciato sul timpano oppure la sansa africana. La combinazione tra questi suoni e la possibilità di modificare il suono fondamentale del timpano agendo sui pedali rendono questo universo del suono continuo e della risonanza notevolmente ricco e variegato. Esso non sarebbe tuttavia completo senza prendere in considerazione il cuore dell'espressione timbrica, che riveste le singole scene e le singole situazioni di atmosfere sonore non solo riconoscibili, ma anche intimamente connesse con il piano dell'azione teatrale, e che è rappresentato dalle percussioni. La partitura richiede quattro soli percussionisti, ma ciascuno di loro dispone di uno straordinario inventario di strumenti e oggetti che partecipano in modo diretto e non secondario alla costruzione della trama timbrico-drammatica.

Le voci

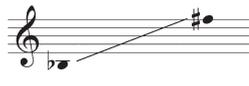
MOGLIE (*soprano I*)



PAROLA UCCISA,
FOTOGRAFA, ULTIMA
PARLANTE GIOVANE
(*soprano II*)



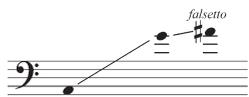
GIORNALISTA, ULTIMA
PARLANTE DELLE PALUDI
(*contralto*)



FIGLIO (*tenore*)



KILLER (*baritono*)



COLLEGA, ULTIMO PARLANTE
VECCHIO (*basso*)



La parte vocale dell'opera comprende sei voci soliste e il coro misto. I ruoli principali sono quelli del killer di parole (baritono), della moglie (soprano di agilità) e del figlio (tenore), secondo una disposizione tradizionale dei ruoli vocali che vede la voce di baritono assegnata al protagonista e quella del tenore all'eroe di turno – ma anche al personaggio con elementi più ‘romantici’ –, mentre la protagonista femminile cattura la scena con la propria agilità, in questo caso anche con una certa meccanicità che contraddistingue il personaggio della moglie.

I tre ruoli secondari – soprano II, contralto e basso – sono stati utilizzati ciascuno per personaggi diversi che compaiono in momenti diversi dell'azione. Si crea in questo modo un sottile legame di significati inespressi e un ulteriore procedimento di definizione dei singoli caratteri che si portano dietro la memoria vocale

e timbrica della parte precedente. Infatti, non è un caso che il ruolo della parola uccisa (I.4) venga affidato alla stessa voce (soprano II), cui sono affidati quello della fotografa (I.6) e quello dell'ultima parlante giovane (II.5), la quale suscita nel figlio un certo turbamento, una specie di tacita intesa amorosa, la stessa che si era instaurata, nelle scene precedenti, tra la parola uccisa e il killer, e per certi versi anche tra il figlio e la fotografa. Un sottile legame si instaura anche tra lo stile volitivo e un po' sbrigativo della giornalista (I.6) e quello sicuro dell'ultima parlante delle paludi (II.4), mentre il basso dopo aver interpretato il personaggio del collega del killer (I.5-6), determinato e sicuro di sé, si trasforma nell'ultimo parlante vecchio (II.3), che incute un certo rispetto con la sua figura ‘ieratica’.

Anche il coro cambia più volte funzione, senza perdere del tutto le caratteristiche del proprio materiale sonoro. Nella prima scena dell'opera, interamente occupata dal *Coro dei primi suoni, ovunque*, il coro articola una serie di formazioni consonantiche in una scrittura ancora frastagliata, esplosiva, in mezzo alle quali solo brevemente affiorano certe vocali, ancora lontane dalla successione *aiuoè*, che vedremo trasformarsi nel corso dell'opera in un vero e proprio *Leitmotiv*. Nella scena successiva, il coro è la dimensione su cui rimbalzano e si proiettano le brevi frasi del killer che si rivolge al figlio in culla. Una funzione simile, con la trasformazione del tappeto sonoro in un vero e proprio sistema di echi, assume il coro nella scena quarta dell'atto, dove conferisce una certa prospettiva e profondità al dialogo tra la parola uccisa e il killer con le ripetizioni in eco dei loro frammenti melodici.

Nella scena sesta dell'atto secondo il coro finalmente diventa un protagonista vero e proprio nei ruoli delle ultime parlanti litoranee (le voci femminili) e degli ultimi parlanti rupestri (le voci maschili), che dialogano in una scrittura a due parti contrapposte che sembra muoversi verso un'intesa vocale. Nel gran finale, secondo la migliore tradizione del teatro d'opera, il coro assume la funzione universale della folla di ultimi parlanti che si sovrappone a tutti gli altri personaggi presenti in scena (il killer, la moglie, il figlio, l'ultima parlante giovane) intonando esclusivamente un materiale fonetico basato sulle vocali, fino a trovare il linguaggio comune nella 'parola' «aiuè» (il grande unisono finale). La ripetizione inceppata della sillaba «ma» nell'epilogo («Ma... ma... m(a)... m(ø)...» *quasi un balbettio, sgomenti*), insieme all'augurio «con un sorriso ipocrita» della moglie colora il finale 'aperto' di toni poco ottimistici.

Il killer di parole in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

La biografia di Claudio Ambrosini (Venezia, 9 aprile 1948) è costellata di riconoscimenti importanti tra cui spiccano il *Prix de Rome* (1985) e il Leone d'oro alla musica del presente (2007), conferitogli dalla Biennale di Venezia. Nell'attività creativa di questo artista è però assente ogni albagia accademica: fini conoscitivi di grande impegno sono stati perseguiti nel corso degli anni con tenacia e peculiare talento organizzativo. Ciò si può desumere tra l'altro dalla fondazione, da parte dello stesso compositore, di una compagine strumentale da lui diretta e specializzata nell'esecuzione di musica contemporanea quale l'Ex Novo Ensemble di Venezia (1979), che molto ha contribuito alla diffusione di lavori inediti, tra cui quelli dello stesso Ambrosini.

Tra le voci più significative nel panorama della musica nuova in Italia, Ambrosini, figlio di un pittore, è saldamente radicato a Venezia, dove vive ed opera tuttora. Egli è stato spesso additato come rappresentante e discepolo più giovane della 'nuova scuola veneziana' novecentesca ricreata dalle personalità artistiche di Maderna e Nono, la quale a sua volta si richiamava alle ardite sperimentazioni acustiche di una più antica 'scuola veneziana', operante tra Cinque e Seicento, ed incarnata da Willaert, Rore, Monteverdi e i Gabrieli. In realtà la ricerca di Ambrosini, che è anche un intellettuale della musica e un metafisico visionario *malgré lui*, si contrassegna per la sua indipendenza ed è rivolta allo scandaglio di alcuni elementi caratterizzanti dell'esperienza umana e veri e propri *topoi* della speculazione musicale del secondo Novecento, in particolare le modalità dell'emissione linguistico-musicale e della sua ricezione. La condizione precaria e inafferrabile del suono rispecchia la sorte stessa dell'uomo, anch'egli sospeso enigmaticamente, e dolorosamente, tra fisicità e inesistenza, tra rumore e silenzio.

Il folto catalogo di questo compositore attraversa una moltitudine di generi – lavori strumentali, vocali, elettronici, opere liriche, radiofoniche, oratori e balletti – che egli ha saputo affrontare con scanzonata libertà e nel contempo problematizzare. L'eclettismo formale è l'implicito riscontro di un musicista affamato di storia e di intelligenza, interessato alle espressioni letterarie e artistiche più diverse, da Casanova a Dante, da Zanzotto a Johann Sebastian Bach e al futurismo. Tuttavia la volontà di misurarsi con problemi fondativi della musica stessa è già palese in «*Oh mia Euridice*», a *Fragment* per clarinetista-cantante, pianoforte e violoncello (1981), supposto relitto da un'opera incentrata sul mito di Orfeo. Questo soggetto, non a caso puntualmente presente in molti snodi essenziali della storia della musica, è stato successivamente portato a compimento con *Orfeo l'ennesimo* (1983-1984), prima prova teatrale di Ambrosini. Esso viene però sviluppato in modo del tutto diverso rispetto alle versioni più note e celebrate di Monteverdi e di Gluck: come ha dichiarato lo stesso Ambrosini, questo lavoro era «ambientato in un Ade ch'è un'immensa banca dati, in cui si archiviava la voce dei morti, dopodiché sopravviveva soltanto la registrazione mentre il corpo spariva». L'attenzione per ciò che è supremamente fragile e perisce, il suono, è dunque fin da quell'epoca al centro dell'interesse

del compositore ed è affrontato con una *pietas* affettuosa che la brillante spregiudicatezza immaginativa, altra caratteristica di Ambrosini, non riesce a scalfire.

Il soggetto del *Killer di parole* è scaturito da una conversazione con lo scrittore Daniel Pennac (Casablanca, 1 dicembre 1944), autore di libri per ragazzi, apologeta della lettura (*Come un romanzo*, 1992) e padre del ciclo di romanzi su Benjamin Malaussène che lo ha reso celebre. In anni recenti Pennac ha attirato l'attenzione di Ambrosini su alcune figure dell'editoria scientifica destinate ad aggiornare i vocabolari, attraverso la cancellazione di parole poco usate effettuata per lasciar posto ai neologismi di maggior circolazione. Ciò ha sollecitato il compositore alla creazione di un 'ludodramma' giocoso ed insieme tragico, di cui egli stesso ha steso il libretto. Il suo killer è un eroe perdente, la cui sensibilità e delicatezza d'animo lo rendono artefice consapevole della propria sconfitta. Simile al santo orientale di una novella di Wackenroder, ossessionato dal suono della ruota del tempo, anche il killer pare pre-sentire il rumore incessante delle infinite espressioni linguistiche primordiali rievocate nel prologo. Egli continua a far rivivere in sé parole antiche, ricercate o plebee, e le trova troppo amabili e indifese per poterle cancellare dai repertori in uso. Retrocesso dal punto di vista lavorativo, in seguito egli viene impiegato a registrare su nastro idiomi in via di sparizione affidati a un numero esiguo di parlanti: nel momento in cui più si renderebbe prezioso il suo lavoro, proprio quando il mondo globalizzato sta per passare alla 'lingua unica', egli scopre di aver lavorato invano e che nulla più si salverà. Egli decide allora *in extremis* di dar voce alle ultime testimonianze che gli sono giunte, in modo confuso e approssimativo e dunque privo di ogni valore documentario, ma indizio di una resistenza indomita all'appiattimento linguistico ed esperienziale dell'uomo.

