



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Adriano Guarnieri
Medea



Consiglio di Amministrazione

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Cesare De Michelis

Pierdomenico Gallo

Achille Rosario Grasso

Armando Peres

Mario Rigo

Valter Varotto

Giampaolo Vianello

—————

sovrintendente

Giampaolo Vianello

—————

Collegio Revisori dei Conti

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

—————

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Medea

Medea

opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide

di

Adriano Guarnieri

PalaFenice

venerdì 18 ottobre 2002 ore 20.00 turno A
domenica 20 ottobre 2002 ore 15.30 turno B 
martedì 22 ottobre 2002 ore 20.00 turno D
giovedì 24 ottobre 2002 ore 20.00 turno E
sabato 26 ottobre 2002 ore 15.30 turno C



Adriano Guarnieri.

Sommario

7

La locandina

11

Medea: il testo cantato

21

Anna Maria Morazzoni

Adriano Guarnieri, *Medea*. Descrizione analitica

47

Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
a cura di Anna Maria Morazzoni

55

Anna Maria Morazzoni

L'errare di *Medea*

77

Ettore Cingano

Eros, maternità, magia e distruzione: *Medea* dai mille volti

95

Paolo Petazzi

I. Un mondo onirico. Sul teatro musicale di Adriano Guarnieri prima di *Medea*

II. Visioni su *Medea*: a colloquio con Adriano Guarnieri

117

Giordano Ferrari

Appunti per un teatro musicale ancora attuale

147

Adriano Guarnieri su Guarnieri
una piccola autobiografia

151

Anna Maria Morazzoni

Bibliografia

155

Testimonianze su una prima assoluta (*Medea*, Venezia 2002)

163

Biografie

a cura di Pierangelo Conte



Collage di fotogrammi tratti dai video creati da Fabio Massimo Iaquone per *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.

La locandina

Medea

opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide

di **Adriano Guarnieri**

prima rappresentazione assoluta

commissione Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Editore Casa Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti

Medea 1 **Sonia Visentin**

Medea 2 **Antonella Ruggiero**

Medea 3 **Alda Caiello**

Giasone **Andrew Watts**

flauto basso e contrabbasso **Roberto Fabbriciani**

flauto **Annamaria Morini**

pianoforte **Alessandro Commellato**

live electronics e regia del suono Centro Tempo Reale, Firenze –
CSC-DEI Università di Padova (Progetto MEGA IST-1999-20410)

Nicola Bernardini, Alvisè Vidolin

maestro concertatore e direttore

Pietro Borgonovo

regia

Giorgio Barberio Corsetti

creazioni video

Fabio Massimo Iaquone

scene

Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborrelli

costumi

Cristian Taraborrelli

light designer

Fabio Baretin

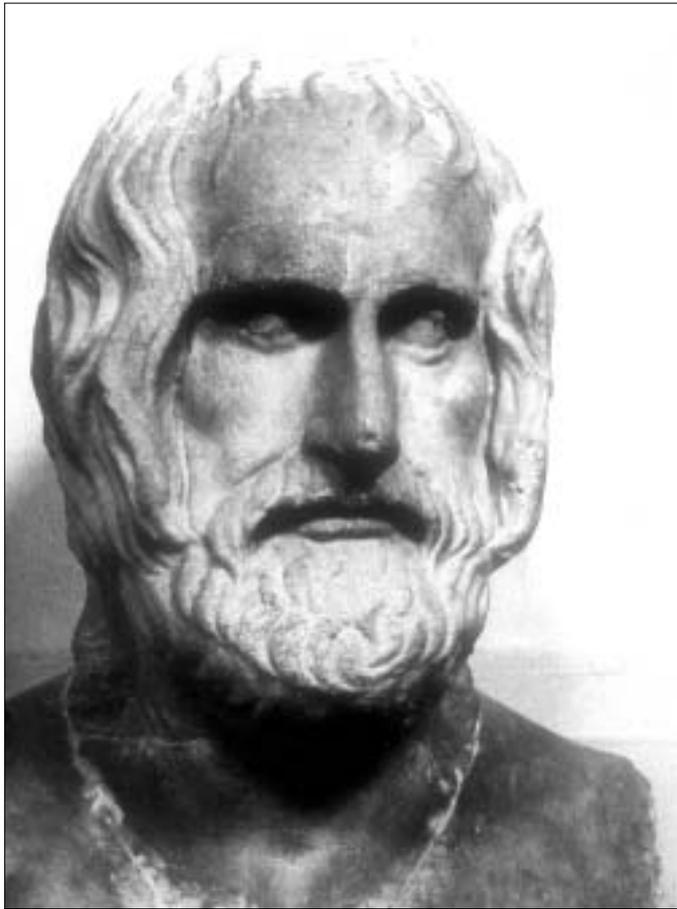
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Guillaume Tourniaire**

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Alessandro Commellato
<i>aiuto maestri del coro</i>	Ulisse Trabacchin, Jung Hun Yoo, Alberto Malazzi
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente alla direzione artistica del progetto</i>	Pierangelo Conte
<i>maestri di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro, Jung Hun Yoo
<i>maestro alle luci</i>	Maria Gabriella Zen
<i>maestro ai video</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>aiuto regista</i>	Luca Ferraris
<i>assistenti alla regia del suono</i>	Nicola Buso, Francesco Canavese
<i>responsabile macchinisti</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile sartoria</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>fonica</i>	BH-Audio (Porto Garibaldi, Ferrara)
<i>sistemi video</i>	Ideogamma (Rimini)
<i>scene</i>	Decor Pan (Treviso)
<i>costumi</i>	Sartoria Le Gallinelle di Wilma Silvestri
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>attrezzeria</i>	Decor Pan (Treviso), Laboratorio Teatro La Fenice
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>supporto multimediale di produzione</i>	Studio GR (Venezia)



Fotogrammi tratti dai video creati da Fabio Massimo Iaquone per *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.



Euripide, scultura romana. Copia da originale classico.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Adriano Guarnieri

Medea

Opera-video in tre parti
liberamente ispirata a Euripide

per sequenze video, soli, coro, orchestra e live electronics
2000-2002

*Alla Fenice di Venezia
a Mario Messinis
dedico questo mio lavoro
con gratitudine infinita.*

Testo desunto dalla partitura da Anna Maria Morazzoni

Personaggi:

MEDEA	tre voci femminili:	Medea 1 Medea 2 Medea 3	soprano voce leggera contralto
GIASONE	controttenore		

Parte Prima

Sequenza 1

- MEDEA 1 ...parlami terra, parlami sole...
 ...fammi udire la tua voce...
 ...o sole, o luce, non vi sento...
- MEDEA 3 ...parlami terra, non ricordo più la tua voce...
- MEDEA 1 e 3 ...dov'è il mio furore, la mia fermezza di un tempo...
- CORO ...parlami terra, sole, luce del sole...
 ...il mio furore...
 ...ho udito un grido dell'infelice colchide...

Sequenza 2

Il flauto contrabbasso prende il flauto basso e va in scena vicino alla voce leggera

- MEDEA 1 (*fuori scena*) ...o figli, figli miei, datemi la vostra mano...
- MEDEA 2 (*in scena*) ...perché io la baci,
 ...o mano carissima, o dolci abbracci, o tenere carni...
 ...la mia sapienza... o sole... o luce...
- MEDEA 2 ...dagli occhi alla punta delle dita vi guardo...
 ...dalle radici dei capelli al petto vi guardo...

Sequenza 3

- MEDEA 1, 2, 3 (*urlando in
tre punti lontani*) e CORO ...vi guardo, o figli, figli miei...
 ...la mia sapienza, o sole, o luce, o terra...
- MEDEA 3 ...o mano carissima, o dolci abbracci, o tenere carni...
- MEDEA 1, 2, 3 e CORO ...la mia sapienza... o sole... o luce...
 ...dagli occhi alla punta delle dita vi guardo, o figli...
 ...dalle radici dei capelli al petto, tenere carni...

Sequenza 4

MEDEA 1 (*va tra il pubblico*) ...folle nel cuore...
...ho navigato invano per mari e fiumi...
...sull'onda del mare infinito...

Sequenza 5

CORO ...sull'onda notturna del mare infinito...
...le correnti dei sacri fiumi...
...ogni cosa è stravolta...
...navigasti lontano con il cuore spezzato...
...in terra straniera, senza amore...

Sequenza 6

CORO ...in terra straniera, senza amore...

Sequenza 7

Flauto in Do in scena, pianoforte in scena vicino alla voce leggera

MEDEA 1 (*fuori scena*) ...la tua voce, dov'è la tua voce, o terra...
...il mio sapere... il mio potere...
...o luce... o sole...

MEDEA 2 (*in scena, primo piano*) ...il mio furore d'un tempo...
...le mie lacrime spuntano da ogni parte del mio corpo, perché?
...o volti carissimi, andate a portar fiori alla nuova sposa...

CORO ...la tua voce...
...alla nuova sposa...

Sequenza 8

CORO ...tremenda è l'ira, quando si giunge a contesa...
...dove potrò andare...

MEDEA 1 (*comparendo nel campo visivo*) ...o mia mano destra, o mie ginocchia...
...dove potrò andare adesso?

MEDEA 3 ...vi prego...

Sequenza 9

- MEDEA 3 ...datemi un solo giorno, vi prego...
 ...vi supplico, per le mie ginocchia...
- CORO ...folle d'amore...
 ...hai perduto lo sposo e l'amore...
- MEDEA 3 ...o dèi, o luce, o terra, o sole, o giustizia cara...
 ...non vi sento più...

Sequenza 10

- MEDEA 1, 2, 3 e CORO ...o giustizia cara, o dèi o luce del cielo, o terra, o sole...
 ...non vi sento più...
- MEDEA 1 e 3 ...il mio furore, il mio sapere...
- CORO ...un'atroce minaccia sopra di noi...
 ...lascia la nostra terra, vattene dalla nostra terra...
 ...con l'inganno e il silenzio...
- MEDEA 1, 2, 3 ...il mio furore, il mio sapere...
 ...o splendido raggio di luce, di sole...
- MEDEA 2 ...chi mi offrirà riparo, chi mi coprirà di baci...
 ...oh, dolci abbracci, tenere carni...

Parte Seconda

Sequenza 1

- GIASONE ...un pensiero mi avvince...
 ...come un sogno sfocato nell'eroica lontananza
 ...il tuo sguardo ferisce tra i riflessi di questa dimora...
- MEDEA 1 ...parlami terra, parlami sole, non ti sento...
 ...o terra, o cielo, o mare, o patria, non vi sento...
 ...non ricordo più la vostra voce...
 ...o terra, o sole, non vi sento...

CORO ...lontana è la terra dal tuo sguardo...
...parlami terra, sole, patria, cielo, mare, non vi sento più...
...audace fu l'uomo che sfidò i flutti e le onde...
...affidando la sua vita al respiro dei venti ...

Sequenza 2

MEDEA 1 ...per il cielo, per il mare...
...testimone della nostra unione...

GIASONE ...nel silenzio della notte...

CORO ...per le tue mani, per le tue ginocchia ti supplichiamo ...
...non uccidere le tue creature...

Sequenza 3

MEDEA 1 e CORO ...per il cielo, per il mare, io ti prego ...

GIASONE ...un pensiero mi avvince come un sogno sfocato nell'eroica
[lontananza...

MEDEA 1, GIASONE e CORO ...per il cielo, per il sole che abbagliò i nostri occhi...

Sequenza 4

CORO ...l'albero è spoglio...
...ladro, assassino...

Sequenza 5

MEDEA 2 ...per il sole che abbagliò i nostri occhi...
...per la luna che ci cullò...

MEDEA 1 ...per la luna che ti cullò nel silenzio io ti prego...

GIASONE ...dai miei occhi sgorga il pianto...

MEDEA 1 ...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...

Sequenza 6

- CORO ...l'albero è spoglio...
...ladro, assassino...
- MEDEA 3 ...per il sangue che macchiò le tue mani...
...per il sole, per il mare io ti prego...
...un pensiero mi avvince...
...è solo un sogno...
- MEDEA 1 ...io ti prego...
...per il sangue, per il sole, per il mare, per il cielo, per il tuo sogno...

Sequenza 7

- CORO ...nei luoghi sconfinati dei templi sacri il mio sogno svanisce...

Sequenza 8

- MEDEA 1 e CORO ...per il sogno che hai tradito, io ti prego...
...per il sogno che macchiò i nostri occhi...
- MEDEA 1 ...folle che fui...
...per il sangue, per il sole, per il mare, io ti prego...

Sequenza 9

- CORO ...piccola nave corre ormai l'alto mare dei sogni...
...per il cielo, per il mare...

Sequenza 10

- MEDEA 2 ...per il sogno che hai tradito, io ti prego...
...per le sacre sorgenti, io ti prego...
...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...
- GIASONE ...e con ciò l'amore...
- CORO ...o raggio di sole, o terra...
...trattieni la luce divina...
...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...

Parte Terza

Sequenza 1

MEDEA 1, 3 e CORO	...rinasci terra, rinasci vita, luce, sole... ...avrei voluto urlare... ...la mia religione nelle sue mille immagini era un profumo...
GIASONE	...o figli, figli cari...
MEDEA 3	... [come] potrò volgendo gli sguardi senza lacrime?
MEDEA 3 e GIASONE	...perché queste/quelle lacrime mi/ti bagnano il volto?

Sequenza 2

CORO	...astro delle notti... ...vieni con il tuo aspetto a tre volti... ...la tua patria è viva... ...il mondo sa il tuo potere, ciò che può la tua mano...
------	---

Sequenza 3

CORO	[senza versi]
------	---------------

Sequenza 4

MEDEA 1	...o mia destra stretta nelle tue mani... ...o mie ginocchia abbracciate... ...i vostri occhi... il volto sereno...
MEDEA 1 e GIASONE	...o volti carissimi, o mano carissima... ...figli, figli miei... ...i vostri occhi, il volto carissimo, le vostre mani... ...figli miei, addio...
GIASONE e CORO	...o volti carissimi, o dolci abbracci...
GIASONE	...i vostri occhi, il volto, le mani, l'alito soavissimo... ...o figli, o figli miei carissimi...

CORO ...o volti carissimi, o dolci abbracci, tenere carni...
...figli cari, figli carissimi...

Sequenza 5

CORO ...la luna si ritira...
...il vento soffia senza rumore...
...che sventura...

MEDEA 2 ...parlami, parlami...

Sequenza 6

MEDEA 2 (*in scena sola*) ...non ricordo più la vostra voce...
...erba parlami, pietra parlami...
...erba parlami, pietra parlami...
...dove vi ritrovo?
...guardo il sole e non lo conosco...
...guardo la terra, guardo il sole, non li riconosco...
...tocco la terra e non la riconosco...
...che sventura...

Sequenza 7

(quartetto vocale in quattro punti diversi della sala)

MEDEA 1, 2, 3 ...o figli, figli miei...
...voglio baciare i vostri volti, toccare i vostri corpi...
...è ancora un sogno...

GIASONE ...è ancora un sogno...
...i tuoi figli, come puoi guardarli al sole...

Sequenza 8

(voci sole in quattro punti lontani della sala)

MEDEA 1, 2, 3 ...il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...

GIASONE e CORO ...è ancora un sogno...
...come puoi guardare ancora il sole e la terra...

GIASONE ...i tuoi figli, come puoi guardarli al sole...

CORO ...come potrei guardarvi il volto...
...o luce del sole, o terra, luce, patria...
...come potrai baciarli in fronte...

MEDEA 2, 3 ...come potrei baciarvi la fronte...

Sequenza 9

MEDEA 1, 2, 3 ...o patria, o terra, o luce del sole...

GIASONE ...come potrò baciarvi la fronte...

CORO ...o terra, luce, o patria...

MEDEA 1, 2 ...il mio furore, la mia patria.....

GIASONE ...o terra, o luce, o sole, o mia patria...

MEDEA 2 ...il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...

MEDEA 1, 2, 3 e GIASONE ...o patria mia, o terra, o sole, o luce...
...non vi sento più...

CORO ...o patria...

Sequenza 10

MEDEA 2 (*sola in campo.*
Medea guarda in alto con
le mani in ascolto o fra
la testa o la bocca) ...come potrei guardare il vostro volto...
...come potrei baciarvi...
...udire la vostra voce, il vostro respiro...
...o terra, o luce, o patria, non vi sento più...

Anna Maria Morazzoni
ADRIANO GUARNIERI, *MEDEA*
DESCRIZIONE ANALITICA

La seguente descrizione analitica è stata realizzata a partire da una traccia manoscritta stesa da Guarnieri nel gennaio di quest'anno e relativa alla partitura conclusa nell'agosto 2001. La traccia iniziale, della quale si sono mantenute alcune espressioni caratteristiche, è stata riveduta in collaborazione con il compositore al fine di redigere un 'copione' per la regia che sostituisse lo spartito, aggiornato alla partitura che corrisponde all'allestimento del Teatro La Fenice.

* * *

Medea è articolata in tre parti, ciascuna suddivisa in dieci sequenze. Ogni sequenza è a sua volta suddivisa in sezioni corrispondenti alla pagina (o doppia pagina) della partitura musicale che reca le stesse indicazioni alfabetiche.

Le durate sono da ritenersi approssimative: il tempo non è rigido e la sua dilatazione è componente strutturale della forma, in particolare alla fine di ogni sequenza.