Il killer di parole, commissionato dalla Fondazione Teatro La Fenice, è il pannello conclusivo di una tetralogia che comprende *Big Bang Circus, piccola storia dell'universo* (Venezia 2002), *Il canto della pelle (Sex Unlimited)* (Lione 2006), *Il giudizio universale* (Città di Castello 1996), una sorta di vasta cosmogonia sulle origini del mondo, sull'energia incessante che lo percorre e sulla fondazione della civiltà umana fino alla sua implosione nell'insignificanza.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Il quadro corale iniziale raffigura una condizione umana e linguistica primigenia: un insieme indistinto di uomini e donne (l'umanità) tentano di emettere suoni, ancora deboli e confusi. Solo verso la fine della scena si percepiscono parole compiute, legate al concetto di genitorialità («mam... ma, pa... pà»).

L'azione si svolge in un *intérieur* borghese di fine Novecento: un uomo, il killer di parole, sta vezzeggiando il figlioletto di pochi mesi e cerca di insegnargli a parlare. Questo dà l'opportunità al killer, una persona sensibile e gentile, un po' irresoluta, di manifestare il suo entusiasmo nei confronti delle parole di ogni genere, in quanto capaci di convogliare idee e sentimenti. Inoltre egli mostra al bimbo i suoi strumenti di lavoro, i vocabolari, e spiega in cosa consiste il suo compito: egli deve cancellare dal vocabolario le parole ormai dimenticate e in disuso e sostituirle con altre, più comprensibili e frequenti, nonché di provenienza assai varia.

Sopraggiunge la moglie, una donna 'in carriera' attiva e concreta, la quale lavora nella stessa azienda del marito. Ella invece predilige i numeri e critica esplicitamente la lentezza e la scarsa capacità organizzativa dell'uomo che ha sposato. Quando rimane solo, il killer si sente circondato da tutte le parole che ha dovuto eliminare dal vocabolario: una di loro (la parola uccisa) assume le movenze di un'amante illusa e abbandonata. Assieme al killer ella ripercorre i momenti più emozionanti della loro relazione. Immerso in dolci ricordi, il killer si addormenta.

Un collega suona alla porta: è venuto a vedere se il killer ha portato a termine il lavoro assegnato. Mentre questi dorme, la moglie non dissimula al collega il proprio disprezzo nei confronti di un marito sognatore e indeciso. Al suo risveglio il killer si accorge della presenza del collega, il quale deride i suoi scrupoli eccessivi. Giunge una giornalista, in compagnia di una giovane fotografa, che vuole intervistare il killer e ritrarlo per un inserto a lui dedicato in un giornale prestigioso. La moglie civetta col collega ma al tempo stesso teme la presenza della fotografa e della giornalista e sorveglia accuratamente che il killer non si prenda alcuna libertà con le due donne.

Riappare il coro iniziale (l'umanità), ormai in grado di proferire frasi dotate di senso: esso afferma che anche le parole, cancellate loro malgrado, hanno una loro vita postuma, sopravvivono alla loro labilità e lasciano una traccia misteriosa nel tempo. Il killer ripensa con intensa nostalgia a tutte le lingue del mondo e usate in ogni tempo, in gran parte scomparse e indecifrabili, ormai private della loro funzione comunicativa e ridotte allo stato di poetica evanescenza. Il killer canta una ninna nanna al suo bambino: la lingua con cui ci si rivolge ai piccoli può conservare termini dialettali e pertanto continua ad emanare calore e dolcezza, sembra meno soggetta alla necessità di agguinarsi e dunque di morire.

ATTO SECONDO

Sono trascorsi venticinque anni dai fatti descritti nell'atto primo. Il figlio del killer di parole è cresciuto, si è laureato ed è diventato un giovane avvocato che si dedica alla difesa dei popoli in via di estinzione e delle loro lingue. Invece il padre non è riuscito a portare a termine il suo lavoro ed è stato trasferito ad altro ufficio: in attesa di passare a una lingua unica, che tutti indistintamente conoscano (la 'lingua definitiva'), egli deve documentare e registrare gli ultimi idiomi sopravvissuti sulla terra. La moglie del killer, a differenza del marito, ha fatto sempre più carriera e ora è un'altissima dirigente. In uno studio di registrazione piuttosto approssimativo ella racconta al figlio di aver dovuto sopporre in passato all'incapacità del consorte facendo ricorso a tutta la sua capacità decisionale e alla sua volontà ferrea: ha dovuto concludere ella stessa il vocabolario e trovare un altro lavoro per il marito inetto.

Il figlio, che sembra aver assorbito dal padre una vivida curiosità e una sensibilità delicata, si compiace invece dell'ampio archivio creato dal genitore, in cui sono documentate lingue ormai morte o sul punto di scomparire. Si è ormai giunti all'ultima fase di questo lavoro, poiché a mezzanotte entrerà in vigore la lingua unica. Il killer, invecchiato e molto agitato, si accinge a registrare gli ultimi casi rimasti: l'ultimo parlante vecchio, fieramente vestito con il suo abito nazionale, l'ultima parlante delle paludi, anch'ella abbigliata nel costume d'origine e infine l'ultima parlante giovane, una bellissima fanciulla. Tutti questi declamatori di lingue incomprensibili sollecitano la fantasia e l'ammirazione del killer, che decide di inciderne la *performance* e dunque di sottrarli all'oblio, come già aveva fatto per tante altre lingue. Il figlio inoltre resta soggiogato dalla bellezza della parlante giovane: la sua strana lingua è parte integrante di un fascino ignoto e indecifrabile, comunicato anche dalla parola ma al tempo stesso superiore ad essa. Si presentano via via gli ultimi gruppi in via di estinzione: le ultime parlanti litoranee, gli ultimi parlanti rupestri, sempre in costume nazionale. Poco prima della scadenza del termine giunge la moglie e, sarcastica, rivela al marito l'inutilità di tutto il suo lavoro: per anni e anni egli ha continuato ad utilizzare sempre gli stessi nastri, che venivano regolarmente riciclati.

Per caso il figlio non ha avuto modo di ascoltare la tremenda rivelazione: egli asseconda con entusiasmo il padre, il quale decide nonostante tutto di registrare tutti insieme gli ultimi parlanti in attesa del loro turno fuori della porta. Incalzato dalla fretta egli li invita tutti ad esprimersi e a dare il benvenuto al mondo monotono e organizzato che verrà. La moglie, indifferente, si sintonizza su un canale televisivo e accoglie l'anno nuovo con un sorriso ipocrita, bevendo spumante, mentre gli ultimi parlanti sono costretti a subire la contrazione e lo spegnimento comunicativo del loro vario e colorito idioma, e il killer deve piegarsi all'avvento di un mondo monocorde e im-poetico.

Argument

PREMIER ACTE

Le tableau initial représente une condition humaine et linguistique primordiale: un ensemble flou d'hommes et de femmes (l'humanité) tente de pousser des sons, quoique faibles et indistincts encore. Ce n'est qu'à la fin de la scène qu'on entend des mots complets, liés à la notion de parentalité («ma... man, pa... pa»).

L'action se déroule dans un intérieur bourgeois à la fin du xx^{ème} siècle: un homme – le tueur de mots – est en train de câliner son enfant, âgé de quelques mois, et essaye de lui apprendre à parler. Ça donne au tueur, qui est un homme gentil et sensible, mais un peu hésitant, la possibilité de

manifester son enthousiasme au regard des mots de tout genre, car ils sont capables de transmettre des idées et des sentiments. Aussi, il montre au petit ses outils de travail, les vocabulaires, et lui explique quel est son rôle: il doit éliminer du vocabulaire les mots oubliés ou tombés en désuétude, pour les remplacer par d'autres, plus compréhensibles et fréquents, ainsi que d'origines diverses.

Survient son épouse, une femme d'affaires active et pragmatique, qui travaille dans la même entreprise que son mari. Elle, par contre, aime les chiffres, et critique ouvertement la lenteur et la faible capacité organisationnelle de l'homme qu'elle a épousé. Le tueur, resté seul, se sent entouré par toutes les paroles qu'il a dû effacer du vocabulaire: l'une d'elles (la parole tuée) prend l'attitude d'une amante déçue et abandonnée, et lui rappelle les moments les plus passionnants de leur liaison. Le tueur s'endort, perdu dans ses tendres souvenirs.

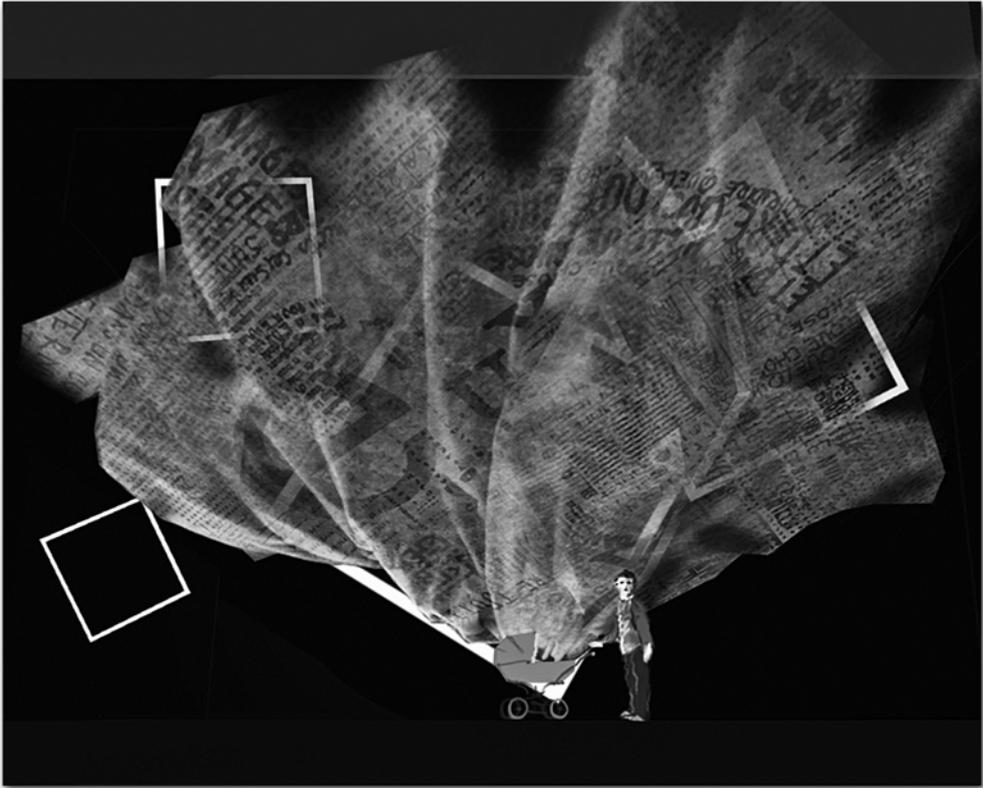
Un de ses collègues sonne à la porte; il est venu voir si le tueur a terminé son travail. Pendant que ce dernier dort, sa femme ne cache pas son mépris envers ce mari rêveur et indécis. À son réveil, le tueur s'aperçoit de la présence de son collègue, qui se moque de ses scrupules excessifs. Arrive une journaliste, accompagnée d'une jeune photographe; elles veulent interviewer le tueur et le prendre en photo, pour un article qui lui sera dédié dans une revue prestigieuse. Sa femme flirte avec le collègue, mais au même temps craint la présence de la journaliste et de la photographe, et veille à que son mari ne prenne pas des libertés avec les deux jeunes femmes.