* * *

Organico

Soli

soprano	Medea 1
voce leggera	Medea 2
contralto	Medea 3
controtenore	Giasone

flauto basso e contrabbasso
flauto
pianoforte

Coro

14 soprani
12 contralti
8 tenori
6 (4) bassi

Orchestra

2 flauti
2 clarinetti
4 corni
8 trombe (in sala)
4 tromboni (in sala)
percussioni (7 esecutori):
 2 timpani, 2 grancasse, 2 gong, 2 tam tam, 2 vibrafoni, 2 Glockenspiel,
 2 lastre d'acciaio, 2 cavi d'acciaio, triangoli, campane tubolari, 1 marim-
 ba, crotali
1 pianoforte
1 celesta
archi:
 10 violini I
 8 violini II
 8 viole
 6 violoncelli
 4 contrabbassi

Live electronics e regia del suono

Parte Prima

Sequenza 1

pp. 1-6

in scena: Medea 1 e Medea 3

sezione	durata	descrizione
a, b, c	30-35"	La sequenza iniziale si snoda sulla sovrapposizione verticale di soprano, contralto e coro concertante. La concertanza 'acustico spaziale' di trombe (come metalli) e tromboni in sala e dei cavi d'acciaio avviene su un suono perno mobile del flauto contrabbasso. Questa situazione urlante caratterizza l'inizio dell'opera e si mantiene inalterata fino alla sezione d.
d	25-30"	Ampia dissolvenza, sempre con caratteristiche da urlo metallico, nell'allargarsi del <i>tempo</i> (inizia la transizione alla Sequenza 2).
e	25-30"	Sezione più trasparente nella vocalità e nelle sonorità d'insieme.
f	30"	Chiusa definitiva con uno schiarirsi del blocco sonoro sulle parole delle soliste «il mio furore / la mia fermezza» d'una 'nuvola sonora') si dipana lentamente nello spazio per incastrarsi nel passaggio senza soluzioni di continuità alla sequenza successiva.

Sequenza 2

pp. 7-13

in scena: Medea 2, flauto basso (Medea 1 canta fuori scena)

a	20"	Arioso per voci e orchestra. Le soliste ora si scambiano: la voce leggera (Medea 2) è in scena, vicino al flauto basso lirico, mentre il soprano (Medea 1) è 'l'altro' fuori scena. Il coro si blocca su un agglomerato fermo (pedale). Scompare lo stridore urlante di trombe e cavi d'acciaio; i 4 tromboni dialogano con l'orchestra che sostiene le voci.
b	20"	Emerge la voce leggera sulle parole «o figli miei, datemi la vostra mano...», mentre il soprano si blocca su una nota.
c	20"	Riprende la concertanza dialogica tra le due soliste e l'orchestra. Viole e violoncelli, che contrappuntano l'arioso vocale, si stagliano sull'acuto.
d	20-25"	Interviene una cesura-stacco alla grande battuta di 6/2. Nella forma tutto procede orizzontalmente; l'orchestra prosegue come in precedenza, con gli archi all'acuto. I tromboni spandono a tappeto i loro canoni, allargandosi via via.
e, f	25"	Grande risonanza della dialodia tra le due Medee. Il flauto basso, in scena, diventa voce alla pari, come fosse un trio. Il coro è sempre bloccato, in pedale. Nell'orchestra ha rilievo lo struggimento di viole e violoncelli.
g	40"	Si va verso la dissolvenza della sequenza, con il trio (flauto basso, voce leggera e soprano) che allarga verso l'alto gli intervalli a durate lentissime.

	L'orchestra si restringe, ma lo stridore lamentoso di viole e violoncelli diventa ora parte analoga a quella delle voci. L'espandersi a cerchio del tappeto sonoro dei 4 tromboni raggiunge il suo vertice di altezza e ampiezza grazie al <i>live electronics</i> .
--	--

Sequenza 3 pp. 14 –18

in scena: Medea 1, 2, 3 lontane tra loro

		La Sequenza 3 è un gran concertato di transizione per soli, coro, orchestra. L'incastro tra la seconda e la terza sequenza avviene con l'intervento drammatico del coro. La voce leggera e il contralto urlano in «collasso acustico-spaziale» parole riferite al sole, alla luce, ai figli, mentre il soprano tiene una nota-pedale. Permane nell'intera sequenza una risonanza metallica 'da fonderia', nella quale le trombe sveltano con urla iperacute. Trombe e tromboni in sala si alzano in piedi e si scatenano come una jazz band. Il tempo tracolla.
a	8-10"	Il flauto basso ritorna al suo epicentro grave riprendendo il flauto contrabbasso. L'orchestra è espansa in tutte le direzioni. Le trombe stridono contemporaneamente all'iperacuto e gli esecutori si muovono quasi fossero improvvisatori jazz; analogo comportamento sonoro e gestuale per i 4 tromboni. Cavi e lastre d'acciaio urlano con risonanze 'da fonderia'.
b	8-10"	Intersecata con la sezione a. La situazione sonora di tracollo nello spazio acustico rimane inalterata.
c	10"	Le voci continuano nelle loro urla disperate.
d	10'	La situazione sonora globale si mantiene inalterata, ma il coro si ferma su note tenute.
e	40-50'	Il contralto si blocca sul Sol acuto, mentre si insinua la voce leggera, elemento di collegamento con la sequenza successiva. Tutte le risonanze battenti (ottoni, acciaio) si sfaldano e la dissolvenza è affidata al coro con un grande pedale.

Sequenza 4 pp. 19-26

Medea 1 tra il pubblico

a	15"	Aria di Medea 1, con flauto contrabbasso concertante a perno gravissimo. Il coro, su note tenute, e le percussioni, dove ha rilievo il Glockenspiel, stratificano l'armonia attorno all'aria. I tromboni danno impulsi gravi e medi all'interno della sonorità globale (senza orchestra) che avvolge il lirismo di quest'aria.
---	-----	--

b	15"	Il soprano adorna con melismi il testo sulla stessa risonanza armonica. Gli impulsi dei tromboni si infittiscono per ottave, come 'fitte' nel cuore, anticipando la frase del testo «folle nel cuore ho navigato».
c	15"	Situazione distesa come in b.
d	10"	Tutto come in precedenza. L'aria distesa è in ampio risalto.
e	10"	Il soprano, solo tra il pubblico, continua la sua aria. Tra i tromboni si acquieta il flusso delle linee, ora più distese.
f	20"	Il distillarsi dei suoni metallici rende 'acquosa' tutta questa sequenza, anche in relazione al testo. Fra i 'fondali' dei tromboni ritorna la distensione.
g	30"	Inizia la dissoluzione: il soprano allarga e si impenna sulla parola «infinito» reiterandola. Il flauto contrabbasso dà il senso dello spazio infinito, insieme ai tromboni che propongono quattro autentiche melodie sottostanti la voce principale in una distensione sempre più ampia.
h	1'10"	A tempo zero, lento scivolamento di tutte le linee verso l'alto e verso la stasi, peraltro già anticipata dal coro e dalle frequenti note tenute dei tromboni.

Sequenza 5
pp. 27-31

nessun personaggio in scena

a	20"	Ampia sequenza corale. Attraverso il fluire di tutte le linee non si avverte alcuno stacco nel passaggio tra le Sequenze 4 e 5. La 'zoomatura' elettronica del suono da sferica qui si fa frontale, come un velo che scende in verticale. Nel coro aumentano le parti reali e il contrappunto procede per piccoli coaguli. Il flauto contrabbasso interviene come altra voce tra i bassi del coro. I tromboni vengono 'plastificati' per risultare sinuosi, quasi come voci baritonali all'interno del coro.
b	20"	Stessa sonorità uniforme tra coro e strumenti.
c	30"	Mentre il velo elettronico verticale si dissolve a pieghe verso l'alto, i tromboni vi si incuneano e ne vivificano la staticità sonora.
d, e	40-50"	L'esilio «senza amore» di Medea è commentato con verticalità armonica orientata verso il grave (vedi i pedali dei tromboni). È anche il finale della Sequenza 5 che si immette direttamente per incastro nella Sequenza 6.

Sequenza 6
pp. 32-37

nessun personaggio in scena

a	10"	Il coro si ferma e passa su nastro mentre si dipana un breve interludio orchestrale, sempre con il carattere complessivo di sonorità 'acciaiose'.
---	-----	---

		I tromboni e le trombe si alzano in piedi nuovamente e stridono con 'fritte' acute. Lastre e cavi d'acciaio sono come i poli di una calamita che a sua volta si propaga nello spazio attraverso il <i>live electronics</i> .
b	10"	Sonorità urlante contrapposta alla fascia sonora orizzontale del coro. Traiettoria circolare e trasversale per l'orchestra, dove emergono sempre più le percussioni. I tromboni e le trombe urlanti si voltano verso il pubblico, quasi 'suonandogli sulla testa'.
c	10"	Si espandono ancora di più l'interpunzione delle trombe e il vortice 'vulcanico' della massa orchestrale, con perno gravitazionale sul flauto contrabbasso.
d, e	20"	Ora questo interludio orchestrale diventa concertante con il coro che partecipa senza preavviso alla 'azione drammaturgica' e sottolinea le parole «terra straniera...».
F	18-20"	Questa è la dissoluzione del breve interludio. Il coro si rarefa sulle parole «senza amore» affidate alle voci femminili. Le intermittenze della grancassa portano al ricomporsi in maniera contenuta della sonorità globale. L'orchestra emette a intermittenza gli ultimi 'vagiti vulcanici' che via via vanno diradandosi, sino a estinguersi sulla grande corona dell'ultima battuta in 6/2.

Sequenza 7
pp. 38-47

in scena: Medea 2, flauto, pianoforte (Medea 1 canta fuori scena)

		Per l'intera sequenza i tromboni hanno un mottetto a 4 parti spazializzato che si alterna e si interseca con voci e strumenti in scena. In questo modo lo spazio del palcoscenico e della sala viene riempito 'a suono radente'.
a	15-20"	Riemergono i soli: Medea 1 (fuori scena) e Medea 2 (in scena) hanno un'aria a due concertata con il flauto (in scena) su un ostinato fermo del flauto contrabbasso. Il pianoforte, in scena, partecipa alla concertanza. Con una sfumatura dolce che va verso il pianissimo inudibile, le voci femminili del coro insistono sulla parola «amore». Viole e violoncelli hanno una cadenza di carattere struggente, dialogando con i solisti.
b	15"	La polifonia dei soli dà più spazio alla voce leggera e al flauto in Do solista; il pianoforte li segue come in una canzone. Viole e violoncelli dialogano con il pianto di Medea 2 sulle parole «le mie lacrime spuntano da ogni parte del mio corpo».
c, d	40"	La voce leggera si abbandona alla disperazione e il soprano (fuori scena o in lontananza) le fa eco, mantenendo però una connotazione psicologica di maggiore determinatezza. Il flauto si attorciglia sinuoso tra le pieghe dell'aria a due. Viole e violoncelli proseguono la loro cadenza; anche i tromboni proseguono il loro mottetto a 4 sempre sul perno fisso del flauto contrabbasso.

e, f	20"	Segue la dialodia a distanza fra le due Medee con il flauto e il pianoforte. Attorno a essa contrappuntano le linee 'cantabili' di viole e violoncelli e dei 4 tromboni. Il coro passa su nastro e si blocca su note tenute.
g	15"	Dialodia più serrata tra le due soliste. Le parti strumentali si fanno leggere e pedalizzate come sostegno e risonanza per il canto.
h	15-20"	La sonorità si fa lieve, eterea. Il soprano si ferma sul Do diesis acuto, mentre la voce leggera sta concludendo questo 'spaccato autoriflessivo' nella dilatazione del tempo verso il nulla.
i	15-20"	Ampia dissoluzione dell'aria: Medea 2 canta in maniera esile. Le rispondono soltanto il pianoforte e il flauto, nell'insieme fermo.
l	20-30"	Al dialogo finale dell'aria delle due Medee su linee trasparenti si unisce il commento attivo del coro (dal vivo) intervallamente 'scivoloso' che conclude questa sequenza nell'immedesimazione tra soli e coro. La fascia degli ottoni svanisce eterea nel nulla.

Sequenza 8 pp. 48-51

in scena: Medea 1; dalla sezione c anche Medea 3.

a	20"	La transizione tra sequenze avviene con il suono perno del flauto contrabbasso, mentre le voci delle due Medee tengono l'ultimo suono dell'aria precedente. Anche il flauto si inoltra dentro la Sequenza 8 con il finale del suo assolo in scena. Le trombe anticipano un episodio apocalittico da <i>Dies iræ</i> .
a ¹	10"	Qui è determinante il coro per sottolineare la drammaticità della nuova sequenza sulle parole «tremenda è l'ira». Il soprano subentra alla voce leggera; entra l'orchestra con uno stacco violento.
b	8-10"	Medea 1 e il coro si sovrappongono: qui culmina la tensione vocale. I tromboni drammatizzano l'episodio con impulsi ravvicinati e rabbiosi, quasi jazz. Le trombe squarciano, per ottave, traiettorie trasversali nello spazio, come lame di coltelli. Pure gli archi si portano sul sovracuto con linee taglienti e penetranti. Tutta l'orchestra evidenzia l'ira con le percussioni 'frementi' e i boati di cavi e lastre d'acciaio. Una situazione sonora violenta, dove il canto lirico di Medea si perde nella prospettiva di vendetta che il coro le rinfaccia.
c	25-30"	Conclusione del 'boato iroso' di coro e orchestra. Soltanto i tromboni accentuano il loro quadruplo contrappunto spaziale per 'impulsi rabbiosi'. Le trombe non esitano meno dei tromboni nella loro «rabbiosità». Entra il contralto (Medea 3) con una invocazione accorata. Questa sezione di questa brevissima sequenza si staglia nella forma e nella successione degli episodi come una «lama tagliente» e si dissolve nel largo dei battiti frementi della grancassa, come un cuore agitato.

Sequenza 9 in tre fasi
pp. 52-63

in scena: Medea 3, flauto (lontano da Medea), pianoforte

fase 1		pp. 52-56
a	16-20"	Arioso cantabile per contralto e gruppo da camera. La voce è contrappuntata da impulsi serrati e gravi del flauto contrabbasso e dei tromboni, tutti sulle stesse note-pedale. Il coro tiene un lungo pedale armonico. Il flauto e il pianoforte in scena accompagnano Medea 3 come sostegno. I violoncelli dell'orchestra hanno una cadenza lirica che risponde alla voce in maniera lacerante.
b	20"	Tutto si mantiene come prima. Note ribattute, come fori punzecchiati, del flauto contrabbasso e distesa cadenza dei violoncelli soli.
c	25"	Tutto come prima, ma si allarga la durata: <i>Largo spianato</i> .
d	20"	Si ispessisce la concertanza di flauto e pianoforte, entrambi in scena, mentre i violoncelli occupano sempre più spazio lirico verso l'acuto.
e	30"	Le parti si intrecciano con movimenti sinusoidali.
fase 2		pp. 57-60
f	20-25"	La continuità è data dal contralto che resta fermo all'acuto su un pedale che conclude orizzontalmente il suo arioso. Il coro risponde a Medea con un secondo velo corale (il primo alla Sequenza 5) stratificato dall'alto al basso frontalmente, però con una plasticità interna in modo da non determinare un muro frontale, ma appunto un velo in movimento ondulatorio. Le parti reali tornano numerose come nel primo velo corale formando una stratificazione sonora sulle parole «folle d'amore...». Soltanto i tromboni e il flauto contrabbasso (suono perno) si inseriscono, quasi fossero altri tenori e bassi del coro, nella stratificazione 'fonetica', vocalizzando con lievi portamenti che si insinuano tra le maglie della velatura polifonica.
g, h	45"	Tutto come prima: un affresco corale, disposto verticalmente. I tromboni accentuano il madrigalismo (sul testo del coro «hai perduto lo sposo») attraverso 'pulsazioni glissate'.
i	1'-1'30"	È la dissoluzione della seconda fase di questa sequenza. Tutto si apre verso l'alto, tutto si allarga. Le sonorità vocali e strumentali glissano l'una sull'altra come lo zoomare lento di una cinepresa o il graduale sfocamento di una sequenza visiva. Voci e strumenti si compenetrano con pari rilievo.
fase 3		pp. 61-63
l	15-20"	Inizia la terza fase di questa sequenza. Medea 3, in scena, che aveva pedalizzato tutta la seconda parte, riprende l'arioso cantabile con il flauto. Coro, tromboni e flauto contrabbasso restano fermi su note-pedale.
m	15"	Fitta concertanza tra i due solisti in scena; il resto fermo, ieratico.
n	20-30"	Tutto come prima, ma il tempo si dilata, come sempre nella conclusione delle sequenze.