Le chœur initial (l'humanité) réapparaît; maintenant il est capable de prononcer des phrases qui ont du sens, et déclare que les mots effacés contre leur gré ont une vie après leur mort, survivent à leur labilité même et laissent une trace mystérieuse dans le temps. Le tueur repense avec grande nostalgie à toutes les langues du monde et de tous les temps, pour la plupart disparues et indéchiffrables, privées de leur fonction de communication et réduites à un état d'évanescence poétique. Le tueur chante une berceuse à son enfant: la langue qu'on utilise pour s'adresser aux tout-petits conserve quelques termes dialectaux, c'est pourquoi elle dégage chaleur et douceur, et se dirait moins soumise à la nécessité de se mettre à jour, et donc de mourir.

DEUXIÈME ACTE

Vingt-cinq années se sont écoulées depuis les événements décrits dans le premier acte. Le fils du tueur de mots a grandi, a passé sa licence en droit et est devenu un jeune avocat qui se bat pour la défense des peuples en voie d'extinction et de leurs langues. Son père, par contre, n'a pas réussi à terminer son travail et a été transféré à un autre bureau: en attendant de passer à une langue unique, connue de tous (la «langue définitive»), il doit documenter et enregistrer les derniers idiomes qui ont survécu sur la Terre. La femme du tueur, contrairement à son mari, a fait beaucoup de chemin et maintenant est chef d'entreprise. Dans un studio d'enregistrement de fortune, elle raconte à son fils comment elle a dû, dans le passé, suppléer à l'incapacité de son conjoint par sa propre capacité décisionnelle et sa volonté de fer: c'est elle-même qui a achevé le vocabulaire et trouvé une autre occupation pour son incapable de mari.

Le fils, qui paraît avoir hérité de la vive curiosité et de la délicate sensibilité de son père, est par contre fier du vaste archive que ce dernier a créé, où plusieurs langues mortes ou sur le point de disparaître sont documentées. On est finalement à la dernière phase de ce long travail: la langue unique entrera en vigueur à minuit. Le tueur, vieilli et beaucoup agité, s'apprête à enregistrer les derniers cas qui restent; le dernier parlant vieux, arborant fièrement son costume national, la dernière parlante des marais, elle aussi revêtue du costume traditionnel de son pays, et la dernière parlante jeune, une jeune fille d'une beauté exceptionnelle. Tous ces déclamateurs de langues incompréhensibles font appel à l'imagination et à l'admiration du tueur, qui décide d'enregistrer



Nicolas Bovey, bozzetto scenico (1) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.

leur performance, en les sauvant ainsi de l'oubli, comme il l'avait déjà fait pour tant d'autres langues. Le fils, pour sa part, est subjugué par la beauté de la parlante jeune: sa langue étrange fait partie de son charme mystérieux et énigmatique, transmis par la parole mais aussi la dépassant. Les derniers groups en voie d'extinction arrivent l'un après l'autre: les dernières parlantes riveraines, les derniers parlants des rochers, tous en costume national. Peu avant l'heure d'échéance survient la femme du tueur et lui révèle, d'un ton sarcastique, l'inutilité de tout son travail: pendant des années, il a continué à utiliser toujours les mêmes bandes, régulièrement recyclées.

Par hasard, le fils n'a pas entendu l'affreuse révélation et aide avec enthousiasme son père, qui a décidé d'enregistrer quand même les derniers parlants, qui attendent leur tour derrière la porte, et de les enregistrer tous à la fois. Pressé par la hâte, le tueur invite tout le monde à s'exprimer et à donner la bienvenue au monde monotone et bien organisé qui va se mettre en place. Sa femme allume nonchalamment la télévision et accueille le nouvel an avec un sourire hypocrite, buvant du champagne, tandis que les derniers parlants sont obligés de subir l'étouffement de leurs langues, si variées et colorées, et le tueur doit se plier à l'avènement d'un monde monocorde et sans poésie.

Synopsis

ACT ONE

The initial chorus scene depicts a primordial human and linguistic condition: an indistinct mass of men and women (mankind) trying to make sounds, which are still weak and confused. It is not until towards the end of the scene that one can discern the words being spoken, all linked to the concept of parenthood ('mam... ma, pa... pà').

The story takes place in a middleclass home at the end of the twentieth century: A man, a word killer, is pampering his newly born son and is trying to teach him to speak. This gives the killer, a sensitive, kind person, but slightly irresolute, the chance to show his enthusiasm for words of all kinds, since they are able to transmit ideas and feelings. He also shows his son his work tools – dictionaries – and explains what it is he has to do: he has to cancel all words that have been forgotten and are no longer used from the dictionary, replacing them with others that are more comprehensible and common, as well as of diverse origins.

His wife arrives, a 'career' woman, who is active and concrete, and works in the same company as her husband. She prefers numbers and is very vocal in her criticism of the slowness and lack of organizational skills in the man she has married. Once he is alone, the killer feels he is surrounded by all the words he has had to eliminate from the dictionary: one of them (the killed word) takes on the features of a disappointed, abandoned lover. Together with the killer she goes back over the most moving moments of their relationship. Submerged in sweet memories, the killer falls asleep.

A colleague rings at the door: he has come to see if the killer has completed the task he was given. While the latter is sleeping, his wife makes no attempt to hide the contempt she feels for her dreamy, indecisive husband to his colleague. When he wakes up, he sees his colleague who is making fun of his excessive scruples. A journalist arrives accompanied by a young photographer, wanting to interview the killer so she can write about him in an article in a prestigious newspaper. His wife is flirting with the colleague but, at the same time, she is wary of the photographer and journalist, making sure that the killer is not taking any liberties with the two women.

The initial chorus reappears (humanity), now able to pronounce meaningful sentences: they claim that even the words that have been eliminated have an after-life, going beyond the ephemeral, and leaving a mysterious mark in time. The killer thinks with great nostalgia about all the languages in the world, used in times gone by, most of which have disappeared and are incomprehensible, having lost their communicative function and thus simply reduced to a state of poetic evanescence. The killer sings a lullaby to his son: the language that is used when speaking to young children may preserve dialectal elements and therefore continues to emit warmth and tenderness; it seems to be less subject to the need to be updated and therefore to die.

ACT TWO

Twenty-five years have gone by since act one. The son of the word killer has grown up, graduated and become a young lawyer who dedicates his work to saving people on the verge of extinction and their languages. The father, however, was not able to complete his work and was moved to different office: while awaiting the adoption of one single language, which everyone will know without distinction, (the "ultimate" language), he has to document and record the last idioms that have survived on earth. Unlike her husband, the killer's wife has gone further and further up the career ladder and is now a chief executive. In a very approximate recording studio she gives her son an account of what she had to put up with in the past because of her husband's incompetence,

and how she had to make the most of her decision making skills and iron will: she herself had to complete the dictionary and find another job for her inept husband.

The son, who seems to have inherited his father's vivid curiosity and delicate sensitivity, is delighted with the extensive archive his father created, with the documentation of all the languages that have died or are about to. They have finally reached the last stage of this job because at midnight the single language is to come into force. The killer, who has aged considerably and is very agitated, sets about recording the last remaining cases: the last elderly speaker, proudly dressed in his national costume, the last speaker from the swamps, who is also in local dress, and finally, the last young speaker, a beautiful young girl. All of these incomprehensible language declaimers arouse the killer's fantasy and admiration and he decides to record their performance and thus save them from oblivion, as he has already done for many other languages. The son is also blinded by the beauty of the young speaker. Her strange language is an integral part of an unknown, undecipherable fascination, one that is transmitted through the word but is, at the same time, superior to it. The last groups facing extinction present themselves one by one: the last coastal speakers, the last rupestrian speakers, all of whom are dressed in local costume. Just before the deadline is reached, the wife arrives and with great sarcasm tells her husband just how futile his work is: For years and years he has continued using the same tapes, which were always recycled.

By chance, the son did not hear this last, terrible revelation: He supports his father with enthusiasm, and the latter decides to record the last speakers all together, all of whom are waiting their turn outside the door. Spurned on by the rush, he asks them all to express themselves and welcome the monotonous, organised world that is about to come. Totally indifferent, his wife selects a television channel to welcome the New Year with a hypocritical smile, sipping champagne, while the last speakers are forced to undergo the decline and communicative switch-off of their varied, colourful language, and the killer has to yield to the coming of a monochord, unpoetic world.

Handlung

ERSTER AKT

Der Anfangschor stellt eine ursprüngliche menschliche und sprachliche Situation dar: ein Gewirr aus Männern und Frauen (die Menschheit), die versuchen, noch schwache, unklare Laute auszustoßen. Erst gegen Ende der Szene sind vollständige Worte vernehmbar, die mit dem Begriff der Elternschaft zusammenhängen («Ma... ma, Pa... pa»).

Die Handlung spielt in einem bürgerlichen *Interieur* der Jahrhundertwende: ein Mann, der Wortkiller, hätschelt seinen wenige Monate alten Sohn und versucht, ihm das Sprechen beizubringen. Dies gibt dem Wortkiller, einem sensiblen und freundlichen, etwas unentschlossenen Menschen, die Gelegenheit, seiner Begeisterung über Wörter aller Art Ausdruck zu verleihen, da sie in der Lage sind, Ideen und Gefühle zu vermitteln. Außerdem zeigt er dem Kind Wörterbücher – seine Arbeitswerkzeuge – und erklärt ihm seine Aufgabe: er muss in Vergessenheit geratene, nicht mehr gebräuchliche Wörter aus dem Wörterbuch streichen und mit anderen, besser verständlichen Wörtern unterschiedlichster Herkunft ersetzen.