Sequenza 10 in due fasi
pp. 64-81

in scena: Medea 1, 2, 3; dalla sezione f soltanto Medea 2 e pianoforte

fase 1		pp. 64-72
a	8-10"	Il flauto contrabbasso si immette direttamente nella Sequenza 10, la più estesa dell'intera opera, che ha uno stacco perentorio: è un grande concertato finale (corrispondente a quello dell'inizio dell'opera) per soli, coro, grande orchestra. Le tre soliste sono in scena con un trio che fa perno sulla voce leggera; il coro dialoga e concerta liricamente. Le 8 trombe si scatenano in un serrato dialogo a 4 + 4, con traiettoria trasversale, come pure i 4 tromboni. Vi si aggiungono anche i 4 corni, per ottenere stridori urlanti di suoni intonati metallicamente. Cavi e lastre d'acciaio prorompono in boati vorticosi. La spazializzazione si allarga a tutto campo.
b	8-10"	Lo stacco musicale procede con veemenza: il trio vocale contrappunta se stesso, il coro intensifica le invocazioni dei soli.
c	10-12"	Il coro accentua una risposta rabbiosa a Medea (a tre), che qui passa dal lamento all'ira. Gli ottoni, con impulsi e urla di stridore metallico, perforano tutto lo spazio sonoro che avvolge la sala. Enfasi sulle percussioni e ancora boati di cavi e lastre d'acciaio.
d	8-10"	Ancora le tre soliste in primo piano. Il coro urla minaccioso «vattene dalla nostra terra», in netto contrasto con la liricità delle voci soliste. I tromboni diventano quasi un 'epicentro vulcanico' in una situazione sonora esplosiva. Tutto si ispessisce con stridori, urla, pianti, con un insieme orchestrale che suona metallico.
e	15-20"	Le soliste giungono a un pedale sul Do diesis acuto; il coro sfoga tutta la sua ira su una situazione complessiva ancora urlante. Il tempo si dilata perché sta per sciogliersi il momento collerico, alterato anche nei parametri sonori.
e ¹	20-22"	Medea 1 e 3 si allontanano lentamente, lasciando sola in scena Medea 2, voce leggera. Su un suo pedale acutissimo, che andrà a immettersi nella seconda fase della sequenza, il coro si placa. Anche l'orchestra non emette più boati, ma ritorna a un suono dolente sul quale si stagliano gli ultimi sussulti urlati delle trombe. Emergono i violoncelli in un assolo lirico che si inserisce tra soli e coro. Il tempo si dilata ancora di più.
f	16-20"	Ha inizio il lungo finale di questa prima fase della sequenza, dove interviene una calma irreale in scena e in partitura: la tensione sonora si sta gradualmente spegnendo. Medea 2 avanza sulla scena e prepara il suo 'soliloquio' con un pedale acuto. Le voci di Medea 1 e 3 si distanziano lentamente, tendendo verso l'iperacuto. Tutto si apre a una rassegnazione dolente; soltanto le trombe ricordano l'urlo precedente, con gemiti acuti e rochi in contrapposizione alla stratificazione lirico-corale generale. I tromboni infittiscono il loro dialogo mottettistico.
g	30-40"	La stessa situazione sonora prosegue con una rarefazione temporale 'a

		ritmo zero' e una stratificazione polifonica errante nello spazio sonoro senza soluzioni di continuità. I violoncelli salgono sempre più verso un 'irreale' iperacuto.
h	20"	La chiusa della prima fase della sequenza scoppia in un irruente rigurgito di furore e violenza sonori, poi il silenzio immette nella canzone di Medea della seconda fase, qui anticipata dalla sospensione del tempo. Il Do diesis acuto della voce leggera si staglia straziante nel vuoto – in un abisso acustico ed esistenziale –, dal quale emergono soltanto singulti asincroni di flauto contrabbasso, tromboni e pianoforte (in orchestra).
fase 2		pp. 73-81
i	20"	Seconda fase della Sequenza 10: canzone di Medea 2. Il flauto contrabbasso è proiettato dall'elettronica come una 'voce' sul palcoscenico e dialoga liricamente con la solista, come 'doppio' di Medea. Dalla nota-pedale acuta preparatoria la voce leggera avvia un 'soliloquio' struggente con il quale concentra progressivamente su di sé tutta l'attenzione con una vocalità espansa verso l'acuto. Il pianoforte in scena la sostiene in questo disperato canto d'addio, espressione della sua solitudine, sottolineato da un lungo pedale dei corni che ne proietta la profondità nello spazio sonoro. I tromboni fanno riecheggiare frammenti del loro motetto precedente; a singhiozzi, a impulsi intermittenti, sprofondano nel vortice del vuoto interiore ed esteriore della protagonista.
l	20"	Prosegue la canzone di Medea 2, che sale verso l'acuto. Il flauto contrabbasso fa da 'ombra' lirico-psicologica alla sua persona distrutta; pianoforte e ottoni riprendono frammenti della sua melodia e li dipanano nel vuoto acustico-armonico.
m	20"	Ormai senza tempo, il soliloquio di Medea 2 vaga alla ricerca disperata di una identità perduta: ripete gli stessi frammenti vocali uno sull'altro, variandoli ossessivamente.
n	25"	È un culmine di tensione anche fisica (nel riferimento agli «abbracci», poi alle «tenere carni» del testo), che il canto lascia sprigionare dalle sue parabole intervallari verso una nota perno acuta. Come i corni, qui si fermano su note tenute anche i tromboni, per mettere in risalto ancora di più la solitudine di Medea.
o	25-30"	Resta ancora 'palpabile' la tensione fisica dei «dolci abbracci», mentre la canzone si amplia ulteriormente. La durata temporale si dilata ormai in maniera irreversibile, fino a un vertice non quantificabile: infinito.
p	25-30"	Continua il madrigalismo su «dolci abbracci». Si va verso la stasi. I tromboni cominciano una salita cromatica, quasi a tempo zero, corrispondente a quella della voce.
q	1'10"	Inizia la dissolvenza della Sequenza 10, la più lunga dell'intera Parte I. Il tempo si è pressoché fermato. La voce insiste nella reiterazione della parola «tenere» su una salita cromatica generale. I tromboni si inerpicano quasi sino alla non udibilità.
r	1'-1'10"	Continua la dissolvenza verso il soffio, il nulla: nel vuoto e nel silenzio soltanto impulsi (per il pianoforte intorno a note gravi tenute).
s	1' 15"	La voce ripete ulteriormente «tenere carni», smaterializzandosi all'acu-

to. Il pianoforte resta in riverberazione a lungo, rafforzato dall'elettronica. Il flauto contrabbasso aspira nella boccola con 'soffi' amorosi. Gli ultimi a chiudere la spirale ascendente sono i tromboni, che giungono anch'essi a un amplesso immaginario, con una sottile aspirazione nella 'boccola'. Poi al silenzio.

Parte Seconda

Sequenza 1 pp. 1-7

in scena (dalla sezione c): Medea 1, Giasone

<i>sezione</i>	<i>durata</i>	<i>descrizione</i>
a	16-18"	Comincia, senza alcuna preparazione, un duetto tra Giasone (che compare soltanto dalla Parte II) e Medea 1: due arie sovrapposte e dialoganti, sostenute da un semplice tappeto degli archi. Il coro accenna alle vicende del mito. I tromboni squillano in ottava come 'continuo', insieme con il flauto contrabbasso.
b	16-18"	Il tappeto sonoro si allarga sulla fitta concertanza dei tromboni in una ulteriore espansione sonora.
c	16-20"	I due solisti entrano in scena sulla stessa situazione sonora. Il flauto contrabbasso, con il suo perno grave, mantiene il clima di grave tensione.
d	16-20"	I tromboni si agitano con figure rapide e inquiete a canone, che danno movimento all'insieme.
e	15"	Mentre Giasone e Medea continuano a dialogare, distanti uno dall'altra sulla scena, il coro si stratifica in una lunga fascia, come già gli archi. I tromboni si aggrovigliano in linee battenti e pulsanti, con il flauto contrabbasso che si interseca nella concertanza di uno strano 'continuo' minaccioso e sfuggente.
f	16-20"	La fine di questa sezione è annunciata dall'ennesima espansione vocale. Il dialogo tensivo ora avviene fra le voci e gli ostinati pulsanti di tromboni e flauto contrabbasso che preparano il clima successivo di maggiore drammaticità.
g	20"	Questa sezione finale della prima sequenza arriva a una 'osmosi' tra soli, coro e ottoni. Il coro si anima per poi tornare alla stasi. Il tempo si dilata, gli impulsi si diradano e diventano linee sinusoidali, fino alla grande espansione coronata di fine sequenza.

Sequenza 2 pp. 8-12

in scena: Medea 1, Giasone

a	20-25"	I due protagonisti continuano il loro dialogo di carattere intimo. All'organico precedente si aggiungono le percussioni leggere. Il concertato fitto, denso di battimenti e impulsi, di tromboni e flauto contrabbasso, contrasta nettamente con la sequenza precedente.
b	15"	Al fremere degli ottoni 'battenti' – che in tutta la Parte II dell'opera sono l'altro io di Medea, quasi un personaggio –, si aggiunge l'orchestra completa con figure dolci, in riferimento e in risposta ai soli.
c	12-15"	A questo punto la sequenza diventa un interludio orchestrale. I soli e le voci maschili del coro si fermano in un largo pedale, punteggiato dai tromboni, sempre frementi e mobili, che si alzano in piedi.
d	20"	Flauto contrabbasso e tromboni sfumano in un'ampia fascia tenuta; il coro fermo qui passa su nastro. L'orchestra concertante si sfalda sulla cadenza del pianoforte concertante in orchestra.
d ¹	20"	Su un pedale generale il coro inizia una supplica molto animata, rivolta a Medea.
e	25-30"	Sono gli archi (violoncelli e contrabbassi) a sostenere il coro nella dilatazione del tempo di fine sequenza.

Sequenza 3 pp. 13-18

in scena: Medea 1, Giasone

a	28-30"	Il coro prosegue la sua implorazione alla quale si unisce il soprano. L'orchestra, non più massiccia e violenta ma tenue e ondulante, 'madrigalizza' il testo. Resta il flauto contrabbasso a pulsare un 'ritmo cosmico', mentre i tromboni tengono una fascia di fondo.
b	20"	I due solisti procedono in maniera ondulante e sinuosa, mentre il coro (nuovamente su nastro) si ferma su una lunga fascia. Il flauto contrabbasso pulsa sempre in un tempo assai dilatato.
c	15-20"	Il soprano tace e Giasone prosegue in un soliloquio malinconico. Il flauto contrabbasso ispessisce le sue pulsazioni. I tromboni ora 'mottettizzano' a quattro una fitta concertanza all'acuto. L'orchestra, neutra, 'madrigalizza' con percussioni leggere e archi.
d	26-28"	Il controttenore si inerpicca verso l'acuto per sottolineare la parola «lontananza», emblematica del suo rapporto con Medea. Il coro aggiunge l'immagine del mare. L'orchestra, in particolare flauti e clarinetti, schiarisce per un attimo la tensione precedente. Flauto contrabbasso e tromboni passano a una pulsazione fitta, contrappuntata imitativamente.
e	20"	Medea e Giasone presentano, insieme con il coro, una nuova immagine,

		straziante quanto fortemente evocativa del loro incontro: con un attacco fremente, la sezione esplode nell'immagine naturalistica del sole abbagliante, enfatizzata dagli impulsi scoppiettanti dei tromboni. Il lirismo del duetto viene sottolineato da una fitta concertanza orchestrale.
f	20"	Con questa immagine solare si chiude questo ampio affresco evocativo. Anche nell'orchestra ritorna la stasi; il tempo si dilata verso la chiusa.

Sequenza 4 pp. 19-22

in scena: Medea 1, Giasone; dalla sezione d anche Medea 2

a	18-20"	Tutta l'orchestra si anima in un breve interludio strumentale, con linee tenute per i solisti e il coro (è la sezione più breve della Parte II). Flauto contrabbasso e tromboni intervengono su battimenti a 5 linee orizzontali; le trombe in sala (in piedi, scatenate) si inseriscono senza preparazione, per aumentare il bagliore strumentale. I corni aprono la concertanza fitta a una solarità anche orchestrale. Percussioni e archi animano dall'interno la sonorità metallica che domina questa scena orchestrale.
b	12"	L'orchestra segue la fitta concertanza degli ottoni, battenti e fragorosi. Soli e coro, con un pedale, proiettano sullo sfondo una fascia di 'luce canora' tenuta.
c	12-15"	Continua la forte tinta metallica, squillante ma trasformata in grida e gemiti.
d	15-18"	Altro flash, vocale e strumentale, come un bagliore. Il coro prorompe in un'immagine di lacerante verità, urlando «l'albero è spoglio, ladro, assassino!». Flauto contrabbasso, tromboni, trombe, corni, orchestra disegnano un ultimo stridore di luce metallica e solare, poi tutto si ferma.

Sequenza 5 pp. 23-30

in scena: Medea 2, pianoforte; dalla sezione c anche Giasone, Medea 1, flauto;
dalla sezione f Medea 1 sola

		In questa sequenza la voce leggera attira tutto a sé: è un passaggio tipico, <i>il centro dell'opera</i> , che non si realizza con un concertato sinfonico, ma con una canzone segnata da una forte emotività.
a	15-20"	Questa canzone della voce leggera, anticipata dal Do diesis tenuto da soprano e controttenore nella chiusa della sezione precedente, è una vera e propria 'canzone' nella forma più alta, a tempo quasi zero. Medea sta sola sul palcoscenico con un pianoforte che la accompagna, come nella migliore tradizione <i>chansonnière</i> (il coro tace). Lunghi pedali alternati

		tra flauto contrabbasso e tromboni e, nelle percussioni, un tamburellamento di polpastrelli stratificato accompagnano il canto che si svolge su ampi melismi lenti e sinuosi: Medea rievoca la dolcezza del proprio innamoramento.
b	20”	La canzone si apre a una linea intervallare più acuta e più ampia con la dilatazione del tempo. Pianoforte, flauto contrabbasso e tromboni sostengono l’ampia gestualità melodica della canzone.
c	20”	A Medea 2 si affiancano Medea 1 e Giasone formando così un trio in scena, assai riflessivo e amoroso. Qui la canzone diventa canzone a tre, senza perdere però l’identità di monodia accompagnata per la prevalenza della voce leggera. Si inserisce anche il flauto con una propria linea cadenzale. I tromboni stanno quieti su lunghi pedali di sostegno armonico, spazializzati.
d	18-20”	Prosegue il soprano, mentre Medea 2 e Giasone tengono un pedale. Il flauto rende, quasi in onomatopea, l’immagine lunare.
e	15-20”	Come prima; ai lati i tromboni con le loro linee profonde, infinite, e le pulsazioni delle percussioni.
f	20”	Stacco imperioso: il soprano e l’orchestra attaccano, senza preparazione di sorta, una seconda aria accompagnata, quasi una ripresa interna alla sequenza. Medea 1 resta sola in scena. Tromboni e flauto contrabbasso sono in quiete profonda, mentre archi, percussioni e tastiere scuotono improvvisamente il calmo lirismo lunare precedente, che ora si fa solare.
g	20”	Il soprano si incurva in una vocalità acuta, mentre si ispessisce l’orchestra a sostenere il canto sulla quiete dei pedali dei tromboni.
h	25-30”	Medea 1 conclude il suo monologo, appoggiandosi sul Do diesis acuto per un lunghissimo pedale. Questa nota serve a immettersi – a ‘zoomare’ – nella Sequenza 6. Nella battuta di 10/2 si sfalda ogni sussulto proveniente dalle sezioni precedenti e gli archi si fermano su un grande accordo di sostegno.

Sequenza 6

pp. 31-38 + p. 39 (di stacco)

in scena: Medea 3; dalla sezione e anche Medea 1

a	25”	Riprende il coro con un richiamo all’albero del vello d’oro, quasi un <i>flash-back</i> . Il soprano (fuori scena) rimane ancora su una nota perno acuta, insieme ai tromboni; essa ha la funzione di preparare lo scoppio d’ira del coro nella sezione successiva. Anche l’orchestra si agita.
b	10-15”	Sezione assai violenta. Flauto contrabbasso e tromboni stridono, insieme con le trombe in piedi ‘scatenate’, inserendosi strumentalmente nella invettiva corale rivolta a Giasone, cui fa seguito un vuoto di smarrimento nella lunga pausa generale.
c	25”	Dopo l’improvviso scoppio d’ira si dipana il largo lirismo di Medea 3 (finalmente solista in questa Parte II dell’opera). Del coro restano sol-

		tanto le voci maschili, su note tenute su nastro. È una scena di disperazione, sottolineata da lunghi e profondi pedali di flauto contrabbasso, ottoni e archi.
d	15-20"	Accanto alla riflessione dolente del contralto, l'orchestra propone brandelli di linee vocali precedenti, ora affidate agli archi. Gli ottoni e il flauto contrabbasso passano anch'essi, dai pedali tenuti, a frammenti melodici già ascoltati.
e	20"	Medea 3 risponde a Medea 1 che entra in scena. I tromboni si distendono in 4 linee orizzontali.
f	20"	Le due Medee continuano a condividere una sorta di dialogo interiore. Flauto contrabbasso e tromboni si aprono 'a ventaglio' su 5 linee che creano spessore. Anche l'orchestra si apre a più linee, con frammenti lirici provenienti dal canto (vedi violoncelli e viole). Il trillare dei legni smorza la drammaticità intrinseca a questa sezione.
g, h	35-40"	Tutto si sta placando, interiorizzandosi. Lunghi pedali dei tromboni mutano la tensione in distensione dolente. La stratificazione strumentale 'armonizza' la disperazione delle due Medee, quasi consolandole.
i	10"	Pagina autonoma, di stacco tra Sequenze 6 e 7: un violento intervento corale e orchestrale si staglia inaspettato. Il sussulto irato del coro, che impreca nuovamente contro Giasone, è sottolineato dal fragore metallico pungente di tromboni, trombe, percussioni e orchestra tutta su un pedale dei corni. Pochi secondi violenti di 'drammaturgia sonora', cui fa seguito una pausa generale.

Sequenza 7
pp. 40-42

in scena: Medea 1 dalla sezione c

		La Sequenza 7 è un grande affresco corale, una meditazione quieta e dolente su tutta la vicenda.
a	25"	L'affresco corale non è disturbato, quasi fosse a cappella, dal concertato strumentale di flauto contrabbasso e tromboni su un pedale di ottave, ampio e profondo. Dell'orchestra restano soltanto i corni con una fascia tenuta.
b	20-25"	Il suono si fa tenue e leggero per rendere madrigalisticamente l'immagine del sogno che svanisce, con interventi aritmici degli strumenti.
c	25-30"	Il coro tiene, poi sottolinea nuovamente la parola «svanisce». Gli strumenti passano a impulsi regolari e l'inatteso intervento urlato delle trombe in piedi dà un tono lacerante e sospeso alla conclusione di questo affresco. Entra in scena il soprano.

Sequenza 8

pp. 43-47

in scena: Medea 1, pianoforte

a	8-10"	Aria del soprano. Nella sezione precedente il soprano anticipava con un Sol tenuto l'inizio dell'aria che qui si sviluppa concertante con coro e orchestra. Il pianoforte in scena riprende frammenti melodici dell'aria. I tromboni dialogano scambiandosi gli impulsi, invece gli archi sottolineano linearmente il canto di Medea 1.
b	20-25"	Flauto contrabbasso e tromboni diventano più statici. Il pianoforte in scena accompagna sempre con la massima partecipazione, mentre il coro passa su nastro e si ferma su note tenute.
c	25-30"	Tutto si distende in lunghi pedali per dare modo a Medea di esprimere meglio la sua preghiera. Il pianoforte in scena la accompagna massicciamente. Gli archi (violini divisi) emergono con un'ampia cantabilità struggente e fanno da doppio contrappunto alla solista, mentre esce di scena.
d	14-15"	Un gigantesco stacco orchestrale rompe la linearità dell'aria. Qui l'orchestra risponde alla voce in maniera energica e irata. Anche tromboni e trombe, in piedi, sono aspramente coinvolti.
e	20"	Continuità con la sezione precedente. Hanno rilievo il flauto contrabbasso, legni e ottoni, fino alla gran chiusa di 4/2 in cui tutto si placa su una fascia gravissima di violoncelli e contrabbassi. La dilatazione del tempo prepara l'incastro con la sequenza successiva.

Sequenza 9

pp. 48-55

nessun personaggio in scena

a	25"	Altro affresco corale, molto lirico, sostenuto dal flauto contrabbasso e dai tromboni concertanti. I flauti dell'orchestra adornano con tremoli sinuosi l'immagine marina proposta dal coro.
b	15"	Un insolito intervento del violino solo, quasi una cadenza come un monito drammatico, contrasta con l'insieme disteso e con la pedalizzazione generale degli strumenti.
c	20"	L'affresco corale prosegue con i ruoli già definiti, ma interviene a sorpresa il primo soprano del coro.
d	25-30"	La linea del primo soprano del coro si staglia in una pagina in cui legni e ottoni realizzano una dimensione evocativa, piena di nostalgia. In particolare il trillo dei flauti fa riferimento a un 'tempo perduto'. Gli archi irrompono con una immagine intervallare, ripresa da un passo precedente del soprano solista, e la dilatano.
e	18-20"	Tutto è statico: flauti e clarinetti dialogano, trillando ampiamente. Gli archi sviluppano ulteriormente la loro 'esplosione' per citazioni musicali.

f	15"	Continuità con la sezione precedente. Anche il primo soprano è ritornato nell'insieme del coro, ora su nastro per note tenute.
g	20"	Lunghi filamenti del flauto contrabbasso e dei tromboni, trilli 'nostalgici' dei flauti, melodia 'struggente' dei violoncelli: qui tutto porta un connotato 'visivo' derivato dalla frase di Euripide «per il sole che abbagliò i nostri occhi».
h	1' 10-15"	Tutto si calma fino a quota zero: impulsi, linee, durate, agogica.

Sequenza 10 pp. 56-65

in scena: Medea 2 e pianoforte; dalla sezione g anche Giasone.

a	20"	Canzone per voce leggera (Medea 2). Come all'inizio della Sequenza 8 un Sol tenuto da Medea 2, anticipato nella sezione precedente, fa da collegamento tra le Sequenze 9 e 10. Il pianoforte in scena sostiene 'armonicamente' la voce nei suoi ampi melismi. Il coro è fermo su note tenute. Flauto contrabbasso e tromboni svolgono un mottetto a 5 parti intorno ai melismi della voce solista. Gli archi (violoncelli e contrabbassi) stendono un ampio tappeto armonico fisso.
b	20"	Il canto si snoda su un'ampia gamma di ottave. Il pianoforte in scena lo sostiene massicciamente. Come prima gli archi su note tenute e il mottetto strumentale.
c, d	35-40"	Il movimento sinuoso del canto viene avvolto dalle 5 linee del mottetto strumentale con i loro impulsi battenti. Solo il pianoforte verticalizza armonicamente le linearità di fondo. Si avvia la dilatazione per la fine della Parte II.
e	25"	Ora anche l'orchestra tutta sottolinea il testo solare della canzone e lo spessore sonoro si fa ampio e luminoso. Le linee degli archi si inerpicano al sovracuto, insieme alla voce, in un totale abbandono emozionale. I tromboni diventano pedali armonici.
f	20"	Sull'insieme fermo gli archi richiamano frammenti di melodie vocali, come <i>flash</i> balenanti di ricordi struggenti del passato. Flauti e clarinetti con grandi trilli rafforzano l'immagine sonora della solitudine di Medea.
g	15-20"	Accanto a Medea un bagliore di vita, un sussulto musicale, viene dalla presenza di Giasone; ora il canto si fa a due e le linee si rianimano. Dal tutto fermo si passa alla nuova immagine solare proposta dal coro sulla pulsazione serrata del flauto contrabbasso. Riprende il mottetto lineare dei tromboni concertanti; anche le trombe, in piedi, riprendono il loro passo urlante e battente, da stridore metallico. Cavi e lastre d'acciaio intervengono qui, e solo qui, alla fine della Parte II, riprendendo l'urlo metallico delle trombe.
h	25-30"	Ogni linea si dilata nel tempo e nei valori. Le linee cromatiche ascendenti fanno riferimento al testo che parla di un «primo incontro» ormai lontano. Soltanto lastre e cavi d'acciaio restano urlanti.

i	40-60"	Il due solisti insistono sulle parole «sole» e «amore». Cavi e lastre d'acciaio urlano 'lancinanti' sempre più forte.
l	1' 15-30"	Medea 2 e il coro (solo voci femminili) glissano lentamente sulla parola «incontro». Si va al tempo zero, alla dinamica zero.

Parte Terza

Sequenza 1 pp. 1-10

in scena: Medea 3; dalla sezione d anche Medea 1; dalla sezione h anche Giasone

sezione	durata	descrizione
a	14-15"	Partenza secca, esplosiva, in una pagina di grosso impatto sonoro: il soprano (fuori scena) e il coro (soltanto le voci femminili) cantano con veemenza sullo stesso testo, invocando una rinascita della natura, il risveglio di energie cosmiche. Il flauto contrabbasso interviene in maniera serrata. Le trombe urlano con impeti di dolore quasi fisico; i cavi d'acciaio, tirati a tutta forza, determinano un suono stridente che invade l'intero spazio acustico.
b	15-18"	La situazione complessiva di 'esasperazione' vocale e sonora si mantiene sempre tesa mentre il soprano continua la sua invocazione. Flauto contrabbasso e tromboni serrano ancor più il loro dialogo su linee sfasate.
c	15-18"	Tutto procede senza stacchi né cesure, ma entra in scena il contralto sul Sol acuto tenuto. Il coro canta la frase «avrei voluto urlare», sostenuto dall'urlo di trombe e cavi per ottave in fortissimo.
d	15-18"	Qui Medea 3 e Medea 1 (entrambe in scena) cantano una frase di Pasolini alla quale Guarnieri è particolarmente sensibile e che compare anche nel suo <i>Trionfo della notte</i> : «la mia religione era un profumo» introducendo il tema della perdita dell'identità religiosa originaria. Le altezze sono tutte al sovracuto, con un effetto di urlo generale, quasi un <i>Urschrei</i> alla Munch.
e	10"	Le voci procedono su dissonanze acute, cromaticamente vicine, quasi strisciando una sull'altra. Trombe e cavi d'acciaio creano un dialogo di boati metallici.
f	12-15"	In questa pagina il contralto si ferma su una nota-pedale, mentre il soprano prosegue l'aria. Intorno la vocalità corale si ferma e passa su nastro. I tromboni a canone e le trombe con i cavi hanno urla e trilli prolungati.
g	15-18"	Prevale ancora il soprano, mentre tutto si appiana, tranne i cavi che continuano a lanciare urla metalliche.

h	18-20”	All'improvviso entrano l'orchestra tutta e Giasone. Le due soliste si fermano su un pedale e Giasone ha un proprio momento lirico, tenero e paterno. I cavi tacciono e gli ottoni sono pedalizzati.
i	20-25”	Medea 1, Medea 3 e Giasone si uniscono in trio. L'atmosfera è completamente cambiata: il trio si snoda in maniera concertante su un ampio fraseggio melodico. Gli archi accompagnano con lirismo le linee dei soli.
l	24-25”	Il trio culmina in questa sezione. Grande sonorità finale degli ottoni, che sono stati i protagonisti di questa prima sequenza. Lo stridore delle trombe, la risoluzione del quartetto dei tromboni, gli archi e l'orchestra tutta si amalgamano al trio, come nel finale di un concertato per soli, coro e orchestra.

Sequenza 2
pp. 11-15

in scena: Giasone

		Sequenza tutta corale, assai distesa, imperniata sulla misteriosa pluralità dei volti di Medea. Giasone, che resta in scena fino alla sezione c, tiene il Do diesis acuto per l'intera sequenza. Il coro si divide in strati.
a	16-20”	L'orchestra si riduce alle linee per terze e seste di viole e violoncelli. La stratificazione lineare del coro coinvolge i tromboni e il flauto contrabbasso: nell'insieme un velo verticale, come un sipario proiettato sulla scena.
b, c	45”	Il velo corale rimane inalterato. Al suo interno assume rilievo il lirismo di viole e violoncelli, sonoramente penetrante
d	16-20”	Gli intervalli delle linee si muovono ondeggianti come pieghe morbide. Viole e violoncelli spiccano verso l'acuto. Il tempo va disfacendosi.
e	1’	La pagina si sfalda con serena tranquillità. Viole e violoncelli cantano al sovracuto, perdendo un po' quella connotazione corposa che avevano con le terze e seste, per lasciare la pagina sospesa in un vuoto immaginario.

Sequenza 3
pp. 16-18

nessun personaggio in scena

		L'orchestra ha un breve ma denso interludio, una improvvisa scossa di tensione. Il coro, su nastro, tiene un pedale.
a, b	15-20”	Flauto contrabbasso, tromboni e trombe si alzano in piedi e urlano in maniera con gestualità jazzistica. Le trombe emettono stridori acuti, proiettati elettronicamente in diagonale. I corni rispondono alle trombe con suoni metallici da jazz. Percussioni, cavi e lastre lanciano boati circolari ai bordi dello spazio sonoro. Archi: a tutta tastiera, con ottave perforanti, <i>fff</i> .

c	20"	Ampia dissoluzione su pulsazioni più strette di tromboni, trombe, corni, percussioni e cavi. Tutto si sfalda in suoni tenuti nella seconda battuta della pagina che si allarga fino a tempo zero, con passaggio immediato alla Sequenza 4.
---	-----	--

Sequenza 4 in due fasi
pp. 19-30

in scena: Medea 1, pianoforte; dalla sezione e anche Giasone

fase 1		pp. 19-23
a	12-15"	Il soprano canta un'aria molto lirica, sinuosa e piena di rimpianto, tenuamente sostenuta da un pedale del flauto contrabbasso e da canoni su note tenute dei tromboni. Anche il semicoro di voci maschili, su nastro, è fermo su note tenute. Il pianoforte in scena riprende frammenti della linea vocale con la quale concerta e la sostiene. Solo le viole, divise, accennano a un canto parallelo a quello del soprano.
b	8-10"	I canoni dei tromboni glissano per quarti di tono l'uno sull'altro, quasi uno strisciare fisico di linea contro linea, appunto le 'ginocchia' del testo.
c	12-15"	Medea continua la sua aria dolce e sinuosa su pedali stratificati di flauto contrabbasso e tromboni che sussultano a canone l'uno sull'altro, con piccole emissioni puntate. Il pianoforte in scena accompagna, come prima.
d	8-10"	Medea si contorce ancora nel suo ampio monologo. La pagina mantiene immutati i ruoli e i parametri timbrici. Le viole superano la voce del soprano su un pedale sovracuto.
e	20"	Medea resta in primo piano, ma entra in scena Giasone con una nota-pedale. I tromboni mantengono i loro pedali, con scansione a canone in ottava.
fase 2		pp. 24-30
f	15-18"	Ora Medea tiene una nota-pedale e Giasone dà inizio al duetto carico di emozioni. Anche l'orchestra, a sorpresa, partecipa in maniera concertante a questo improvviso squarcio lirico. Tutti, dai flauti agli archi, ispessiscono le linee del controtensore, lo rinforzano, lo accompagnano, lo contrappuntano. Il semicoro resta ancora fermo su note tenute fino alla sezione i.
g	16-20"	I flauti dell'orchestra 'alzano' con tremoli la scena dell'incontro e del rimpianto. Hanno grande rilievo gli archi: 'a tastiera spianata' suonano linee melismatiche che infoltiscono lo spessore delle due linee principali. Anche il tempo si allarga.
h	15"	Procede ancora il dialogo lirico dei due protagonisti. I tromboni creano per ottave una linea stratificata attorno al duo concertante; anche le trombe serrano il loro stridore in impulsi a ottave, sempre più ravvicinati. Gli archi, con grandi cadenze liriche per terze e seste, accrescono il senso doloroso di questa pagina.

i	20”	Il coro, prima in attesa stratificata, entra per intero dal vivo e partecipa al dolore dei soli appropriandosi, come cassa di risonanza, delle stesse frasi di Giasone. L’orchestra dà spazio alla concertanza del coro, con pedali per ottoni e corni. Gli archi non ‘melodizzano’ più i frammenti vocali, ma tengono la tensione sospesa, anche con lunghi pedali sulla tastiera, a tutta forza, <i>ffff</i> .
l	16-20”	La concertanza con solisti e coro resta a legni, pianoforte e percussioni. Trombe, tromboni e archi tengono note-pedale.
m	25-30”	Le voci maschili del coro si fermano su un accordo tenuto. Ha inizio la dissolvenza di tutta la massa sonora polifonica. D’ora innanzi il tempo sarà sempre più dilatato.
n	25-30”	Giasone si ferma su una nota-pedale (ancora Do diesis) e Medea conclude il duetto, mentre il coro tiene accordi. Tutto si placa in grandi linee sospese nello spazio. Le trombe emettono i loro ultimi stridori lamentosi. I violoncelli girano intorno a un suono perno dell’armonia, per sottolineare la chiusa della sequenza e il passaggio a quella successiva.

Sequenza 5
pp. 31-33

in scena: Medea 1 che va allontanandosi; dalla sezione b Medea 2

a	15”	Sul ‘madrigale lunare’ del coro il soprano tiene un pedale sul Re acuto mentre si allontana dalla scena. In un ampio processo di dilatazione del tempo (questa sequenza è una sorta di transizione) rimangono i flauti dell’orchestra e una fascia di violoncelli e contrabbassi. Nella dissoluzione generale soltanto le trombe emergono con urla laceranti di suono metallico, vero ostinato ossessivo di tutta l’opera.
b	15”	Entra lentamente in scena la voce leggera con brevi interventi staccati, tutti sulla parola «parlami».
c	15-18”	Brevissimo stacco dell’orchestra tutta mentre il coro grida alla sventura. I tromboni, in piedi, urlano a canone per ottave e le trombe emettono gli ultimi stridori (le trombe intervengono nuovamente soltanto a Sequenza 8). La dissolvenza è affidata al pianoforte in orchestra e alle percussioni.

Sequenza 6
pp. 34-42

in scena: Medea 2, pianoforte

		Per tutta la sequenza timpani e grancassa accompagnano il canto con pulsazioni ribattute con le nocche delle dita e il coro tiene accordi.
a	16-18”	La voce leggera inizia il suo arioso ampio e sinuoso; il pianoforte in

		scena la accompagna sul pedale ormai fisso dei tromboni. Anche il flauto contrabbasso ha una sua aria, come doppio di Medea. Viole e violoncelli avvolgono la voce solista con lirismo.
b	15”	La voce leggera si muove su quartine discendenti per toni, in modo ciclico, sino a raggiungere il Do diesis acuto.
c	15”	Continua il dialogo tra flauto contrabbasso e voce. Gli archi riprendono frammenti della parte vocale.
d	15-16”	Gli archi, a 4 parti reali, sono come un quartetto intorno alla voce principale.
e	15-18”	«Guardo il sole e non lo riconosco»: su queste parole la voce leggera sale sino al Re sovracuto. La fascia tenuta di ottoni e coro contrasta con la densità della parte pianistica.
f	15”	La sonorità d’insieme rimane la stessa ma al suo interno pulsa il tamburellamento delle percussioni, come richiamo primitivo a un’identità culturale perduta.
g, h	30-35”	Tutto si concentra intorno alla voce e al flauto contrabbasso, suo doppio. Gli archi sono sempre più fitti e struggenti.
i	20”	Ampia dissoluzione affidata alla voce e al pianoforte. Flauto contrabbasso e archi si bloccano su note-pedale. Il tempo sembra essersi fermato. Da questo momento si avrà un progressivo rallentamento temporale.

Sequenza 7 pp. 43-48

in scena: Medea 1, 2, 3, Giasone, in quattro punti lontani

		Per tutta la sequenza alle quattro parti vocali reali si aggiungono le due linee ‘ombra’ del flauto contrabbasso e del violoncello solo. Il coro si ferma su un pedale; anche i tromboni (soltanto due) sono spesso bloccati su note-pedale.
a	1’	Il lungo finale della sequenza precedente si immette direttamente in questa nuova sequenza: un quartetto vocale a tempo zero, molto glissato nota su nota sino all’iperacuto.
b	40”	C’è uno scivolamento voce su voce. Il tempo si è come fermato in una quiete estatica. I due strumenti concertanti girano sinuosi intorno alle note delle voci.
c	40”	Soltanto in questa sezione le parti diventano sette, cioè si aggiunge il secondo trombone.
c ¹	1’	Dissoluzione della sequenza, come in un fermo immagine: tutti si fermano su un pedale sovracuto; soltanto gli estremi (il flauto contrabbasso e il violoncello) proseguono la loro parabola lirica.
d, e	2’30”	Prosegue il fermo immagine, ma flauto contrabbasso e violoncello ampliano ulteriormente la loro cadenza solistica.

Sequenza 8

pp. 49-52

in scena: Medea 1, 2, 3, Giasone, in quattro punti lontani

a	10"	Ultimo breve concertato per soli, coro e orchestra, nel quale ritornano alcuni materiali già presentati. I soli e il coro formano un insieme omogeneo, per delineare una disperazione individuale e collettiva. Il flauto contrabbasso stacca un disegno nuovo. I 4 tromboni urlano con vigore; le trombe riprendono il loro fragoroso urlo metallico. Esplode la sonorità dell'orchestra tutta, con i boati di cavi e lastre d'acciaio irradiati a tutto campo.
b	8-10"	Sul quartetto vocale lievemente lirico l'orchestra segue l'urlo dolente delle trombe parafrasandole. Le percussioni scoppiano in boati vertiginosi, espansi circolarmente, come fossero piene di ira.
c	8-10"	L'insieme si fa impetuoso e delirante, con il soprano bloccato sul Do diesis.
d	8-10"	Conclusione del gran concertato in un estremo grido di voci e orchestra.