Seine Frau kommt hinzu, eine in der gleichen Agentur angestellte aktive, konkrete Karrierefrau. Sie bevorzugt Zahlen und kritisiert ausdrücklich die Langsamkeit und das schlechte Organisations-talent des Mannes, den sie geheiratet hat. Als der Killer wieder alleine ist, fühlt er sich von den Wörtern umzingelt, die er aus dem Wörterbuch hat streichen müssen: eins dieser Wörter (das ge-



Nicolas Bovey, bozzetto scenico (vista totale contro blu) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.

tötete Wort) nimmt die Gestalt einer enttäuschten und verlassenem Geliebten an. Gemeinsam mit dem Killer lässt sie die aufregendsten Momente ihrer Beziehung Revue passieren. In süßen Erinnerungen schwelgend schläft der Killer ein.

Ein Kollege klingelt: er soll kontrollieren, ob der Killer seinen Auftrag erledigt hat. Die Frau macht dem Kollegen gegenüber keinen Hehl aus ihrer Geringschätzung für ihren schlafenden Ehemann, den sie als unentschlossenen Träumer hinstellt. Als der Killer erwacht, bemerkt er die Anwesenheit des Kollegen, der sich über seine übertriebenen Skrupel lustig macht. Eine Journalistin erscheint in Begleitung einer jungen Fotografin, um den Killer für die ihm gewidmete Beilage einer bekannten Tageszeitung zu interviewen und zu porträtieren. Die Frau flirtet zwar mit dem Kollegen ihres Mannes, misstraut aber zugleich der Fotografin und der Journalistin und passt auf, dass ihr Mann nicht mit den Frauen schäkert.

Der Anfangschor (die Menschheit) erscheint wieder. Inzwischen werden ganze, sinnvolle Sätze formuliert: er erklärt, dass es auch für die gegen ihren Willen gestrichenen Wörter ein Leben nach dem Tod gibt: sie überleben ihre Labilität und lassen eine mysteriöse Spur in der Zeit zurück. Der Killer denkt sehnsüchtig an die zu allen Zeiten in aller Welt gesprochenen, größtenteils verschwundenen und kaum noch zu entziffernden Sprachen, die ihre kommunikative Funktion längst eingebüßt haben und zu flüchtiger Poesie verkommen sind. Der Killer singt ein Schlaflied für sein Kind: In der Sprache, in der man sich an Kinder wendet, lassen sich mundartliche Ausdrücke bewahren. Daher verströmt sie auch weiterhin Wärme und Geborgenheit; sie scheint weniger aktualisierungsbedürftig und somit überlebensfähiger.

ZWEITER AKT

Seit den Ereignissen des ersten Akts sind 25 Jahre vergangen. Der Sohn des Wortkillers ist längst erwachsen. Er hat Jura studiert und arbeitet als Rechtsanwalt für bedrohte Völker, die um ihr Überleben und das Überleben ihrer Sprache kämpfen. Sein Vater hat es nicht geschafft, seinen Auftrag zu erfüllen und ist in eine andere Abteilung versetzt worden: in Erwartung des Übergangs zu der von allen gesprochenen Einheitssprache (der ‚Endsprache‘) muss er die letzten überlebenden Idiome der Erde dokumentieren und aufnehmen. Im Gegensatz zu ihm hat seine Frau Karriere gemacht und ist inzwischen eine hohe Dienstleiterin. In einem stark improvisierten Aufnahmestudio erzählt sie ihrem Sohn, dass sie die Unfähigkeit ihres Gatten früher mit all ihrer Entscheidungsfähigkeit und ihrem eisernen Willen hat ausgleichen müssen: sie hat das Wörterbuch selbst fertigstellen und eine neue Stelle für ihren unfähigen Mann suchen müssen.

Der Sohn, der die lebhaftige Neugier und zarte Sensibilität des Vaters geerbt zu haben scheint, ist von dem riesigen Archiv bereits ausgestorbener oder im Aussterben begriffener Sprachen, das sein Vater angelegt hat, allerdings stark begeistert. Die Arbeit ist fast abgeschlossen: um Mitternacht wird die Einheitssprache in Kraft treten. Sichtlich nervös macht sich der gealterte Killer daran, die letzten Fälle aufzunehmen: den letzten alten Sprecher in seiner stolzen Tracht, den ebenfalls mit einer Tracht bekleideten letzten Sprecher der Sümpfe und die letzte junge Sprecherin, ein wunderschönes Mädchen. Sie alle beflügeln mit der Deklamation ihrer unverständlichen Sprachen die Phantasie des Killers; er entschließt sich, die *Performance* aufzunehmen und vor dem Vergessen zu bewahren, wie er es bereits mit so vielen anderen Sprachen getan hat. Zudem ist sein Sohn von der Schönheit der jungen Sprecherin betört: ihre seltsame Sprache ist ein wesentlicher Bestandteil einer unbekanntenen, unergründlichen Faszination, die sich einerseits im Wort ausdrückt, andererseits über diesem steht. Nacheinander stellen sich die letzten vom Aussterben bedrohten Gruppen vor: die letzten Sprecher der Küste, die letzten Sprecher der Felsen, alle in ihrer jeweiligen Tracht. Kurz vor Ablauf der Frist tritt die Frau des Killers auf und erklärt ihm sarkastisch, seine Arbeit sei vollkommen unnütz gewesen: seit Jahren habe er dieselben Bänder verwendet, die einfach immer wieder recycelt worden sind.

Der Sohn hat zufällig nichts von der furchtbaren Offenbarung seiner Mutter mitbekommen: begeistert hilft er seinem Vater, der trotz allem die letzten Sprecher aufnehmen möchte, die vor der Tür auf ihren Aufruf warten. Zur Eile getrieben bittet er sie alle gleichzeitig herein, damit sie die monotone, durchorganisierte neue Welt willkommen heißen können. Gleichgültig schaltet seine Frau den Fernseher ein und begrüßt das neue Jahr mit einem scheinheiligen Lächeln und einem Glas Champagner, während die letzten Sprecher den Rückgang und das Erlöschen ihrer vielfältigen, bunten Idiome über sich ergehen lassen müssen. Auch der Killer muss sich dem Anbruch einer eintönigen, unpoetischen Welt beugen.

Bibliografia

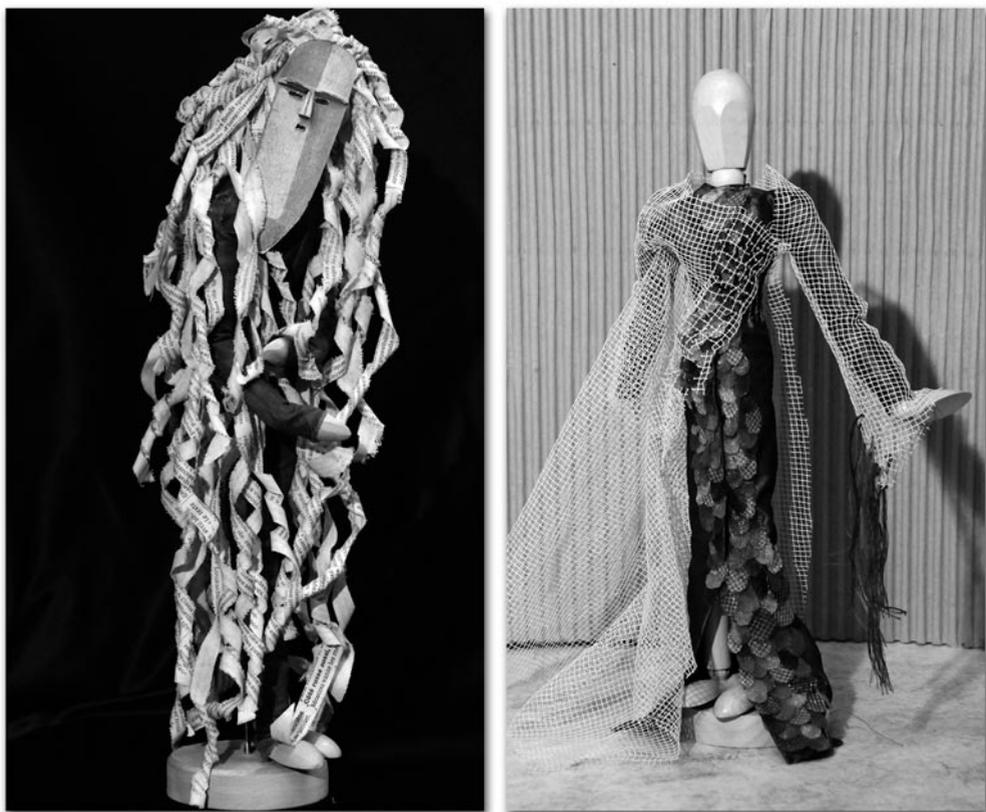
a cura di Emanuele Bonomi

Riconosciuto come una delle personalità più innovative e originali del panorama musicale europeo contemporaneo, Claudio Ambrosini ha attraversato nella sua quarantennale carriera un densissimo percorso artistico, iniziato a ventidue anni nel 1970 con l'allestimento di *The Arid Land* – un'opera rock tratta da *The Waste Land* di T. S. Eliot¹ –, e culminato di recente nel concerto *Plurimo* (per Emilio Vedova) per due pianoforti e grande orchestra (2007), commissionatogli dalla Biennale di Venezia e premiato con il Leone d'oro per la musica. Dopo un intenso decennio a cavallo degli anni Settanta, nel quale con instancabile attività esplora in prevalenza ambiti extramusicali, come quelli legati alle sperimentazioni in campo video-fotografico o alle installazioni e alle *performance* della *video art* (ammontano a una ventina circa, ad esempio, i suoi lavori multimediali presentati nella Galleria d'arte del Cavallino di Venezia),² perviene a una svolta radicale a partire dal 1979, quando sulla scia di intensi studi di *computer music* condotti insieme ad Alvisè Vidolin presso il Centro di sonologia computazionale dell'Università di Padova³ fonda

¹ *The Arid Land* fu registrata su *long playing* dalla CBS e replicata più volte dai gruppi Venetian Power e Teatro Plurimo, entrambi fondati dallo stesso compositore nei due anni successivi.

² Un'accurata disamina dei materiali video esposti nella galleria d'arte veneziana è reperibile in DINO MARANGON, *Videotapes del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2004. Dedicato alla mostra di *video art* tenutasi nel giugno 1978 a Conegliano è invece il corposo catalogo *Altri linguaggi. Fotografia, videotape, performance, film*, a cura di Simonetta Civran, Conegliano, Quadrangoloarte, 1978.

³ Sull'attività del Centro di sonologia computazionale padovano si leggano lo studio specifico di LAURA ZATTRA, *Da Teresa Rampazzi al Centro di sonologia computazionale (CSC). La stagione della musica elettronica a Padova*, tesi di laurea, Università di Padova, 2000; il volume *Vent'anni di musica elettronica all'Università di Padova. Il Centro di sonologia computazionale*, a cura di Sergio Durante e Laura Zattra, Palermo, CISM, 2002; e l'intervento dello stesso Ambrosini *The times they were a-changing*, in 60 dB. *La scuola veneziana di musica elettronica. Omaggio ad Alvisè Vidolin*, a cura di Paolo Zavagna, Firenze, Olschki, 2009, pp. 11-16 («Studi di musica veneta», 28). Tra i titoli più significativi della vasta mole di lavori dedicati alla musica elettronica basti citare le monografie di FRED K. PRIEBERG, *Musica ex Machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin, Ulstein, 1960; trad. it. di Paola Tonini, *Musica ex machina*, Torino, Einaudi, 1963, 1975²; PIERRE SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Paris, Le Seuil, 1966; *Fragments théoriques 1 sur la musique expérimentale*, a cura di Henri Pousseur, Bruxelles, Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970; trad. it. di Riccardo Bianchini e Luca Lombardi, *La musica elettronica*, a cura di Henri Pousseur, Milano, Feltrinelli, 1976; ELLIOTT S. SCHWARTZ, *Electronic Music. A Listener's Guide*, London-New York, Secker & Warburg-Praeger, 1973; *The Development and Practice of Electronic Music*, a cura di Jon H. Appleton e Ronald C. Perera, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975; FRANCO FABBRI, *Elettronica e musica. Gli strumenti, i personaggi, la storia*, Milano, Fabbri, 1984; STÉPHANE ROY, *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2003; le miscellanee di studi e gli atti di congresso, come *Musica e elaboratore. Orientamenti e prospettive*, a cura di Alvisè Vidolin, Venezia, Laboratorio permanente per l'informatica musicale della Biennale di Venezia, 1980; *Musical Grammars and Computer Analysis. Atti del Convegno (Modena, Università degli Studi, 4-6 ottobre 1982)*, a cura di Mario Baroni e Laura Callegari, Firenze, Olschki, 1984 («Quaderni della Rivista ita-



Carlos Tieppo, modello di costume (ultimo parlante vecchio, ultima parlante delle paludi; II) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.

dapprima l'Ex Novo Ensemble, un complesso che sotto la sua direzione si impegna nella diffusione della musica contemporanea, e poi, nel 1983, il CIRS (Centro internazionale per la ricerca strumentale), con sede a Venezia. Da allora la ricerca artistica di Ambrosini si è indirizzata primariamente verso la composizione musicale, con la stesura di opere liriche, sinfoniche, balletti, musiche da camera ed elettroniche, con cui ha partecipato alle principali rassegne internazionali ottenendo numerosi riconoscimenti.

liana di musicologia», 8); *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica (1900-1986)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1986 (il volume contiene il catalogo della mostra tenutasi nel capoluogo lagunare dal 25 ottobre al 23 novembre 1986); *Musica e tecnologia domani. Atti del Convegno internazionale sulla musica elettroacustica (Milano, Teatro alla Scala, 20-21 novembre 1999)*, a cura di Roberto Favaro, Lucca, LIM, 2002; *The Cambridge Companion to Electronic Music*, a cura di Nick Collins e Julio D'Escrivan, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; infine i resoconti dei numerosi convegni di informatica musicale tenutisi con cadenza regolare in varie città italiane a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e il Bollettino del succitato Laboratorio permanente per l'informatica musicale della Biennale Venezia (LIMB) edito dal 1981 al 1985 in collaborazione con il CSC dell'Università di Padova.

Come espresso a più riprese dallo stesso musicista in numerose conversazioni e interventi,⁴ il suo interesse primario è da sempre rivolto alla «creazione» e alla «trasformazione di energie» in ambito sonoro, attraverso una ricerca che si traduce, analogamente all'ultima produzione di Luigi Nono, in una esplorazione continua delle condizioni d'ascolto – spesso intesa nelle due polarità della scrittura per 'solo' e per 'tutti' – e dei fenomeni di spazializzazione del suono. Logiche derivazioni da tali assunti estetici diventano allora i concetti di controllo dell'energia sonora nei suoi due stati opposti di solido magmatico incandescente e di fluido in movimento (entrambi legati a un'idea 'acquatica' che rievoca suggestivamente l'ambiente lagunare della sua città natale) e di consapevolezza delle proprietà fisiche e dinamiche del suono, come dimostra la spiccata predilezione verso le forme di danza – ne sono un esempio le *Arie e danze* per chitarra (1976), il *Rondò di forza* (1981) e la *Ciaccona* (1998) per pianoforte. Altro motivo centrale della poetica di Ambrosini è l'innovativa ricerca strumentale, condotta da un lato attraverso l'esplorazione di nuove tecniche strumentali, dall'altro con un'attenzione non comune alla dimensione del timbro, passione che lo ha spinto all'utilizzo di vari strumenti antichi – come nell'oratorio *Susanna* (1995) – o di altri generalmente bistrattati, come il pianoforte verticale. Infine la ferma e reiterata dichiarazione della necessità di un «atteggiamento morale» che preservi tanto l'integrità quanto l'indipendenza dell'artista spiega il suo rifiuto a sottomettersi alle speculazioni economiche degli editori musicali.

In attesa dell'uscita, prevista nel 2011, di un volume monografico sull'autore firmato da Sylvie Mamy, i contributi critici più significativi che hanno preso in esame la multiforme produzione di Ambrosini riguardano principalmente fasi specifiche della sua attività creativa o singole opere. Al primo periodo di sperimentazione elettronica sono dedicati due brevi articoli di Alvisé Vidolin e Daniele Torresan,⁵ che offrono un'attenta disamina delle modalità di esecuzione delle relative partiture da camera presentate all'interno della rivista, mentre specifica sulle opere per pianoforte solo è la tesi di laurea di Meijane Quong,⁶ aggiornata due anni dopo da un saggio della stessa autrice. Sempre in ambito universitario sono nati i più recenti lavori sul compositore veneziano: da un lato Cecilia Quintavalle ed Eveline Vernooij⁷ hanno affrontato per prime l'analisi del tea-

⁴ CLAUDIO AMBROSINI, *Musica contemporanea e notazione*, «Studi musicali», IX, 1979, pp. 303-318; ID., *La musica è quello che faccio io*, intervista di Roberto Cecchetti, «Spirali», IX, n. 84-85, 1986, pp. 51-52; ID., *L'indipendenza sullo spartito*, intervista di Luigi Di Fronzo, «La Repubblica», 11 marzo 1988; ID., *Rubiamo il segreto del suono, come il sacrilego Prometeo*, intervista di Carla Moreni, «Il giorno», 13 marzo 1988; ID., *Uscire en plein air*, in *Annuario musicale italiano*, a cura del Comitato nazionale italiano musica, 2 voll., Roma, CIDIM, 1989⁴, I, pp. 347-348; MARCO MARIA TOSOLINI, *Intervista a Claudio Ambrosini*, in *Venezia. Autori, musiche, situazioni*, a cura di Renzo Cresti, Bologna, Agenda, 1993, pp. 50-53 («Quaderni di Octandre», 1) (nello stesso volume si veda anche PIERANGELO CONTE, *Intervista ad Alvisé Vidolin*, pp. 41-45); PATRIZIO ESPOSITO, *Intervista a Claudio Ambrosini*, «Fiat», XLV, 2002, pp. 34-39.

⁵ ALVISE VIDOLIN, *Note tecniche sulla realizzazione della parte elettronica de «Il satellite sereno» di Claudio Ambrosini*, «Quaderni della Civica Scuola di Musica», XXI/XXII, 1992, pp. 93-98 (appendice a CLAUDIO AMBROSINI, «Il satellite sereno», ivi, pp. 80-92); DANIELE TORRESAN, *Interpretazione ed esecuzione all'elaboratore della composizione «Cadenza estesa e coda»*, «Bollettino del Laboratorio permanente per l'informatica musicale della Biennale», II, 1982, pp. 94-100 (appendice a CLAUDIO AMBROSINI, «Cadenza estesa e coda», ivi, pp. 82-92).

⁶ MEIJANE QUONG, *A Study of Claudio Ambrosini's Solo Piano Works Written between 1977 and 1988*, tesi di laurea, University of Oregon, 1993; ID., *On the Recent Piano Music of Claudio Ambrosini*, «Ex Tempore. Analytical and Theoretical Papers from the Department of Music of the University of California at San Diego», VII/2, 1995, pp. 115-127.

⁷ CECILIA QUINTAVALLE, *Il teatro musicale di Claudio Ambrosini. Da «Orfeo, l'ennesimo» a «Big Bang Circus»*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2003. EVELINE VERNOOIJ, *Il teatro delle voci. Sul «Big Bang Circus» di Claudio Ambrosini*, tesi di laurea, Universiteit Utrecht/Università degli studi di Udine, 2007. Sulle pro-



Nicolas Bovey, bozzetti scenici (1) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.

tro musicale, e nello specifico di *Big Bang Circus*, una «piccola storia dell'universo» commissionata nel 2002 dalla Biennale di Venezia, dall'altro Michela Tarantini⁸ ha esplorato le sottili e nascoste connessioni tra le proporzioni formali dell'oratorio *La passione secondo Marco* (2000) e le conseguenti implicazioni architettoniche. Esaminata in sede critica da più angolature è stata anche l'opera corale *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003),⁹ mentre il contributo senza dubbio più incisivo, ancorché non molto recente, sulla complessa poetica 'sonora' dell'autore è rappresentato dall'articolo di Joachim Noller,¹⁰ autore anche della relativa voce sull'enciclopedia MGG; infine una gustosa anteprima al debutto in scena del nuovo lavoro di Ambrosini è offerta dalla lucida presentazione di Sandro Cappelletto.¹¹