Sequenza 9

pp. 53-59

in scena: Medea 1, 2, 3, Giasone, in quattro punti lontani

a	26-30"	Nelle due battute in 2/2 avviene la dissoluzione della sequenza precedente e l'incastro immediato con questa sequenza di tutt'altro carattere. Nella battuta in 10/2 le voci dei soli riprendono (da seq. 7a) una figura, lenta e sinuosa, con glissato nota su nota verso l'alto. L'orchestra si dirada.
b	20-25"	Le voci soliste si allontanano tra loro e, ampiamente, largamente, atemporalmente si dissolvono. Il coro torna a bloccarsi su accordi; anche i corni tengono una fascia. Solo i tromboni e le trombe portano avanti brandelli rarefatti di stridori metallici. Emergono il violoncello solo, con una cadenza, e il flauto contrabbasso, anch'esso con la sua ultima cadenza.
c	30-35"	Il contralto tiene il Do diesis acuto; le altre voci continuano a scivolare una sull'altra verso l'apice dell'acuto. Trombe e tromboni stridono sempre più largamente. Proseguono le cadenze del violoncello e del flauto contrabbasso.
d	40-50"	I solisti si distanziano ancora di più, eseguendo disegni melodici interrotti da pause che fanno restare sospesi i frammenti vocali in un vuoto irreale, sia acustico sia simbolico. I tromboni accennano a una ascesa lenta e sinuosa e le trombe emettono gli ultimi rantoli di dolore.
e	40-50"	Le pause nelle voci (anche il contralto) si fanno ancora più evidenti. I tromboni, con un'imitazione a 4 parti, si intrecciano con le voci. La cadenza del violoncello diventa sempre più lirica, nella nostalgia verso un passato irrecuperabile.

f	40-50"	Il flauto contrabbasso sta ultimando la sua cadenza con ampie linee sinusoidali. I tromboni continuano le imitazioni e anche le trombe imitano le voci. Il violoncello solo si inerpica all'acuto con armonici sospesi e irreali.
g	50-60"	Ampia conclusione della sequenza. I soli hanno flebili gemiti che si dilatano verso l'acuto. La linea del flauto contrabbasso si dissolve con figure veloci intorno al Do diesis. I tromboni chiudono il loro canone con due ultime linee che si stagliano verso l'acuto. Le trombe si rispondono con trilli sulle stesse note.

Sequenza 10

pp. 60-62

in scena: Medea 2

a	30"	La battuta in 4/8 prorompe in un boato improvviso <i>ffff</i> di soli, coro e orchestra. Medea 1, Medea 3 e Giasone si allontanano lentamente. Nelle due battute successive in 4/2 il boato si sfalda in un alone sonoro generale, dal quale emerge la linea della voce leggera, sostenuta dal piano-forte in ottava. Il violoncello va concludendo la sua cadenza.
b	4-5'	Dopo un momento di silenzio generale, la voce leggera sola in scena intona un ampio monologo in forma di canzone. Il violoncello chiude la cadenza su un pedale armonico, ultima coda strumentale inserita nella canzone, poi la voce sola conclude l'opera.



Medea (in basso a sinistra) uccide i suoi figli, mentre la figlia di Creonte muore.
Decorazione su vaso. Monaco di Baviera, Museo dell'arte minore antica.



Cristian Taraborrelli. Bozzetto per un figurino di *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.

ARGOMENTO

a cura di Anna Maria Morazzoni

Medea presenta un'indagine impietosa sui diversi risvolti della psiche in un clima di estrema tensione tragica; si tratta di una riflessione introspettiva nella quale la vicenda mitica, che non viene ripercorsa narrativamente, è declinata sul filo della memoria. L'impresa degli Argonauti in Colchide, l'amore tra Giasone e Medea e la conquista del vello d'oro, poi il passaggio di Giasone a nuove nozze con la figlia del re di Corinto e la vendetta di Medea con l'uccisione dei due figli sono episodi soltanto evocati in brevi frammenti del testo. Dai «tre volti», attribuiti a Medea in un verso di Euripide, deriva la caratterizzazione del personaggio con tre diverse voci femminili.

L'invocazione al sole e alla terra che apre la Parte I percorre tutta l'opera nel ricordo di quella religiosità arcaica, in stretto collegamento con la natura, dalla quale Medea derivava sapienza e potenza, un legame spezzatosi in Grecia, la terra straniera al di là del mare, dove l'ha condotta l'amore per Giasone. Medea, non più sacerdotessa ma sposa e madre, si rivolge ai propri figli con immensa dolcezza e altrettanto dolore, rimpiangendo i loro abbracci sin dalla Sequenza 2. Il tempo sempre contratto – un tempo onirico da incubo – avvicina l'accenno al nuovo matrimonio di Giasone (Sequenza 7), l'ira di Medea (Sequenza 8), la sua condanna all'esilio e la sua supplica di poter restare a Corinto ancora un giorno (Sequenza 9). La Parte I si chiude sui toni aggressivi del coro, emblematici della grecità che rifiuta lo straniero e lo teme, mentre Medea, sola e incompresa, lamenta il proprio isolamento.

A partire dalla Parte II la riflessione dolorosa coinvolge anche Giasone: qui le immagini solari riguardano il tempo dell'incontro e dell'innamoramento e si contrappongono a quelle relative ai misfatti che ne derivarono: il furto del vello d'oro, il fratricidio e l'infanticidio. Il passato eroico di Giasone pare ormai un «sogno sfocato» e la lontananza oggettiva dalla Colchide diventa soggettiva nella distanza che separa Giasone e Medea.

La Parte III si apre con l'invocazione di Medea alla rinascita delle energie cosmiche della sua religione, ma essa rimane sospesa e viene sopraffatta dal dolore per la morte dei figli. Medea non riconosce più le voci della natura (il vento, la terra, il sole, la luna): insieme con i figli ha perduto ogni legame, personale e sacrale. Giasone, incapace di accettare l'infanticidio, cerca di respingerlo nuovamente nella dimensione onirica. L'intensità emotiva del rapporto materno di Medea è delineata nel rimpianto verso la fisicità delle manifestazioni d'amore («baciare i vostri volti, toccare i vostri corpi»), che rende ancora più dolorosa e sofferta la sventura della loro perdita.



Cristian Taraborrelli. Bozzetto per un figurino di *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.

ARGUMENT

Médée offre une investigation impitoyable sur les aspects différents de la psyché, dans un climat de tension tragique extrême ; il s'agit d'une réflexion introspective où l'histoire mythique n'est pas revécue de façon narrative, mais plutôt en suivant le fil de la mémoire. L'entreprise des Argonautes en Colchide, l'amour entre Jason et Médée, la conquête du toison d'or, ensuite les nouvelles noces de Jason avec la fille du roi de Corinthe et la vengeance de Médée qui tue ses deux enfants sont autant d'épisodes seulement évoqués dans des brefs fragments du texte. Des «trois visages» attribués à Médée par Euripide dérive la caractérisation du personnage avec trois voix féminines différentes.

L'invocation au soleil et à la terre qui ouvre la Partie I traverse l'œuvre toute entière, en mémoire de cette religiosité archaïque, en étroite relation avec la nature, dont Médée tirait son savoir et sa puissance; ce lien s'est brisé en Grèce, la terre étrangère au delà de la mer où son amour pour Jason l'a amenée. Médée, l'ancienne prêtresse devenue épouse et mère, s'adresse à ses enfants avec une immense tristesse et autant de douleur, en regrettant leurs baisers dès la Séquence 2. Le temps, toujours contracté – c'est un temps onirique, de cauchemar – rapproche l'allusion au nouveau mariage de Jason (Séquence 7), la colère de Médée (Séquence 8), sa condamnation à l'exil et sa prière pour qu'on lui permette de rester à Corinthe un jour encore (Séquence 9). La Partie I se termine avec les tons agressifs du chœur, emblème de la grécité qui refuse l'étranger et le craint, pendant que Médée, seule et incomprise, se plaint de son isolement.

À partir de la Partie II la réflexion douloureuse entraîne Jason aussi. Ici les images radieuses se rapportent au temps de la rencontre et de l'amour et s'opposent à celles qui rappellent les crimes qui en découlèrent : le vol du toison d'or, le fratricide et l'infanticide. Le passé héroïque de Jason semble désormais un «rêve estompé» et la distance objective de la Colchide se fait subjective dans la distance même qui sépare Jason de Médée.

La Partie III s'ouvre avec l'invocation de Médée à la renaissance des énergies cosmiques de sa religion, mais elle s'arrête, accablée par la douleur pour la mort de ses enfants. Médée ne reconnaît plus les voix de la nature (le vent, la terre, le soleil, la lune) : avec ses enfants, elle a perdu tout lien, tant personnel que sacré. Jason, incapable d'accepter l'infanticide, cherche encore à le repousser dans la dimension onirique. L'intensité émotive de la relation maternelle de Médée se dessine dans son regret des manifestations physiques de l'amour («embrasser vos visages, toucher vos corps»), qui rend le malheur de leur perte encore plus douloureux et déchirant.



Cristian Taraborrelli. Bozzetto per un figurino di *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.

SYNOPSIS

Medea is a pitiless study on the various aspects of the psyche in a climate of extreme tragic tension. It is an introspective reflection in which the mythical story does not unfold chronologically but through episodes of memory.

The task of the Argonauts in Colchis, the love between Jason and Medea and the recovery of the Golden Fleece, then Jason's marriage to the daughter of the King of Corinth and Medea's revenge with the murder of their two children are episodes that are only evoked in short fragments of the text. The «three faces» Euripides attributes to Medea lead to the characterisation of the figure with three different female voices.

The invocation to the sun and earth that opens Part I runs through the whole opera in memory of the archaic religiosity that is closely linked to nature and it is from this that Medea derived her knowledge and power, a bond that was broken in Greece, the foreign land across the waters where her love for Jason carried her. From the second sequence on, Medea is no longer a sorceress but a wife and mother who looks after her children with great tenderness and grief, looking back on their love with nostalgia. Time is contracted – a time marked by a nightmare-quality – as Jason's new marriage approaches (sequence 7), Medea's anger (sequence 8), her approaching exile and her pleas for one more day's grace in Corinth (sequence 9). Part I closes with the aggressive sound of the choir, symbolic of the Greek nature that both refuses and fears the foreigner, while Medea laments her isolation – alone and misunderstood.

In Part II Jason is also overcome with painful memories – here the happier moments when they met and fell in love are contrasted by those regarding all the resulting crimes: the theft of the Golden Fleece, fratricide and infanticide. Jason's heroic past now seems nothing but a «hazy dream» and the objective distance from Colchis becomes subjective in the distance separating Jason and Medea.

Part III opens with Medea invoking the Gods to return her cosmic power but she hesitates and is overcome with the pain caused by the death of the children. Medea no longer recognises the voices of nature (the wind, the earth, the sun, the moon) – she has lost not only her children but also any bond with the cosmic powers, whether personal or sacred. Jason, unable to accept the act of infanticide, once again tries to drive it back to a dream-like dimension. The emotional intensity of Medea's maternal relationship is characterised by the nostalgia for the physicality of any expressions of love («baciare i vostri volti, toccare i vostri corpi»), making their loss even more painful and heartfelt.



Cristian Taraborrelli. Figurino per *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.

HANDLUNG

In einer Situation extremer, tragischer Spannung ist *Medea* eine mitleidlose Analyse der unterschiedlichen Auswirkungen der die Psyche unterliegt; es handelt sich um eine introspektive Reflexion in der der sagenhafte Vorgang nicht wiedererzählt, sondern anhand einer Art von Erinnerungsfolge erläutert wird. Das Unternehmen der Argonauten in Kolchis, die Liebe zwischen Jason und Medea, die Eroberung des Goldenen Vlieses, die vorgesehene Vermählung Jasons mit der Tochter des Königs von Korinth und die Rache Medeas mit der Tötung ihrer beiden Kinder sind Episoden die im Text nur fragmentarisch erscheinen. Die Charakterisierung der Person durch drei unterschiedliche Frauenstimmen rührt von den »drei Antlitzen« her, die Medea in einem Vers von Euripide zugeschrieben werden.

Die Anbetung der Sonne und der Erde mit dem der erste Akt beginnt, durchläuft die ganze Oper in Erinnerung an die eng mit der Natur verbundene archaische Gläubigkeit, die Medea Wissen und Macht verlieh. Verbundenheit, die in Griechenland, das fremde Land jenseits des Meeres, wohin sie Jason aus Liebe gefolgt war, unterbrochen wurde. Nicht mehr Priesterin sondern Gattin und Mutter wendet sich Medea ihren Kindern mit unendliche Liebe, aber auch mit gleichviel Leid zu. Schon ab der 2.Sequenz trauert sie ihren Umarmungen nach. Die schnell dahin fließende Zeit – eine Zeit der Alpträume – nähert den Moment der neuen Heirat Jasons (Sequenz 7), des Zorns Medeas (Sequenz 8), ihre Verweisung des Landes und ihre Bitte noch einen Tag in Korinth verweilen zu können (Sequenz 9). Während sich Medea, allein und mißverstanden, über ihre Einsamkeit beklagt, endet der erste Akt mit einem für die Gräzität emblematischem, kämpferischem Chorgesang.

Ab Beginn des zweiten Aktes wird auch Jason in die peinliche Reflexion mit einbezogen. Die sonnigen, ungetrübten Bilder betreffen die Zeit des sich Kennenlernens, des sich Verliebens; ihnen gegenüber stellen sich aber gleich die der daraus entstandenen Untaten: der Diebstahl des Goldenen Vlieses, der Bruder- und Kindermord. Die heroische Vergangenheit Jasons erscheint wie ein »verschwommener Traum« und die objektive Entfernung von der Kolchis wird zu einer subjektiven in der Entfernung die Jason und Medea trennt.

Der dritte Akt beginnt mit Medeas Anrufung, um die kosmischen Energien ihrer Religion in ihr wieder aufleben zu lassen, doch nichts geschieht; der Schmerz über den Tod ihrer Kinder wirft sie nieder. Medea erkennt die Stimmen der Natur (der Wind, die Erde, die Sonne, der Mond) nicht mehr. Zusammen mit ihren Kindern hat sie auch jegliche persönliche und sakrale Bindung verloren. Jason, unfähig den Kindermord zu akzeptieren, versucht diesen Druck erneut in eine Traumbild-Dimension zu verwandeln. Die Stärke der Muttergefühle Medeas finden in der Trauer um das Fehlen des körperlichen Kontaktes (»eure Gesichter küssen, eure Körper anfassen«), der das Leid und den Schmerz des Verlustes noch vergrößert, ihren Ausdruck.



Medea medita di uccidere i figli. Pittura pompeiana (*ante* 79 d. C.).
Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Anna Maria Morazzoni
L'ERRARE DI MEDEA

Il percorso che approda alla rappresentazione di questa *Medea* riguarda il pensiero compositivo di Adriano Guarnieri dal 1988 al 2002. Se invece guardiamo a quest'opera dal punto di vista della prima suggestione poetica, essa va ricondotta all'affinità elettiva che lega Guarnieri a Pasolini,¹ qui declinata attraverso il trattamento per il film girato nel 1969 e i relativi dialoghi definitivi.²

Appassionato di cinema e di televisione, Guarnieri ha concepito inizialmente *Medea* come opera-film e, dopo avere redatto personalmente una traccia del progetto nei primi mesi del 1988 (si vedano le pagine pubblicate in facsimile, tratte dalla prima stesura autografa organizzata in tre parti), ha proposto un lavoro comune al regista Pier'Alli. La collaborazione è stata costante in tutte le fasi preparatorie, fino alla stesura di una sceneggiatura da parte di Pier'Alli (in due parti, settembre 1988) e la trasposizione in un libretto, organizzato per sequenze filmiche, che accosta liberamente frammenti della *Medea* di Euripide, di Seneca e di Pasolini. La composizione dell'opera su questa base testuale ha impegnato Guarnieri nel 1988-1989 (la data del copyright riportata sulla partitura Ricordi è il 1990). Le scelte musicali riguardano la presenza strutturale dell'amplificazione e l'articolazione del personaggio di Medea in tre diversi ruoli vocali – una decisione, dettata dal verso euripideo sui «tre volti» della protagonista, alla quale Guarnieri si è attenuto fedelmente anche in seguito –, in prima istanza un soprano I (anche su nastro), un mezzosoprano e una voce leggera; l'indicazione «Negra» (*sic*) del libretto è ripresa nelle didascalie in partitura, relativamente sia al soprano sia al mezzosoprano. Il personaggio di Giasone è affidato a un tenore con estensione baritonale ed entrambi i protagonisti hanno un'ulteriore articolazione teatrale rispettivamente con un attore e un'attrice. La prima partitura prevede inoltre i personaggi della Nutrice, di

¹ A Pasolini Guarnieri si è ispirato per la prima volta nel 1978 con *Recit* per pianoforte, violino e violoncello e, in campo teatrale, con il *Trionfo della notte*, azioni liriche composte nel 1985-1986 e rappresentate a Bologna nel 1987.

² Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Visioni della Medea e Dialoghi definitivi di Medea*, in ID., *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 1970, rispettivamente pp. 477-540 e 541-560. Come noto, Pasolini affidò il personaggio di Medea a Maria Callas, alla sua prima esperienza cinematografica ma giunta al successo con l'interpretazione dello stesso ruolo nell'opera di Cherubini al Maggio Musicale Fiorentino del 1953. Tuttavia, il regista decise di doppiare la cantante con la voce scura di Rita Savagnone (cfr. gli appunti del luglio 1970 relativi al doppiaggio, in PIER PAOLO PASOLINI, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, pp. 241-242).

Creonte e del Pedagogo. Il coro è diviso in due gruppi 'madrigalistici' (anche su nastro) e l'organico orchestrale comprende 2 flauti, 2 clarinetti, 1 oboe, 2 trombe, 2 corni, 1 trombone, 1 pianoforte, 1 celesta, percussioni (6 esecutori) e archi. Una descrizione della prima *Medea*, opera-film non giunta alla realizzazione, è fornita nell'Appendice 1 (cfr. p. 63); alcune sue sezioni sono confluite in composizioni autonome dall'opera: *Giustizia cara...* (1990-1991) per tre soprani amplificati, voce recitante e orchestra, «per il sole... per il cielo... per il mare» (1993) per due soprani e quartetto d'archi, con amplificazione, e *Omaggio a Mina* (1995), sei canzoni per voce leggera e soprano amplificati e orchestra. Analogamente, i numerosi frammenti della prima *Medea* ripresi nella stesura successiva sono stati inglobati nel nuovo ordito sonoro e risultano, per così dire, fagocitati entro un pensiero rinnovato.

Le dieci azioni liriche *Orfeo cantando... tolse...*, composte nel 1994, sono il primo lavoro in cui Guarnieri ha utilizzato il *live electronics*. Impiegata in questa composizione teatrale soltanto per muovere i suoni nello spazio scenico, la tecnologia di amplificazione e spazializzazione modifica profondamente la concezione del suono e diviene determinante nella trilogia di cantate *Quare tristis* (1994-1995), *Pensieri canuti* (1997-1998) e *Passione secondo Matteo* (1999), ispirate a una spiritualità sovraconfessionale e sensibile al mistero. Qui le scelte musicali per manipolare i timbri e spazializzare i suoni sfociano in specifiche partiture elettroniche, realizzate in collaborazione con Alvisè Vidolin, indispensabili integrazioni di quelle notate in maniera tradizionale. Il progressivo approfondimento delle potenzialità del *live electronics* (dal suo impiego prevalentemente orizzontale in *Quare tristis* ai percorsi a spirale dal basso in alto in *Pensieri canuti*, fino agli effetti circolari con linee di ritardo proporzionali alle distanze nella posizione degli strumenti, movimenti periodici sfasati, percorsi simultanei indipendenti nella *Passione*) è l'esperienza dalla quale scaturisce nel 2000 l'esigenza di Guarnieri di ritornare su *Medea* e rimodellare la concezione d'insieme, 'aggiornando' il ruolo dell'elettronica non più limitabile alla mera amplificazione.

Con le cantate, il preludio alla nuova stesura in termini di pensiero compositivo, *Medea* condivide altri elementi strutturali, in particolare la presenza tra i solisti di strumentisti concertanti, e l'impiego degli ottoni come mezzo di contenimento e di delimitazione del magma vocale e orchestrale. Inoltre, se cenni alla teatralità attraversano l'intera produzione di Guarnieri (si pensi a *Musica per un'azione immaginaria* per quintetto di fiati e nastro *ad libitum* del 1976), essi sono presenti anche nelle cantate, segnatamente nei movimenti dei solisti nello spazio consacrato della chiesa di San Marco a Milano che ha avvolto l'esecuzione di *Passione secondo Matteo*. Tuttavia, l'esplicita destinazione teatrale di *Medea*, la sua connotazione nel genere operistico – innovato in opera-video –, collocano questa composizione nelle vicende controverse del teatro musicale contemporaneo, in un contesto in cui essa rappresenta una proposta forte e innovativa.

Un preludio ulteriore alla nuova stesura è rappresentato dal ripensamento del libretto originale e dalla sua riorganizzazione in tre parti di dieci sequenze ciascuna. Guarnieri ha essenzializzato il testo lungo, e anche prolisso, musicato alla fine degli anni Ottanta, riportandolo a quell'andamento per frammenti che caratterizzava già il suo *Trionfo della notte*. Insieme con le didascalie sceniche, completamente espunte, sono stati ridotti all'essenziale i personaggi: Medea, nei suoi «tre volti» di soprano, contralto e voce leggera, Giasone e il coro, privo di definizioni ulteriori (diversamente dal coro della prima versione che assumeva la connotazione di «Messaggeri» nella seconda parte). Il testo preliminare alla nuova composizione è riportato nell'Appendice 2 (cfr. p. 67), insieme alla sintesi dell'articolazione formale prevista inizialmente, ma disattesa nel passaggio alla nuova partitura.

Un confronto tra la descrizione della prima *Medea* nell'Appendice 1 e la descrizione analitica della seconda (pp. 21-44) dimostra facilmente come lo stesso titolo corrisponda a due opere profondamente diverse e autonome. Gli elementi di continuità riguardano l'orientamento verso il mito che, in entrambi i casi, comporta una riflessione introspettiva svincolata da ogni forma di diacronismo narrativo, nella quale l'infanticidio è soltanto alluso, né descritto né rappresentato.

La tragicità non riguarda la precipitazione degli eventi verso una conclusione nella colpa e nel misfatto, essa è invece tutta interna alla condizione inconciliabile di un vissuto che fa perdere ogni riferimento affettivo e culturale, per bloccare il soggetto nell'isolamento di un'angoscia para-espressionistica. Infatti, tutto è statico in questa composizione, sebbene essa risulti musicalmente dinamica e varia: sono statici i personaggi, bloccati in una dimensione interiore priva di elaborazione e di evoluzione; è statico il tempo dell'azione, immobilizzato in un quadro fisso di impietosa lucidità, dove passato presente e futuro si intrecciano ossessivamente, come nella psiche; è statica l'armonia che gravita continuamente intorno alle stesse «note perno», le prime che Guarnieri scrive sulla pagina. A tale staticità di fondo si contrappone un movimento inarrestabile interno alla musica, nei suoi tempi, nella costruzione cangiante dell'ordito contrappuntistico, nella varietà delle scelte formali, nel continuo rinnovarsi della vocalità e del suono orchestrale.

Non si incontrano ripetizioni o riprese nell'intera partitura, neppure alla ricomparsa degli stessi frammenti testuali, e il decorso musicale procede continuamente. A dimostrarlo basta un confronto tra quei momenti che possono sembrare più affini, per esempio le 'canzoni' e in particolare quelle per la voce leggera che chiudono ciascuna delle tre parti: la prima, e la più estesa, è concepita intorno alla fisicità della relazione d'amore, e sostenuta dal pianoforte come in un rapporto a due; la seconda, svolta sul filo della memoria e della nostalgia, richiede coro e orchestra; la terza è per voce sola. Con la definizione di «canzone», presente in partitura, Guarnieri allude deliberatamente alla musica leggera e alla sua emancipazione dalla vocalità impostata, ma lo stile compositivo ne rimane alquanto distante ed è memore, piuttosto, delle forme tardorinascimentali o della tradizione liederistica. A una 'canzone' è inoltre affidato il momento topico a metà dell'opera, nella sezione centrale della sequenza al centro della Parte II, una sequenza caratterizzata dal lento dipanarsi del canto su intervalli sempre più ampi e acuti in forme costantemente mutevoli: voce e pianoforte, poi terzetto vocale e orchestra, sempre con la prevalenza della voce leggera, poi quartetto per due voci e due solisti strumentali (flauto e pianoforte), poi «aria» per soprano e orchestra.

Il riferimento alla musica leggera permette di rilevare un'altra caratteristica del pensiero compositivo di Guarnieri, declinata qui all'interno del teatro: la compresenza di scelte strutturali rese possibili soltanto dai mezzi contemporanei e di un legame di continuità con la storia musicale e le sue forme. La capacità di cogliere il nuovo nell'antico è uno degli aspetti maggiormente apprezzabili nella didattica di Guarnieri e nei suoi corsi di analisi, una capacità che nelle sue partiture lo conduce a riproporre stilemi del passato nelle loro potenzialità insondate. *Medea* è indubbiamente un'opera nuova, legata alla contemporaneità e anche al futuro musicale, ma le sue tante dimensioni innovative sono sostenute da un rigoroso confronto con il passato prossimo e remoto.

Tra i tanti esempi possibili, quello relativo alla nuova declinazione dell'idea di madrigale è di sicuro interesse e riguarda una stagione della storia musicale alla quale Guarnieri è particolarmente sensibile. Un 'coro madrigalistico' compare sia nel *Trionfo della notte*

sia nella prima *Medea* e, sebbene non sia previsto come tale in questa seconda versione, spesso le linee ne riproducono l'andamento; inoltre, una dimensione madrigalistica, intesa come indagine e sfruttamento delle potenzialità espressive evocate direttamente o indirettamente da un'immagine del testo, riguarda costantemente le parti dei solisti vocali, ma coinvolge pure le parti strumentali sia solistiche sia orchestrali. La sfaccettatura molteplice del rapporto tra voci e orchestra e la pluralità della presenza strumentale – ora solistica, ora da ensemble cameristico, ora per sezioni (archi vs. fiati), ora in grandi concertati – fino al ruolo costantemente mutevole attribuito al *live electronics*, contribuiscono insieme a riassorbire completamente il testo nell'ordito musicale, il quale se ne appropria senza lasciare residui insondati, proprio come nei madrigali più alti di Cinque e Seicento. Da questo punto di vista, *Medea* rappresenta dunque una intersezione di generi e la convergenza tra esperienze di origine diversa riguarda anche il rapporto tra le forme colte eurocentriche e il jazz, dal cui ambito sono riprese in partitura sia le sonorità sia la gestualità.

Se il testo suggerisce immagini, esso non va però considerato autonomamente dal trattamento musicale. Infatti, sarebbe fuorviante insistere sulla lettera di un testo che procede per frammenti, brandelli sfilacciati di discorso, e si è andato definendo in questo modo nel corso della composizione. Non ne risulta comunque un andamento incoerente, ma la precisa delineazione di stati d'animo attraverso le immagini qualificanti per le svariate dimensioni psicologiche, tra le quali prevalgono la sofferenza (anche fisica) e la memoria nostalgica di una felicità perduta, quella dell'amore e della gioia parentale. Inoltre, in partitura sono frequenti le ripetizioni frammentarie di tali frammenti, soprattutto per quelle parole che Guarnieri sente più vicine all'istanza intorno alla quale di momento in momento, di pagina in pagina, sta costruendo la sua musica, e sono tutte parole semplici, di un mondo naturale e affettivo vissuto senza finzioni e ricercatezze retoriche, tranne qualche espressione desunta da Pasolini. Una poetica del frammento, insomma, dal punto di vista testuale, che sfocia però nell'unitarietà di un fluire musicalmente continuo: sono gli impulsi e le impennate dell'ordito contrappuntistico tra soli, vocali e strumentali, e tutti, coro e orchestra, a creare una drammaturgia interna al suono – come in *Prometeo*: una drammaturgia non da vedere ma da ascoltare – e a determinare il 'senso' del percorso espressivo che viene esplicitato ed enfatizzato dal *live electronics*.

La dimensione teatrale comporta l'interazione tra le 'sequenze' della partitura (dieci in ciascuna delle tre parti e ognuna organizzata in un numero libero di sezioni interne) e le sequenze visive, dalle quali deriva il termine cinematografico. Tuttavia, rispetto alla regia visiva come pure a quella sonora del *live electronics*, è la partitura redatta secondo la notazione tradizionale a svolgere il ruolo trainante: essa reca indicazioni preliminari sia sulla presenza, la collocazione e i movimenti di voci e strumenti (in scena, fuori scena, tra il pubblico) sia sulla manipolazione e la spazializzazione dei suoni dal vivo nel corso della rappresentazione («boati metallici», «come lame», «come fitte»). Pur comportando un lavoro d'équipe con la regia visiva e quella sonora, la responsabilità 'autoriale' è dunque interamente del compositore, salvo nell'eventualità di un tradimento del suo pensiero.

Come ogni rilettura del mito, *Medea* agita questioni antiche e contemporanee insieme, in quanto universalmente umane e sovratemporali. A permeare l'intera partitura è lo scorcio di un istante, un *Augenblick*, un batter di ciglia ex-temporaneo: un istante dilatato fino alla durata dell'intera composizione, e insieme un istante concentrato in essa (con conseguenze sulla questione della temporalità in musica su cui riflettere); tale fissità istantanea, atemporale e interamente intrapsichica, corrisponde all'andamento fluido delle



Nicolas Poussin (1594-1665). Medea uccide i suoi figli. Disegno. Windsor, Biblioteca reale.



Incisione di Van Loo per la *Medea* di Hilaire-Bernard de Longepierre.

sequenze che si inanellano una nell'altra attraverso 'dissolvenze' sonore – esatto corrispettivo delle consuete dissolvenze cinematografiche – senza cesure, cioè senza che qualcosa di esterno possa interferire nell'erratica introspezione di Medea alla vana ricerca della propria identità perduta. La sofferta riflessione della protagonista non conosce evoluzioni e resta priva di approdo e di conforto; analogamente, il 'respiro' della musica, l'espandersi e il restringersi delle sue linee all'interno delle sequenze, rappresenta un *continuum* nell'intera opera, nella quale la divisione in tre parti è soltanto funzionale alle convenzioni del teatro.

La drammaturgia riguarda interamente l'interiorità della protagonista nella sua condizione di disperato isolamento. Anche l'intervento di Giasone, a partire dalla Parte II, non muta nulla nella solitudine di Medea: Giasone è quasi un sogno di Medea, un'immagine dei suoi incubi. È un personaggio per esigenze teatrali e musicali (per inserire un elemento di contrasto con la vocalità femminile e per 'rispettare' il mito) ma corrisponde soltanto a una proiezione della personalità della protagonista, una sua sfaccettatura ulteriore. Anche il coro si rapporta a Medea esclusivamente in termini musicali e teatrali: quando intona le sue stesse parole, pare dilatare i suoi lamenti e le sue invocazioni dal singolo al collettivo, delineando una risonanza intersoggettiva per i roveli della sua soggettività, senza smentirne l'isolamento.

Il ruolo del coro in una tragedia è ovviamente di grande rilievo, e a questo riguardo va segnalata un'altra tappa del percorso che conduce all'allestimento dell'opera. Nella partitura portata a termine nell'agosto 2001 il coro non stacca mai e procede in maniera molto serrata su una quantità insolita di parti reali, rendendosi protagonista, interprete collettivo dei tormenti di Medea. In vista della prima assoluta Guarnieri ha rivisto la scrittura corale e, con l'intento di alleggerire le sue linee, ha passato su nastro le frequenti fasce tenute (un lavoro compiuto tra maggio e giugno 2002); nella *Medea* che va in scena al PalaFenice il coro è trattato prevalentemente con lirismo.

Il solo momento in cui il coro si contrappone a Medea con aggressività si trova nella conclusione della Parte I, la sequenza più estesa dell'intera composizione, sulle parole «lascia la *nostra* terra, vattene dalla *nostra* terra». Qui il coro rappresenta la greccità che vuole proteggere se stessa con le risorse ingenue, elementari e violente del rifiuto e dell'espulsione del diverso, ed esplicita così la tematica centrale del mito in tutte le sue formulazioni, da quelle arcaiche a quelle moderne e contemporanee. Nella Prefazione alla tragedia di Grillparzer Claudio Magris ha scritto:

Medea è la storia di una terribile difficoltà o impossibilità di intendersi tra civiltà diverse, un monito tragicamente attuale su come sia difficile, per uno straniero, cessare veramente di esserlo per gli altri. La *Medea* si conclude col tremendo trionfo dell'estraneità e del conflitto oggettivo tra genti e persone diverse. Anche per questo, e non solo per la morte dei figli uccisi per vendetta, è una tragedia – e più che mai per la nostra sensibilità odierna –: Medea può dire che sarebbe meglio non nascere e che, quando ciò avviene, si può solo sopportare, senza piagnucolare come Giasone, questo male.³

³ FRANZ GRILLPARZER, *Medea*, a cura di M. Longo, prefazione e traduzione di C. Magris, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 13-14.

La contrapposizione tra culture e religioni diverse – tema ricorrente nelle disilluse riletture recenti del mito di Medea, da Pasolini a Heiner Müller a Christa Wolf⁴ – è lo sfondo problematico e particolarmente attuale anche di questa composizione. L'essere ospite di Medea in terra straniera comporta una riflessione sull'ospitalità ed è opportuno ricordare la pluralità intrinseca in tale nozione, sottolineata da Benveniste nella sua opera fondamentale (il termine *hospes* è etimologicamente affine a *hostis*, il nemico, da cui deriva pure il tedesco *Gast*) e ulteriormente arricchita da Derrida, osservando come *Gast* rinvii a sua volta a *ghost*, lo spettro, e a *Geist*, lo spirito.⁵ La Medea poliedrica di Guarnieri è abitata da tutte queste figure: insieme ospite e nemica, si agitano in lei i fantasmi dell'alterità e lo spirito di una religiosità in rapporto diretto con la natura. La sua dimensione è quella dello straniero, ma Medea si scopre anche straniera a se stessa, è doppiamente vincolata all'estraneità in direzione sia esteriore, nell'essere priva di una comunità di appartenenza – esule e condannata a un nuovo esilio –, sia interiore nella perdita dell'identità di sacerdotessa, di sposa, di madre e soprattutto nella consapevolezza di tutte le scissioni interne all'io.

La tragicità di *Medea* si concentra intorno alla questione dell'incontro con l'Altro, l'estraneo, lo straniero, ma questa dimensione perturbante – *unheimlich* secondo il termine freudiano, caro a Heidegger e Derrida – comporta l'incontro con un alter-ego, dunque l'incontro dell'io con se stesso nelle sembianze di uno straniero. In questa prospettiva l'alterità non è fuori del soggetto, ma dentro di esso, come una presenza sfuggente ma vincolante, e Medea non appare più in quanto donna ma in quanto persona, capace di guardare a sé come un altro con l'assunzione di tutte le responsabilità che ne derivano, se non si vuole ridurre l'Altro al Medesimo, se si sa affrontare il rischio e il trauma dell'alterità in una sfida della conoscenza e dell'emotività. Allora anche il pensiero può concepirsi erratico e rinunciare a ogni retorica veritativa, rinunciare alla pienezza della parola e muoversi verso il silenzio che la abita.