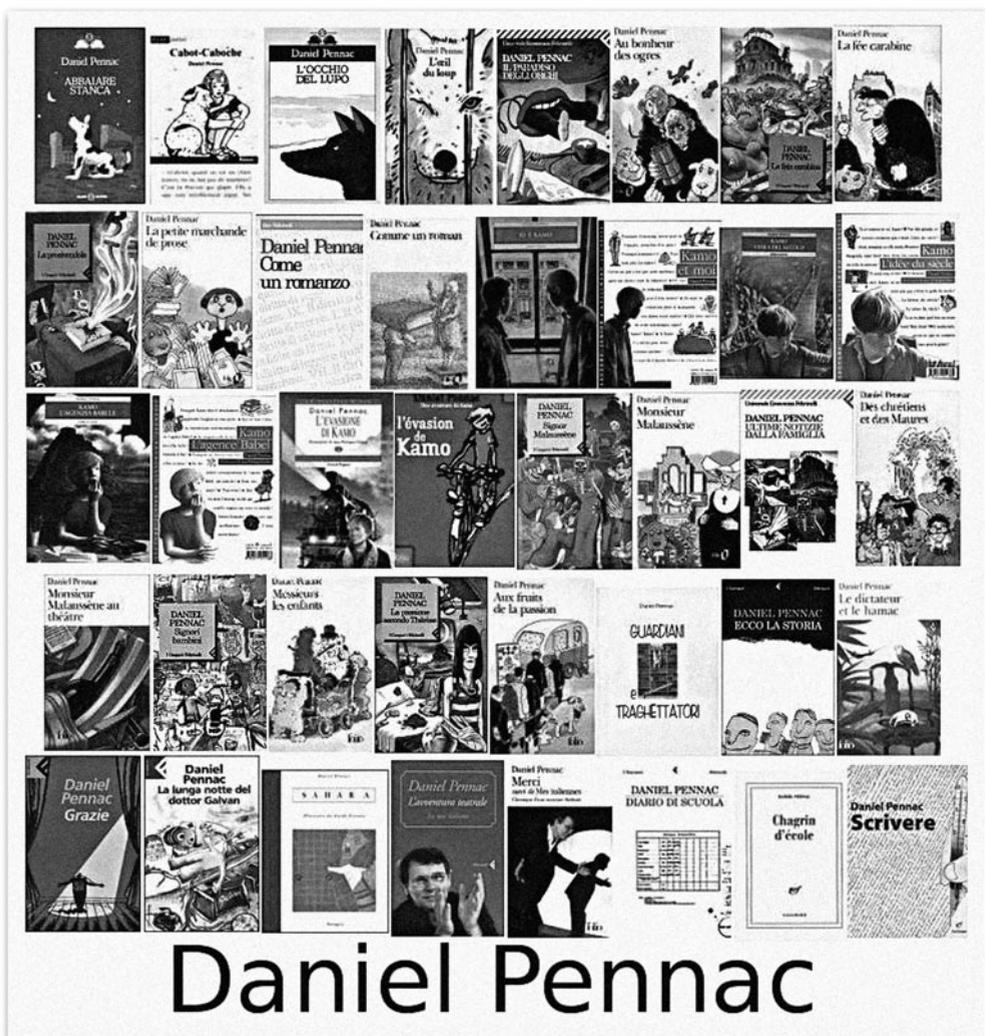
blematiche connesse alla regia teatrale moderna citiamo inoltre WOLFGANG OSTHOFF, *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 383-409; GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll. (incompl.), Torino, EDT, 1988, v (*La spettacolarità*), pp. 123-174; JÜRGEN MAEHDER, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», xi, 1990, pp. 65-84; SANDRO CAPPELLETTO, *Inventare la scena. Regia e teatro d'opera*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, 4 voll., Torino, Einaudi, 2001, iii (*Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*), pp. 1199-1217; EMILIO SALA, *Dalla «mise en scène» ottocentesca alla regia moderna. Problemi di drammaturgia musicale*, «Musica/Realtà», xxviii/85, 2008, pp. 41-60.

⁸ MICHELA TARANTINI, *Architettura Musica. Verifica attraverso l'allestimento della «Passione secondo Marco» del maestro Claudio Ambrosini*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, 2005.

⁹ PAOLO CATTELAN, *Voci per «Filò». Suoni dell'utopia di una lingua di madre forma*, in CLAUDIO AMBROSINI, *Dai «Filò» di Zanzotto per quattro voci di donna e pianoforte*, Venezia, Regione del Veneto-Ateneo Veneto Libri, 2004, pp. 13-15; *Andrea Zanzotto tra musica cinema e poesia*, a cura di Roberto Calabretto, Udine, Forum, 2005 («Quaderni del Conservatorio», 2; si vedano in particolare CLAUDIO AMBROSINI, *Dai «Filò» di Zanzotto*, pp. 113-140; ALDO ORVIETO, *«Dai «Filò» di Zanzotto» di Claudio Ambrosini. Analisi del testo musicale*, pp. 141-172).

¹⁰ JOACHIM NOLLER, *Ökologie und Energetik des Klangs. Der italienische Komponist Claudio Ambrosini*, «MusikTexte», XLIX, 1993, pp. 4-14.

¹¹ SANDRO CAPPELLETTO, *«Il killer di parole» di Claudio Ambrosini*, «Veneziamusica e dintorni», VII, n. 37, 2010, pp. 8-9.



Daniel Pennac

Copertine di opere di Pennac (edizioni originali e traduzioni italiane).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

La vocazione contemporanea di Venezia

Per un lungo periodo nel teatro d'opera e nella produzione musicale le composizioni eseguite erano sempre state di stretta attualità, spesso di nuovo conio: la proposta di quelle che oggi vengono definite 'prime rappresentazioni assolute' costituiva allora non l'eccezione bensì la regola. Fino all'assunzione del concetto di repertorio, la regola della programmazione prevedeva l'abbandono immediato di ciascun titolo già proposto al pubblico, o almeno a *quel* pubblico. Poi le cose cambiarono radicalmente, e ora la musica vive prevalentemente in un museo, dove le novità si affacciano di tanto in tanto. I codici sono mutati, e il mondo d'oggi, che ha appiattito ulteriormente le attese sull'aggiornamento del linguaggio musicale (sempre molto vive ai tempi delle avanguardie del secondo dopoguerra), ha fatto il resto.

In ogni caso Venezia – e la Fenice in particolare – ha sempre nutrito una attenzione notevole nei confronti del contemporaneo, molto maggiore rispetto ad altre piazze italiane. Grazie alla presenza in città della Biennale d'arte gli stimoli all'innovazione sono sempre stati costanti, e Venezia si è imposta come una delle capitali mondiali della nuova musica fin dalla prima edizione del Festival, nel 1930. Non è questa la sede per descrivere i successi e le polemiche che segnarono con assoluta puntualità ciascuna rassegna: sotto certi aspetti, i rischi connaturati alla progettazione musicale e artistica caratteristica dei teatri italiani sino almeno alla metà dell'Ottocento si ripetono qui con altrettanta regolarità. Premesso comunque che l'aspetto relativo all'opera risulta fortemente compresso all'interno della Biennale (anche per ovvi motivi legati ai costi degli spettacoli), e peraltro con luminosissime eccezioni (come le *premières* del *Rake's Progress* di Stravinskij nel 1951 e del *Turn of the Screw* di Britten tre anni più tardi), la continuazione ideale del rischio d'impresa che caratterizzava la programmazione ottocentesca sembra ereditata dalla Biennale. Un esempio per tutti: *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, evento imprescindibile nella storia del teatro musicale del secondo dopoguerra, una delle prime assolute più contestate del secolo scorso, che andò in scena il 13 aprile 1961 alla Fenice, diretta da Bruno Maderna.

Forse anche per gli stimoli offerti dalla presenza della Biennale, mai mancò attenzione nei confronti del contemporaneo all'interno della Fenice: la programmazione degli anni Sessanta e Settanta sostenne con vigore questo repertorio, ampiamente rappresentato anche all'interno delle stagioni liriche, i cui finanziamenti all'epoca non erano certo risicati come quelli attuali. Nel 1965 ad esempio si riprese *Il tamburo di panno* di Orazio Fiume (rappresentato in prima assoluta a Roma solo tre anni prima) e si offrì al pubblico il battesimo delle *Metamorfosi di Bonaventura* di Gian Francesco Malipiero e di *Tutti la vogliono* di Angelo Paccagnini (in collaborazione con il XXIX Festival della Biennale). Tre anni più tardi viene riproposto *Il pozzo e il pendolo* di Bruno Bettinelli (affacciatosi alla ribalta nel 1957), nel 1970 *Il capitano Spavento* (già visto al San Carlo di Napoli nel 1963), *Don Tartufo Bacchettone* (prima assoluta) e *Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima* (ancora una volta prima assoluta) di Malipiero, mentre l'anno successivo è la volta della *Visita meravigliosa* di Nino Rota (a pochi mesi di distanza dalla prima apparizione



Claudio Ambrosini (con la barba, seduto sotto allo specchio) partecipa, con numerosi colleghi, a un dibattito condotto da Luigi Nono, nell'ambito di Venezia Opera Prima 1982.

al Massimo di Palermo). E ancora nel 1972 si rappresenta *Lorenzaccio* di Sylvano Bussotti (XXXV Festival), l'anno successivo *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola (spettacolo fiorentino del 1940 in prima veneziana) e *L'annonce faite à Marie* (libretto di Paul Claudel, musica di Renzo Rossellini, dato a Parigi solo tre anni prima). Nel 1974 è la volta di *Death in Venice* di Britten, a soli tre mesi dalla prima assoluta di Aldeburgh, dell'*Albergo dei poveri* di Flavio Testi (Milano 1966), della *Strada* di Nino Rota (ivi 1966), e ancora di *Mirandolina* di Valentino Bucchi (Roma 1957).

Anche negli anni successivi l'attenzione della Fenice per la musica contemporanea si mantiene intensa: nel 1977 la serata inaugurale della stagione lirica prevede, accanto al *Mandarino meraviglioso* di Bartók e alla ripresa di *Hyperion* di Bruno Maderna, la prima rappresentazione assoluta di *Blaubart* di Camillo Togni; due anni più tardi è la volta di *Cailles en sarcofage*, *première* di Salvatore Sciarrino (data al Malibran). Ancora due anni e a vedere la luce è un dittico di atti unici composto da Niccolò Castiglioni, *Oberon, the Fairy Prince* su un testo di Ben Johnson e *The Lords' Masque* su un testo di Thomas Campion. Nel 1996 la Biennale musica punta alla ripresa di *Carillon*, lavoro di Aldo Clementi, mentre l'anno successivo la direzione illuminata di Mario Messinis propone la ripresa del *Satyricon* di Bruno Maderna, che dal 1973 (Scheveningen) attendeva il proprio riconoscimento definitivo nella città natale del musicista.

Siamo quasi al 2000, e la proposta di musica contemporanea alla Fenice prosegue, sia con alcune riprese di autori oramai consacrati, come avviene per Goffredo Petrassi (del quale vengono riprese nel 2004 *Il cordovano* e *Morte dell'aria*), sia con nuovi lavori, spesso collegati a importanti esperienze didattiche: *Caos dolce caos* (Teatro Sociale di Rovigo e Teatro Goldoni di Venezia 2001)

e *L'angelo e l'aura* (2005) di Carlo De Pirro, prematuramente scomparso nel 2008, e *Incanto di Natale* (su testo di Riccardo Diana, realizzato nel 2000 a Mestre nell'ambito delle iniziative «L'opera a scuola»), e inoltre *La casa dei mostri* (su testo di Maria Vago, 2003) di Paolo Furlani.

Al PalaFenice, nella stagione d'opera del 2002, va in scena per la prima volta *Medea* di Adriano Guarnieri, mentre alla Fenice, dopo la riapertura, debutta *Signor Goldoni* di Luca Mosca e Gianluigi Melega, in concomitanza con il centenario goldoniano del 2007. Pochi giorni prima va in scena un'ultima novità, eco forzata di contemporaneità colma di nostalgie linguistiche tonali: *Il principe della gioventù*, opera-musical di Riz Ortolani in anteprima alla Fenice nel settembre del 2007.

La musica di Claudio Ambrosini approda alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice in un pomeriggio della Biennale del 1979 dedicato al settore *Nuovi strumenti, rassegna di nastri audio e video*, con la partecipazione anche di Anderson, Heyman, Marshall, Rosenboom, Sambin; tre anni più tardi, sempre nell'ambito della Biennale e nel contesto specifico di Venezia Opera Prima 1982, sempre nelle sale Apollinee, verrà eseguito il suo *Rondò di forza* per pianoforte assieme a musiche di Gilberto Cappelli, Brian Ferneyhough, Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Paul Méfano e Salvatore Sciarrino. La composizione viene ripetuta in occasione della conferenza di lancio dell'anno europeo della musica (1983: sezione *Giovani compositori europei*), questa volta al centro di un programma che propone anche musiche di Platz, Balsach, Manoury e Spahinger.

Nel ciclo *Concerti e cicli da camera* del 1984 viene eseguita *Nell'orecchio di Van Gogh: una pulce*; Ambrosini è alla guida dell'Ex Novo Ensemble e la regia del suono è affidata ad Alvisse Vidolin, mentre gli altri autori eseguiti sono Rudolf Nelson, John Celona, Larry Don Austin e Cornelius Cardew. È invece dell'anno successivo la prima esecuzione assoluta di *Trobar clus*, per pianoforte e dieci strumenti, ancora una volta eseguito dall'Ex Novo, già allora protagonista insostituibile della musica contemporanea veneziana. Anche qui il concerto ospita brani di altri autori: una prima assoluta di Salvatore Sciarrino e due prime italiane di Alfredo Aracil e di Emmanuel Nunes.

L'interesse della Fenice non è però limitato alle proprie attività istituzionali o al pur intenso e storico rapporto di collaborazione con la Biennale: più cicli di concerti svolti anche in altri contesti, ad esempio a Mestre, sono dedicati alla celebrazione della musica contemporanea, come avviene per «Sonopolis», che nel 1992 mette assieme Bussotti, Battistelli, Cisternino, Bonato, Zen, Scelsi, Pasquotti e appunto Ambrosini per offrire una ricca serie di prime esecuzioni di musica contemporanea brillantemente interpretate da Aldo Orvieto al pianoforte e da Annunziata 'Kiki' Delisanti alle percussioni. Dedicato a più ampio organico è invece il *Doppio concerto grosso* di Ambrosini, che nel 1993 conquista la sala maggiore del Teatro La Fenice nell'ambito del Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale, con l'Orchestra Sinfonica di Torino della Rai diretta da Arturo Tamayo impegnata anche in *Prima dell'alba* di Fabio Vacchi e in *Ausstrahlung* di Bruno Maderna.

Tra il 1994 e il 1996 sono numerose le presenze di Ambrosini all'interno della rassegna «Sonopolis»: inizialmente è *A guisa d'un arcier presto soriano* per flauto, poi *Due canzoni* per chitarra eseguite da Dario Bisso, quindi *Preludio a sguardi* e *Ballo in ottava rima* per pianoforte, affidati alle agili mani di Aldo Orvieto. Il titolo della rassegna è suggestivo: *Percorsi integrati nella musica d'oggi in Veneto*. Ma l'intento di queste rassegne non è solo legato alla esecuzione: è fondamentale capire, riflettere, sviluppare temi ed idee. E quindi ecco la conferenza organizzativa su: *Pianificazione delle risorse pubbliche, occasioni, progetti e strumenti per la produzione del bene musicale in città, Musiche a Venezia oggi*, dove Ambrosini e altri compositori e organizzatori veneziani, sotto la guida dell'allora sindaco di Venezia Massimo Cacciari tessono la loro tela a favore della musica contemporanea veneziana.



Il giudizio universale (Città di Castello, Festival delle Nazioni, 1996). In scena: Filippo Pina Castiglioni (l'angelo), Gigi Proietti (Dio), Sonia Visentin (il diavolo).

Big Bang Circus (Venezia, Biennale Musica, 2002). In scena: Sonia Visentin, Paola Seno, Abramo Rosalen, Leonardo de Lisi. Foto Fabio Parenzan.

Uno dei momenti più suggestivi del percorso di Ambrosini come compositore e direttore è la commemorazione dei trent'anni dalla disastrosa alluvione veneziana del 1966: una basilica di San Marco gremita ospita un programma che prende le mosse da una celebre poesia di Goethe (*Gesang der Geister über dem Wasser*, 1779) intonata da Schubert (1820), e mescola con stimolante intelligenza composizioni dedicate all'acqua, come la cantata scenica *Atlántida* di Manuel de Falla, amalgamandole alle musiche della grande scuola veneziana, da Gabrieli a Monteverdi, ma anche di altre tradizioni, come i *Canti paraliturgici della tradizione yiddish e sefardita*. In questo contesto ecco spuntare le suggestive sonorità 'veneziane' di Ambrosini, con brani per fiati, arpa, strumenti in vetro, percussioni e suoni elettronici: *Sposa d'acqua*, *Acqua madre*, *Acqua matrigna*, *Acqua marea*, *Acqua grande*, *Figli d'acqua* e *Resurrectura*. Anche questa volta è il fedele Ex Novo Ensemble guidato dallo stesso Ambrosini e con la regia del suono di Alvis Vidolin a evocare il ricordo del terribile spavento della 'acqua grande' e ad esorcizzarne la riapparizione. Segue una tappa importante per il suo teatro musicale nell'ambito della Biennale 2002: la *première* all'Arsenale di *Bing Bang Circus*, prima tappa della tetralogia operistica che si chiuderà in gloria, in questo 2010, col *Killer di parole*, presentato nella sala grande del Teatro come ultima opera della stagione, e non come evento festivaliero. Claudio Ambrosini è stato anche invitato dalla Città di Venezia a celebrare il Giorno della Memoria elaborando la drammaturgia e scrivendo la musica di *Lied ohne Worte* (2004), per soprano, coro misto di voci bianche, pianoforte ed elettronica (Teatro Malibran 23 gennaio 2004).

Nel 2008 Ambrosini torna alla Fenice con *Il suono e il suo doppio* per violoncello solo (2004), in un concerto che comprende anche la *Serenata per un satellite* di Maderna e il *Vortex Temporum* di Gérard Grisey. Nel 2009 Mario Venzago dirige le trascrizioni per grande orchestra di canzoni e toccate di Giovanni Gabrieli, e il 3 ottobre dello stesso anno il musicista fa infine la sua ultima (per ora) apparizione di rilievo in laguna il 3 ottobre 2009 nella basilica dei Frari, con *Toccar l'Orfeo*, affascinante rielaborazione per grande orchestra della Toccata dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi. Il divo Claudio riceve l'omaggio proprio nel suo luogo di sepoltura da parte di un 'discepolo' oramai già lanciatisimo nella composizione del suo *Killer di parole*.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Rossana Berti
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Gianni Pilon
Anna Trabuo
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Nicola Zennaro
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *coordinatore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Thomas Silvestri
Selina Cremese ◊
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇ Alice Niccolai ◇ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Giuseppe Bottega ◇ Luigi Piaser ◇ Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◇ Franco Contini ◇ Cristiano Gasparini ◇ Enzo Martinelli ◇ Francesco Padovan ◇ Giovanni Pancino ◇ Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Alberto Boischio ◊
maestro di sala

Ilaria Maccacaro ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Maria Cristina Vavolo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanud •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Claudio Tomaselli ◊
Barbara Tomasin ◊
Cristiano Torresan ◊

Pianoforti

Carlo Rebeschini •
Jung Hun Yoo ◊

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Chitarre

Diego Vio ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Brunella Carrari ◇
Caterina Casale ◇
Alessandra Giudici ◇
Anna Malvasio ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iulii
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Massimo Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Matteo Pavlica ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Roberto Bruna ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

28 / 30 gennaio

1 / 3 / 5 febbraio 2011

Intolleranza 1960

musica di **Luigi Nono**

personaggi e interpreti principali

Un emigrante Donald Kaasch

La sua compagna Cornelia Horak

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

tutors Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel 50° anniversario della prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 febbraio

1 / 2 / 3 / 6 / 8 / 9 / 11 / 12 / 13 marzo 2011

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Sébastien Guèze / Gianluca Terranova

Marcello Seung-Gi Jung / Damiano Salerno

Colline Luca Dall'Amico / Gianluca Buratto

Mimi Lilla Lee

Musetta Ekaterina Sadovnikova / Beatriz Diaz

maestro concertatore e direttore

Juraj Valčuha / Matteo Beltrami

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Eric Cutler

Rigoletto Roberto Frontali / Dimitri Platanias

Gilda Ekaterina Sadovnikova

Sparafucile Gianluca Buratto

Maddalena Daniela Innamorati

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

28 / 29 / 30 aprile 2011

Les Ballets de Monte-Carlo

Cenerentola

coreografia e regia di

Jean-Christophe Maillot

musica di **Sergej Prokof'ev**

interpreti solisti e corpo di ballo dei Ballets de Monte-Carlo

scene **Ernest Pignon-Ernest**

costumi **Jérôme Kaplan**

con il sostegno del Consolato onorario del Principato di Monaco a Venezia

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 31 maggio 1 giugno 2011

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Enrico Claudio Sgura

Lucia Jessica Pratt

Raimondo Mirco Palazzi

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **John Doyle**

scene e costumi **Liz Ascroft**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Houston Grand Opera e Opera Australia Sydney Opera House