L'esito di questa esperienza di ascolto potrebbe riassumersi nella frase di Edmond Jabès: «Lo straniero ti permette di essere te stesso, facendo di te uno straniero».

⁴ HEINER MÜLLER, *Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti*, in ID., *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, ubulibri, 1991, pp. 93-102 (la prima rappresentazione è avvenuta a Bochum il 22 aprile 1983; il testo centrale è stato musicato da Pascal Dusapin nell'opera *Medeamaterial*, rappresentata a Bruxelles il 13 marzo 1992); CHRISTA WOLF, *Medea. Voci*, Roma, edizioni e/o, 1996.

⁵ Cfr. EMILE BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, Einaudi, 1976, in particolare vol. I, cap. VII: «L'ospitalità», pp. 64-75, e almeno JACQUES DERRIDA - ANNE DUFOURMANTELLE, *Sull'ospitalità*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

Medea

opera-film per soli, coro e orchestra

libretto di Pier'Alli da Pier Paolo Pasolini, Euripide e Seneca
(1988-1989)

Il primo tema affrontato è il conflitto interiore di Medea verso il gesto omicida, il suo oscillare tra esitazione e determinazione. Il soprano invoca gli elementi primari («Parlami terra, parlami sole, non ti sento»), e il suo canto si congiunge con quello del coro madrigalistico. Personaggi in abito moderno, con volti turbati, guardano da dietro una parete di vetro una donna in ginocchio dinnanzi a due fanciulli in una semplice tunica da notte: l'attrice spinge a osare il gesto estremo («Il tuo impulso è bello, assecondalo. Fa che sgorgi dal fondo del cuore»), mentre alla voce leggera è affidata l'espressione dell'amore materno: «O mano carissima, o volto carissimo, o dolci abbracci, o tenere carni». Tra volti arcaici maschili e femminili si inserisce il rito del sacrificio di un capretto, consumato in pieno sole, che le reazioni di orrore dei personaggi dietro la vetrata della scena moderna inducono a riferire al sacrificio dei figli. È un grande brano per doppio coro con effetti di eco, che raggiunge la *climax* in fortissimo con enfasi sulle percussioni, all'annuncio dell'infanticidio.

Cola il sangue dell'animale ucciso, mentre l'ambiente diventa uno spazio modernissimo, freddo, con un arredamento essenziale, e rivela qua e là altre vittime squartate. Qui il coro rimanda alle circostanze del mito, allo «sposo che tradì il suo letto» e definisce Medea «empia, selvaggia». La Nutrice (soprano) descrive invece Medea che «invoca il Dio che la spinse lontano sull'onda notturna del mare», in un brano in cui emerge il primo flauto che mantiene un ruolo concertante anche nei passi successivi. In una stanza arcaica Medea (soprano e soprano su nastro) ripercorre le proprie vicende, l'amore appassionato, la dedizione assoluta che le fece rinnegare i suoi legami di sangue e abbandonare la patria («Folle nel cuore navigai lontano»); l'attrice afferma la necessità della vendetta: «Vuoi sapere, povera te, dove può spingersi l'odio, fin dove l'amore? Dovrei sopportarle, io, senza vendicarmi, queste nozze regali? No, non posso. Mi vendicherò, distruggerò tutto, io, nessuno potrà fermarmi». Tra le pareti a vetrate dello spazio contemporaneo, con personaggi moderni ma gelidi, si delinea una cerimonia nuziale, le nuove nozze di Giasone con Creusa, sul testo del primo coro di Seneca, intonato a cappella dal doppio coro. Tra gli invitati alla cerimonia moderna compare la figura arcaica della Nutrice che annuncia il pianto di Medea, mentre il soprano fuori campo, sostenuto dall'intera orchestra, canta la propria disperazione, con toni di malinconia e di elaborazione del lutto da *Trauerspiel* barocco; le comparse in scena paiono avvertire la sua presenza minacciosa e una grande macchia di sangue irrorata simbolicamente una parete marmorea. L'attrice riflette sulla condizione di straniera, isolata e derisa, la voce leggera, l'anima dolce di Medea, si interroga sulle proprie lacrime e si unisce in duetto al soprano nel rivolgersi ai figli: «andate, portate fiori alla nuova sposa».

Sul pianto di Medea (voce leggera e soprano) e le sue invocazioni alla terra e al sole, la Nutrice la ammonisce: «Del tuo potere nulla ti rimane». Entra Creonte (baritono) e il soprano lo supplica di poter restare «un solo giorno», in una scena ambientata davanti a un muro arcaico con colonne in rilievo. Ritorna lo spazio moderno, mentre il coro declina il tema dell'esilio, dello sradicamento, del completo isolamento di Medea, che le fa ritrovare la sua natura selvaggia (belva, selvaggia, leonessa sono definizioni frequenti in Euripide, che indica così la tendenza all'eccesso nell'animo della

protagonista). Medea avverte con dignità l'ostilità collettiva verso di lei, e rientra nel mito quando i due bambini, attraversato un corridoio, le giungono tra le braccia: il canto passa allora alla voce leggera, alla donna che continua a vivere il contrasto lacerante tra la tenerezza degli affetti e la sete di vendetta. Nello spazio arcaico osservano Medea volti primitivi, stranieri come lei: sono figure emerse da una lontananza mitica che la fanno sentire meno sola e le fanno accettare anche l'eventualità della propria morte (un accenno al *Todestrieb* freudiano, percorso nella Parodo di Euripide). Questa visione amica è interrotta improvvisamente da un coro pieno di ostilità che guarda Medea Negra [*sic*], sola nello spazio moderno insanguinato. I personaggi si sdoppiano ancora: un uomo con lo stesso volto di Creonte ma in abito moderno minaccia Medea se non se ne andrà; una donna con lo stesso volto della Nutrice ma in abito moderno descrive la profonda agitazione del suo animo. La prima parte dell'opera film si chiude sullo sguardo di Medea Negra che deforma lo spazio e i volti del coro, mentre fuori campo i due soprano, accompagnati dal primo flauto, cantano ancora l'invocazione al sole ed esprimono fiducia nel sapere e nel furore.

La seconda parte rievoca il mito degli Argonauti e ha inizio con l'immagine di una nave antica che si tramuta in un modellino posato su una scrivania in un salone moderno; dalle vetrate si intravedono mura arcaiche. Per Giasone, in abiti da *manager* (tenore sostenuto dagli archi, poi attore), l'impresa della conquista del vello d'oro ha i tratti di una memoria arcaica, di un sogno sfocato: «quell'impresa ormai è lontana, il mito l'avvolge ed è come un sogno». Cantano anche il soprano e Medea Negra (mezzosoprano) con la stessa invocazione che aveva aperto la prima parte («Parlami terra, parlami sole, non ti sento»); il coro intona il testo del secondo coro di Seneca «Audace fu l'uomo / che per primo sfidò / i flutti del mare [...] la sua vita affidando / al respiro dei venti». La dimensione onirica, rafforzata da pianoforte e celesta con scambi continui, si mantiene nell'intenso duetto tra Giasone e Medea Negra che implora giustizia «per il cielo, per il mare, testimoni della nostra unione, per il sole che abbagliò i nostri occhi, per la luna che ti cullò nei silenzi della terra io ti prego». Mentre nello spazio scenico compaiono progressivamente elementi arcaici Giasone ripercorre il sogno-ricordo del mondo felice e sacrale che lo aveva accolto nell'armonia tra ritmi umani e ritmi cosmici, una memoria che affiora «nell'eroica lontananza».

Il coro grande urla «il vello d'oro, l'albero è spoglio, ladro, assassino» e la situazione si sdoppia: Medea Negra in ginocchio rivolge la sua supplica a Giasone uomo moderno («Per il sangue che macchiò queste mani, rendi, tu che sei felice, ciò che mi devi»), mentre l'attrice gli rinfaccia i delitti commessi per lui («dopo aver tradito mio padre, la mia casa per impulso del cuore più che della ragione, assassinaio mio fratello e dispersi le sue membra sulla nostra fuga»), l'aiuto prestatogli nell'impresa («Io ti salvai. Il drago, io lo uccisi per te») e il nuovo amore. In questo gioco di echi tra mito e contemporaneità, Giasone, attore moderno, brutale anche nel linguaggio, scherzisce Medea, sottolineando, come in Euripide, la sua estraneità al mondo greco, insistendo sulla sua origine barbara e affermando riduttivamente: «fu la passione che ti costrinse a salvarmi» e «hai ottenuto più di quanto hai dato». Nell'ambiente di una città moderna con le sue luci notturne, Giasone (attore) difende le leggi e l'onore della 'Nuova Atene' sull'andamento lirico di mezzosoprano e coro.

La scena successiva riporta al mito e alla nave degli Argonauti sul testo del coro «Piccola nave corre ormai l'alto mare dei sogni». Giasone non canta in questa sezione poiché il mito è ripercorso dal punto di vista di Medea che, scorgendo la nave in arrivo su un mare dal moto lentissimo, presagisce l'incontro fatale ('vede' Giasone ancor prima che giunga, come in Apollonio Rodio). Medea è raccolta in preghiera e compie il rito quotidiano della nascita del sole mentre le mani dei personaggi che la circondano afferrano pietre (quasi un riferimento ai ciottoli di fiume e di mare

che accompagnano il canto del coro maschile nelle musiche di scena di Xenakis per la rappresentazione della tragedia di Seneca a Royan nel 1967) in un rituale di consacrazione e il coro, entrando in imitazione, invoca «O terra, o fulgido raggio del sole». In completa sintonia con lo splendore della natura si compiono l'incontro con Giasone e il primo amplesso, consumato in pieno sole (nella luce sacrale, sotto lo sguardo del dio da cui discende Medea) presso l'albero immenso dal quale pende il vello d'oro. La musica si concentra su una canzone di Medea Negra: «Per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro, per la luce che avvolse il nostro amplesso nei silenzi del mondo, ricorda». Tutti gli elementi sembrano fecondati da questo rapporto fisico e le due voci di Medea si congiungono nel duetto «Rinasci vita, rinasci terra».

Questa grande parabola panica è spezzata improvvisamente da un evento nuovo, quasi un cataclisma, che riporta all'*habitat* moderno, in cui quell'antica felicità diviene precarietà e finzione: Medea Negra – che assapora gioiosa il profumo della terra nella consapevolezza del proprio potere – e le sue vittime sacrificali sono ora collocate in un ambiente irreal e stupefacente, metafora della modernità, con edifici vetrati altissimi che sorgono da un suolo primordiale, aerei che solcano il cielo e fanciulli che portano giocattoli alati antichi. L'immagine felice dei bambini e di Giasone che li abbraccia, che chiude questo arco in una scena di cui presto compare tutta l'ambiguità, proviene dal passo della finta riconciliazione, ordita da Medea per realizzare la propria vendetta. Giasone, che non comprende le ragioni del pianto di Medea e la invita a moderare i suoi istinti feroci, è inteso soltanto come una proiezione del pensiero della donna, concentrato sulla volontà di eternare tragicamente il loro legame. Segue il rito dell'incantesimo, tratto da Seneca, con Medea Negra che scava la terra per disseppellire i doni mortali. A lei si uniscono la Nutrice (ancora con l'ammonimento «del tuo potere nulla più ti rimane», un'osservazione alla quale Corneille, rafforzando l'espressione di Seneca «Rimane Medea», fa replicare la protagonista con una affermazione di completa fiducia in se stessa: «Moi: moi, dis-je, et c'est assez»), e la voce leggera che sottolinea il contrasto interiore: «divisa nel gesto d'odio, d'amore».

Personaggi misteriosi che trasmettono tensione passano su una strada antica delineando un clima di catastrofe lontana: sono i Messaggeri del dramma – un coro che prevede anche voci di attori e va nel 'parlato libero' anche per i cantanti – e lo annunciano prima che si consumi, come nei grandi cicli epici germanici. Il fragore cresce mentre il coro narra di Creusa che riceve il peplo e il diadema mortiferi guardando con sdegno i figli di Medea, che il Pedagogo (tenore e attore) riaccompagna dalla madre. La *climax* musicale è toccato quando Medea Negra, crescendo fino al fortissimo, ripete per l'ultima volta la frase «Rivela al mondo la tua potenza». Poi, mentre sulle vetrate riverberano fiamme, Medea attrice pregusta la vendetta contro Creusa che, toccata nella sua vanità femminile, indossa il peplo e il diadema, «gioiosa dei doni divini». Un *habitat* urbano notturno, tra confusione e paura, è l'ambientazione per l'annuncio corale del fuoco che divora Creusa (sono qui privilegiate le percussioni e la strumentazione si riduce per qualche battuta a timpani e grancassa); Medea Negra disseppellisce un coltello e continua i suoi riti di sangue incidendo con decisione il proprio braccio (la violenza verso i figli è diretta anche su se stessa, è una forma di suicidio: Medea uccide una parte di sé, negando il proprio essere madre) e cantando «ebbra, implacabile e calma» la raggiunta affermazione di se stessa: «Il mondo sa il mio potere; il mondo vede ciò che può la mia mano». L'immagine del sangue si propaga mentre prosegue il canto del coro e di Medea Negra; il fuoco di Creusa coglie anche Creonte che la insegue e «come per magia» dilaga su tutta la città: come in un passo di Euripide (v. 1125) e nel finale dell'opera di Cherubini sangue e fiamme sono congiunti.

Il dramma notturno svanisce nell'atmosfera del mattino con pochi vaghi riflessi dell'incendio. Giasone, in un interno contemporaneo circondato dai resti dell'arcaicità, sembra destarsi all'im-

provviso da un sogno, quando la Nutrice gli annuncia l'infanticidio. La scena oscilla poi tra l'antico e il moderno: dietro la vetrata è riflessa la stanza di Medea con i due fanciulli distesi, in un clima di fatalità in cui la voce leggera torna al conflitto interiore. La parete specchiante ruota mostrando ora la disperazione di Giasone all'esterno della camera nella quale è racchiuso il mito, «l'intimità entro cui matura ogni giorno il dramma di Medea», come recita la penultima didascalia scenica del libretto. Ricompaiono i volti visti sin dall'inizio, figure che camminano indifferenti su una strada senza meta, sul duetto dei due soprano «Parlami terra, parlami sole, non ti sento», ripreso nell'ultima pagina dal coro madrigalistico a cappella.

APPENDICE 2

Testo preliminare
(4 luglio 2000)¹

MEDEA

Tragedia in tre parti liberamente ispirata a Euripide e Pasolini
per sequenze televisive, soli, coro, orchestra, *live electronics*

Durata di ognuna delle tre parti: 25-30 minuti.

Il pubblico rimane seduto a mezza luce per 2-3 minuti dopo la I e la II parte.

Personaggi

MEDEA	3 voci femminili
GIASONE	2 voci maschili
CORO	

Organico

SOLI

soprano leggero
voce femminile leggera jazz Medea
contralto

controtenore Giasone
voce maschile jazz

flauto basso e contrabbasso

CORO: 14 soprani, 12 contralti, 8 tenori, 6 bassi

ORCHESTRA: 4 flauti, 2 oboi, 4 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni in fa, 8 trombe in re (in sala); 4 tromboni (in sala); percussioni: 1. timpano I, grancassa I, gong I, tam tam I, triangoli piccoli sospesi 2. timpano II, grancassa II, gong II, tam tam II, triangoli medi sospesi 3. vibrafono, Glockenspiel, marimba, campane tubolari cromatiche 4. 2 lastre ampie d'acciaio, 2 cavi d'acciaio; 1 pianoforte, 1 celesta; archi: 16 violini I, 14 violini II, 10 viole, 8 violoncelli, 6 contrabbassi.

LIVE ELECTRONICS

¹ Questo testo preliminare è stato pubblicato, con qualche approssimazione, in «Musica/Realtà» (n. 66, novembre 2001, pp. 184-195), dove è stato erroneamente riferito al «lavoro teatrale *Medea* che nell'autunno 2002 sarà per la Fondazione Teatro La Fenice, al Malibrán di Venezia» (dall'introduzione redazionale).

PARTE I

SEQUENZA 1

MEDEA
(soprano) ...parlami terra...
 ...parlami sole...
 ...fammi udire la tua voce...

MEDEA
(contralto) ...non ricordo più la tua voce...

MEDEA
(soprano) ...o sole, o luce...
 ...dov'è il mio furore di un tempo?

MEDEA
(contralto) ...il mio furore, la mia fermezza...

CORO ...o terra, o luce del sole...
 ...ho udito il grido dell'infelice Colchide...

SEQUENZA 2

MEDEA
(voce leggera) ...e voi figli datemi la vostra mano perché io la baci...
 ...o mano carissima, o dolci abbracci...
 ...o tenere carni...

CORO ...o terra, fulgido raggio del sole...

MEDEA
(voce leggera) ...la mia sapienza... o sole... o luce...
 ...dagli occhi alla punta delle dita vi guardo...
 ...dalle radici dei capelli al petto...

SEQUENZA 3
per orchestra

SEQUENZA 4

CORO ...sull'onda notturna del mare infinito...

MEDEA
(soprano) ...folle nel cuore ho navigato invano per mari e fiumi...

SEQUENZA 5

CORO
...le correnti dei sacri fiumi...
...ogni cosa è stravolta...
...navigasti lontano con il cuore spezzato
...in terra straniera... esule senza amore...

SEQUENZA 6
per orchestra

SEQUENZA 7

MEDEA
(soprano)
...la tua voce, terra, dov'è la tua voce?

MEDEA
(voce leggera)
...il mio furore di un tempo...
...le mie lacrime spuntano da ogni parte del mio corpo, perché?
...o volti carissimi, andate a portar fiori alla nuova sposa...

MEDEA
(soprano)
...il mio sapere... il mio potere di un tempo...
...o luce... o sole...

SEQUENZA 8

MEDEA
(soprano)
...o mia mano destra, che a volte stringevi...
...o mie ginocchia... dove potrò andare adesso?

CORO
...tremenda è l'ira...
...quando tra amici si giunge a contesa...

SEQUENZA 9

MEDEA
(contralto)
...vi prego, datemi un solo giorno...
...per le mie ginocchia, vi supplico...

CORO
...folle d'amore... navigasti lontano in terra straniera;
...hai perduto lo sposo, l'amore...

MEDEA
(contralto)
...o giustizia cara, o dèi, o luce, o terra...

SEQUENZA 10

- MEDEA
(voce leggera) ...chi mi offrirà riparo, chi mi coprirà di baci...
 ...oh, dolci abbracci, tenere carni...
- CORO ...qualcosa di grande, un'atroce minaccia sta sopra di noi...
 ...lascia la nostra terra, vattene con i tuoi dèi,
 ...qualcosa di empio e selvaggio è accaduto...
- MEDEA ...il mio furore, il mio sapere,
(soprano) ...o splendido raggio di luce...
- CORO ...ma con l'inganno e in silenzio.

PARTE II

SEQUENZA 1

- GIASONE ...o giustizia cara, se dimori in cielo tu sia mia testimone...
(controttenore)
- MEDEA ...da sola me ne andrò in esilio in questa terra...
(soprano)
- CORO ...lontana è la terra dal tuo sguardo,
 ...la vita è affidata al respiro dei venti...
- GIASONE ...doma l'ira del tuo cuore...
(controttenore e ...molte memorie si addensano giù, nel silenzio della notte...
voce maschile jazz)
- MEDEA ...per il cielo, per il mare...
(soprano) ...testimone della nostra unione...

SEQUENZA 2
per orchestra

SEQUENZA 3

- GIASONE ...sul tuo volto vedo l'ombra dei continenti lontani...
(voce maschile jazz)

MEDEA
(soprano) ...o patria, o casa, ch'io non resti mai senza la mia città...
...dalla morte, prima, vorrei essere vinta...
...per il cielo, per il mare, io ti prego...

GIASONE
(controttenore) ...vorrei esaudire la tua preghiera,
...lo proibisce un cuore esulcerato...

GIASONE
(voce maschile jazz) ...placa il tuo cuore, lenisci la disgrazia...

CORO ...per le tue mani, per le tue ginocchia, ti supplichiamo:
non uccidere le tue creature...

SEQUENZA 4
per orchestra

SEQUENZA 5

MEDEA
(voce leggera) ...per il sole che abbagliò i nostri occhi
...per la luna che ci cullò nei silenzi della terra...

GIASONE
(voce maschile jazz) ...anche dai miei occhi il pianto sgorga copioso...
...ma tu, perché inondi di pianto copioso i tuoi occhi, e volgi indietro
[il tuo pallido volto?

MEDEA
(voce leggera) ...la donna è femmina e per natura è facile al pianto...

SEQUENZA 6

MEDEA
(soprano) ...io me ne andrò in esilio...

MEDEA
(voce leggera) ...per la luna, io ti prego...

MEDEA
(contralto) ...un pensiero mi avvince, ma è solo un sogno...

GIASONE
(controttenore) ...per il sangue che macchiò queste mani,
creature mie, supplicate vostra madre,
annunciatele la lieta notizia che desidera...

CORO ...tra i morti ormai si adorerà la sposa...
e nel destino infelice, non sfuggirà alla rovina...

SEQUENZA 7
per orchestra

SEQUENZA 8

MEDEA ...folle che fui...
(soprano) ...per il sangue, per il sole, per il mare, io ti prego...

MEDEA ...le sacre sorgenti non scendono più al mare,
(voce leggera) tutto è confuso in Colchide,
la verità, la fede, l'amore...

GIASONE ...il mio sogno sbiadisce nei luoghi sconfinati tra migliaia di volti...
(controttenore) ...non c'è più speranza per i figli...
...tra i morti si adorerà la sposa, ma non sfuggirà alla sua rovina...

SEQUENZA 9

MEDEA ...per il sogno che hai tradito...
(voce leggera) ...per le sacre sorgenti...
il pudore è volato via, ti prego...

GIASONE ...e con ciò l'amore...

MEDEA ...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...
(voce leggera)

SEQUENZA 10

CORO ...o terra, raggio di sole...
guardate la donna prima che alzi le mani sanguinarie...
tu luce divina trattienila... fermala...
...invano generasti una amata prole...
senti il grido delle creature?
sventurata è dunque con cuore di pietra o di ferro...
...o sventurato letto...

PARTE III

SEQUENZA 1

MEDEA (soprano)	...rinasci vita... rinasci terra...
MEDEA (voce leggera)	...eccolo ora quel profumo della terra, umido raggiante, la mia religione il suo profumo...
MEDEA (contralto)	...la mia religione il suo profumo...
MEDEA (soprano)	...venite miei figli, abbracciate vostro padre...
GIASONE (controttenore)	...figli miei, figli cari, perché quelle lacrime vi bagnano il volto?
MEDEA (voce leggera)	...come potrò guardarvi senza lacrime?
GIASONE (voce maschile jazz)	...perché quelle lacrime? ...frena il tuo cuore ardente... tutto è passato...

SEQUENZA 2

MEDEA (voce leggera)	...sventurata sono... e io qui perduta, divisa d'odio e d'amore, come potrò volgere ancora lo sguardo? lasciate ombre i vostri supplizi... ...astro delle notti... vieni con il tuo aspetto di minaccia a tre volti? la mia patria è viva... il mondo sa il mio potere... ciò che può la mia mano...
-------------------------	---

SEQUENZA 3

CORO	...la luna nell'ombra si ritira... il vento soffia senza rumore...
MEDEA (soprano)	...o mia destra stretta tanto forte nelle tue mani... ...o mie ginocchia abbracciate tante volte inutilmente... ...povera è questa mia sapienza... ...i vostri occhi... il volto sereno...

GIASONE
(controtenore) ...o mano carissima, o volti carissimi,
figli miei, addio, addio...
...i vostri occhi, il volto, le mani...
...volti carissimi... o dolci abbracci...
alito soavissimo... figli, figli miei...

SEQUENZA 4

CORO ...che sventura, quando riapriremo gli occhi...

MEDEA
(soprano) ...che sventura...
...non ricordo più la vostra voce...
...erba parlami... pietra parlami...
dove vi ritrovo?
guardo il sole e non lo conosco,
tocco la terra e non la riconosco...

CORO ...che sventura...

SEQUENZA 5

GIASONE
(controtenore e
voce maschile jazz) ...è ancora un sogno?
Medea, i tuoi figli come puoi ancora guardarli al sole?

MEDEA
(soprano) ...figli, voglio baciare i vostri volti,
toccare i vostri corpi...

CORO ...come puoi ancora guardare il sole, la terra...

SEQUENZA 6
per orchestra

SEQUENZA 7, 8, 9, 10

MEDEA
(voce leggera) ...come potrei guardare il vostro volto,
baciarsi la fronte? Udire il respiro...

MEDEA
(soprano, voce leggera,
contralto) ...il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...

CORO ...o terra... luce... patria...

Sintesi schematica e provvisoria per la regia

PARTE I

Sequenza	
1	Preludio concertato (Tutti)
2	Canzone: Medea voce leggera / Coro
3	Orchestra
4	Medea soprano / Coro
5	Coro
6	per orchestra
7	Canzone: Medea voce leggera / Medea soprano
8	Medea soprano / Coro / orchestra
9	Medea contralto / Coro / parti strumentali
10	Canzone Medea voce leggera / concertato finale

PARTE II

Sequenza	
1	Giasone: controttenore e voce jazz / Medea soprano / Coro
2	per orchestra
3	Giasone: controttenore e voce jazz / Medea soprano / Coro
4	per orchestra
5	Canzone Medea voce leggera / Giasone voce jazz Canzone Giasone voce jazz / Medea voce leggera
6	Quartetto vocale: Giasone controttenore, Medea: soprano, voce leggera e contralto / Coro
7	per orchestra
8	Trio: Medea: soprano e contralto, Giasone controttenore
9	Canzone Medea voce leggera / Giasone voce jazz
10	Coro / concertato / Tutti

PARTE III

Sequenza	
1	Quintetto vocale: Medea: soprano, voce leggera e contralto, Giasone: contro- ttenore e voce jazz Soli strumentali
2	Canzone Medea voce leggera / orchestra
3	Coro / orchestra / Medea soprano, Giasone controttenore
4	Coro / Medea soprano / Coro
5	Coro / Giasone: controttenore e voce jazz / Coro
6	per orchestra
7, 8, 9, 10	Medea: voce leggera / soprano, voce leggera, contralto / voce leggera / Coro / Tutti



Alfonso De Carolis (1874 - 1928). Incisione per il frontespizio delle *Tragedie* di Euripide (vol. II), edite a Bologna da Nicola Zanichelli.

Ettore Cingano

EROS, MATERNITÀ, MAGIA E DISTRUZIONE: MEDEA DAI MILLE VOLTI

In un passo delle *Confessioni* (3.6.11) Sant'Agostino ricorda di avere cantato in gioventù – e di aver sentito cantare da altri – l'episodio di Medea che si invola sul carro alato del Sole, sfuggendo a Giasone e alla punzione per i suoi crimini; molti secoli prima questa scena, che chiude la tragedia omonima di Euripide ed è richiamata in quella di Seneca, era stata criticata da Aristotele nella *Poetica* (cap. 15), per l'artificiosità del ricorso al carro alato; come esempio di azione confacente all'effetto tragico il filosofo citava invece (cap. 14) la scena in cui Medea uccide i figli nella piena consapevolezza del proprio gesto.

Per quanto inconsueto, il ricordo di Sant'Agostino, proveniente da una provincia romana dell'Africa settentrionale verso la fine del IV secolo d. C., è solo una voce tra le tante a confermare il segno profondo, l'incidenza operata nella cultura e nell'immaginario di ogni tempo dalla figura di Medea, che dall'antichità si è irradiata in epoca moderna trovando policroma espressione in un caleidoscopio di forme artistiche – romanzo, cinema, melodramma, balletto, pittura, *pièce* teatrale –, con una sensibile crescita esponenziale nell'arco del ventesimo secolo. La sua vicenda è assurda a efficace rappresentazione dei conflitti e delle problematiche di svariate culture, paesi e gruppi sociali, dalla lotta degli indipendentisti irlandesi alla politica razziale del nazismo, dall'emarginazione – o mancato inserimento – del diverso in un data cultura a icona del mai sopito conflitto tra i sessi. In un volume pubblicato venti anni fa, Duarte Mimoso-Ruiz recensiva circa duecentonovanta opere di vario genere incentrate sul mito di Medea a partire dal XIII secolo, escludendo l'antichità; da allora il numero è notevolmente cresciuto.¹

¹ Ved. DUARTE MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Strasbourg, Assoc. des Publications Universitaires, 1982. Sul significato, la diffusione, e la riscrittura dei molti aspetti del mito di Medea dalle origini ai nostri giorni, un'esauriente panoramica è offerta da un nutrito numero di recenti volumi: ALAIN MAURICE MOREAU, *Le mythe de Jason et de Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994; *Médée et la violence*, numero monografico della rivista «Pallas», VI, 1996; *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, a cura di J. J. Clauss and S. I. Johnston, Princeton, Princeton University Press, 1997; *Atti delle giornate di studio su Medea*, a cura di R. Uglione, Torino, Celid, 1997; LILLIAN CORTI, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1998; *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Venezia, Marsilio, 2000; *Medea contemporanea*, a cura di M. Rubino, Genova, Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET, 2000; *Medea in Performance 1500-2000*, a cura di E. Hall, F. Macintosh and O. Taplin, Oxford, Legenda, 2001.

Per un minimo percorso introduttivo, occorre ricordare per sommi capi la trama della *Medea* di Euripide, nucleo generatore di tutte le rivisitazioni successive. La tragedia è ambientata a Corinto, dove Medea vive esule insieme a Giasone e ai loro due figli; spinto dal desiderio di un'esistenza finalmente integrata con una donna greca che gli dia dei figli legittimi, Giasone abbandona Medea per sposare la figlia di Creonte, re di Corinto. Ripudiata da Giasone e costretta insieme ai figli all'esilio da Creonte che ne teme i malefici, Medea ottiene dal re di rinviare di un giorno la partenza, ormai determinata nell'animo a punire tutti i personaggi coinvolti nella sua vicenda: affida ai figlioletti ignari una veste e un diadema avvelenati da consegnare in dono alla nuova sposa di Giasone, che muore tra atroci dolori dopo averli indossati, e la stessa fine spetta a Creonte nel tentativo di soccorrere la figlia. Infine, per annientare Giasone, reo di avere rotto il giuramento di amore che li legava fin dal primo incontro nella Colchide, Medea si decide a sopprimere i loro due figli, e dopo aver espresso tutto il suo odio nell'ultimo scontro verbale con Giasone si invola sul carro del Sole, suo potente avo, alla volta di Atene, dove aveva ricevuto in precedenza garanzia di ospitalità da parte del re Egeo.

Dei molti tasselli drammatici che compongono il mito di Medea, più di ogni altro nel corso dei secoli ha colpito l'immaginazione di artisti e pubblico l'episodio della madre che uccide i propri figli: un atto che sovverte senza rimedio il fondamento della specie umana, la pulsione naturale di una madre a nutrire e proteggere i figli che ha generato. Un filo sottile e inquietante unisce il terribile agire di Medea a eventi analoghi di cui informano a tutt'oggi le cronache con sconcertante scadenza; ma a ben vedere, la versione portata sulla scena da Euripide ad Atene nel 431 a. C. supera nella sua atrocità i casi che vengono alla mente. Difatti, in altri miti greci, come nella realtà quotidiana, all'uccisione deliberata della propria prole da parte di un genitore segue solitamente il suicidio, per l'impossibilità di sopravvivere alla conseguenza di una simile azione;² è questo anche l'esito delle *Medee* di Cherubini, di Pacini, e di altre versioni melodrammatiche dell'Ottocento.³ Inoltre, spesso l'infanticidio nella società contemporanea può meglio definirsi come caso estremo di *child abuse*, di maltrattamento dovuto al rifiuto di accettare i figli di primo letto di un nuovo compagno o compagna.

A conferire un'eco ancora più lacerante e insostenibile al gesto di Medea in Euripide contribuisce una serie di elementi difficilmente reperibili nelle storie ordinarie: il lucido piano dal quale emerge *in vitro* davanti allo spettatore, in un tumultuoso affollarsi di pensieri alterni, la decisione *consapevole* di perpetrare l'infanticidio (cfr. vv. 793, 1059 ss., 1236 ss.), rimuovendo il possibile dubbio di un crimine scatenato da un *raptus* di follia (come accade ad es. nell'*Eracle* di Euripide o nel mito di Ino); il fatto che, prima di sopprimerli, ella usi freddamente i propri figli come strumento inconsapevole della morte di Creonte e della figlia e – ancor più – che con la loro morte non si spezzi anche la sua esistenza; al contrario, Medea si avvia verso Atene sul carro trainato da draghi alati «per vivere insieme a Egeo, figlio di Pancione» (*Med.* 1384 s.).

² Valga come esempio il caso accaduto nel 1996 in Inghilterra (riportato da Christie in *Medea in Performance* cit., p. 144), di una madre che, abbandonata dal marito che si era trovato un'amante, si uccise dopo aver soppresso i due giovani figli. Sugli aspetti sociologici dell'infanticidio si leggano anche le osservazioni di PAT EASTERLING, *The Infanticide in Euripides' Medea*, «Yale Class. Studies», xxv, 1977, p. 177 segg. (186); CHARLES SEGAL, *Euripides' Medea: Vengeance, Reversal, and Closure*, in *Médée et la violence* cit., p. 16.

³ Ma non della *Médée* di Charpentier, rappresentata nel 1693 con libretto di Thomas Corneille.

Uccidendo i figli Medea colpisce anche se stessa, come osserva lo stesso Giasone (*Med.* 1361: «anche tu soffri»), ma annulla ogni vincolo con il coniuge ormai odiato. Sarà dunque lei a contrarre un nuovo matrimonio, dal quale nascerà un figlio. Per converso, l'esistenza di Giasone è annientata per sempre: l'eroe è colpito nel punto in cui è più vulnerabile, la continuazione della propria progenie. La vendetta finale di Medea elimina al contempo i suoi discendenti già in vita e quelli che egli si augurava di avere finalmente dalla nuova sposa: dei figli greci a pieno titolo, di stirpe regale (vv. 550 ss., 593 ss.). La morte dei figli conclude d'altronde il destino di Giasone anche come personaggio del mito: come Medea stessa gli profetizza (*Med.* 1386-88), egli morirà poco dopo nel più banale dei modi, travolto dal crollo di un frammento della nave Argo, appeso come dono votivo nel tempio di Era a Corinto. Nella *Medea* del tragico Neofrone, su cui torneremo, Giasone si sarebbe invece ucciso impiccandosi: un tipo di morte, questo, che i greci ritenevano più appropriato a una donna.⁴

Come quasi tutte le tragedie greche, anche la *Medea* affonda le radici in un passato lontano. Eppure, se ci cercano le tracce del mito anteriori alla tragedia euripidea scandagliando una tradizione tanto ricca quanto lacunosa, risalente almeno all'VIII secolo a.C., sorprende scoprire che il denso intreccio di motivi creato da Euripide non trova riscontro in un'unica versione, ma era disperso in una serie di varianti che ne attenuavano il potenziale drammatico fino quasi a vanificarlo. Rispetto a molti miti con i quali condivide l'estrema frammentarietà delle fonti nella fase più antica, quello di Medea si rivela più segmentato e multiforme perché scandito in spazi diversi: dalla remota e selvaggia Colchide all'approdo in Grecia, che si articola in un primo soggiorno a Iolco, in un secondo a Corinto, in un terzo ad Atene, per tornare in Asia, prima nel territorio dei Medi e infine, con un percorso circolare, in Colchide, nella terra d'origine. Nell'impossibilità di rendere conto delle trame secondo un ordine cronologico, sarà più utile estrarre una catena