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 giugno 2 luglio 2011

Das Rheingold

(L'oro del reno)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Wotan Greer Grimsley

Alberich Richard Paul Fink

Mime Kurt Azesberger

Fasolt Gidon Saks

Fafner Attila Jun

Fricka Natascha Petrinsky

Freia Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra del Teatro La Fenice

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

costumi, scene e parti della decorazione realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt Köln

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

Sogno di una notte di mezza estate

(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix**

Mendelssohn Bartholdy

interpreti vocali

soprano **Elena Monti**

mezzosoprano **Marina Comparato**

ensemble di attori della *Fondazione Teatro Due di Parma*

Oberon / Teseo **Alessandro Averone**

Titania / Ippolita **Paola De Crescenzo**

Puck **Luca Nucera**

Ermia **Federica Vai**

Elena **Ippolita Baldini**

Demetrio **Francesco Gerardi**

Lisandro **Gianluca Parma**

Peter Quince **Antonio Tintis**

Nick Bottom **Nanni Tormen**

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

direzione teatrale **Walter Le Moli**

spazio scenico **Tiziano Santi**

costumi **Gianluca Falaschi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

in collaborazione con *Fondazione Teatro Due* e *Teatro Regio di Parma*

Teatro La Fenice

27 / 28 / 30 agosto 4 / 6 / 7 / 8 / 9 /
10 / 11 settembre 2011

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Patrizia Ciofi**

Alfredo Germont **Roberto De Biasio**

Giorgio Germont **Seung-Gi Jung /
Claudio Sgura**

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro Malibrán

2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre
6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Enrico Iviglia /
Dmitry Trunov**

Bartolo **Elia Fabbian / Omar
Montanari**

Rosina **Manuela Custer / Marina
Comparato**

Figaro **Christian Senn**

Basilio **Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Andrea Battistoni

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Markus Werba / Simone
Alberghini**

Donna Anna **Anita Watson / Elena
Monti**

Don Ottavio **Antonio Poli**

Donna Elvira **Carmela Remigio / Maria
Pia Piscitelli**

Leporello **Vito Priante / Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23
ottobre 2011

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Markus Werba /
Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Carmela
Remigio

Figaro Alex Esposito / Vito Priante
Cherubino Marina Comparato

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro Malibran

26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

Acis and Galatea

(Aci e Galatea)

musica di **Georg Friedrich Händel**

*interpreti solisti dell'Académie
européenne de musique del
Festival d'Aix-en-Provence*

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Festival d'Aix-en-
Provence

Teatro La Fenice

2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre
2011

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Franco Vassallo

Leonora Maria José Siri / Kristin Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Francesco Meli / Stuart Neill

Ferrando Giorgio Giuseppini / Ugo

Guagliardo

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

**Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van
Vlaanderen

La bella addormentata

coreografia e regia di

Marcia Haydée

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

*interpreti solisti e corpo di ballo del
Balletto Reale delle Fiandre*

scene e costumi **Pablo Nuñez**

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2010-2011

Teatro La Fenice

18 novembre 2010 ore 20.00 turno S
20 novembre 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Richard Wagner

Tristan und Isolde: Preludio

Robert Schumann

Concerto per pianoforte e orchestra in la minore op. 54

pianoforte **Antonio Di Dedda**

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

26 novembre 2010 ore 20.00 turno S
27 novembre 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Muhai Tang

Alexander von Zemlinsky

Sinfonietta op. 23

Autori vari

Due suites da *Odhecaton* (Venezia, Petrucci, 1501).

Composizioni di Josquin, Compère, Ockeghem e altri maestri del xv secolo trascritte per orchestra da Bruno Maderna

Johannes Brahms

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in sol minore op. 25

trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

16 dicembre 2010 ore 20.00 solo per invito

17 dicembre 2010 ore 20.00 turno S

direttore

Stefano Montanari

Concerto di Natale

Orchestra del Teatro La Fenice in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

8 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
9 gennaio 2011 ore 17.00 f.a.

direttore

John Eliot Gardiner

Edward Elgar

In the South (Alassio), ouverture da concerto op. 50

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per violino e orchestra n. 4 in re maggiore KV 218

violino **Alina Ibragimova**

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

15 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Manlio Benzi

Felix Mendelssohn Bartholdy

Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

Alban Berg

Tre movimenti dalla *Lyrische Suite* trascritti per orchestra d'archi

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 gennaio 2011 ore 20.00 turno S

Quartetto d'archi del Teatro La Fenice

Roberto Baraldi, Gianaldo

Tatone *violini*

Daniel Formentelli *viola*

Emanuele Silvestri *violoncello*

Anton Webern

Langsamer Satz per quartetto d'archi

Luigi Nono

Frammente - Stille, An Diotima per quartetto d'archi

Teatro Malibrán

11 febbraio 2011 ore 20.00 turno S
12 febbraio 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Juraj Valčuha

Sergej Prokof'ev

Giorno d'estate, suite infantile op. 65 bis

Maurice Ravel

La valse, poema coreografico M. 72

Sergej Rachmaninov

Sinfonia n. 3 in la minore op. 44

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2010-2011

Teatro La Fenice

1 aprile 2011 ore 20.00 turno S
2 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per clarinetto e orchestra in la maggiore KV 622

clarinetto di bassetto Vincenzo Paci

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 aprile 2011 ore 20.00 turno S
16 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 aprile 2011 ore 20.00 turno S
22 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Johannes Brahms

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 77

violino Pavel Berman

Ein deutsches Requiem (Un requiem tedesco) op. 45

per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro Malibrán

6 maggio 2011 ore 20.00 turno S
7 maggio 2011 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Béla Bartók

Concerto per viola e orchestra

viola Daniel Formentelli

Anton Bruckner

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
Romantica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

10 giugno 2011 ore 20.00 turno S
11 giugno 2011 ore 17.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Gustav Mahler

Blumine, secondo movimento della prima versione della Sinfonia n. 1
Titano

Charles Ives

Three Places in New England, suite per orchestra

Aaron Copland

Appalachian Spring, suite per orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 giugno 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gioachino Rossini

Petite messe solennelle per soli, coro, due pianoforti e harmonium

Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17 luglio 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 7 in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

- ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi
- CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi
- GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi
- GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi
- RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi
- LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

- GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi
- HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi
- BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi
- GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi
- GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Paganone, Emanuele Bonomi
- CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, 7, 130 pp. ess. mus.: saggi di Claudio Ambrosini e Michele Girardi, Giordano Ferrari, Ingrid Pustijanac, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di dicembre 2010

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Giorgio Brunetti

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Pierdomenico Gallo

Francesco Panfilo

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro
Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice
Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

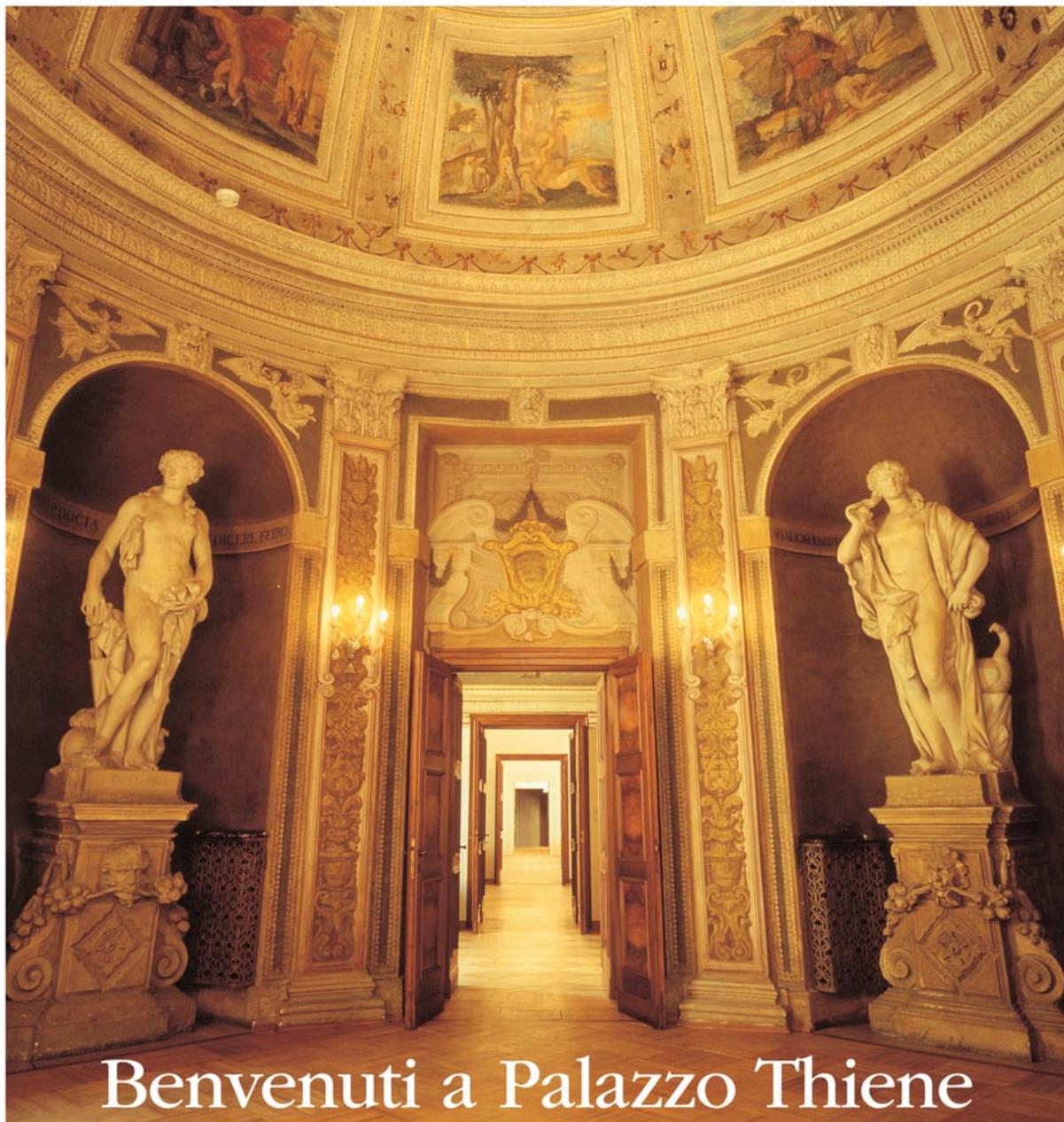
Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali
San Marco 4387, 30124 Venezia
Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677
info@festfenice.com - www.festfenice.com



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura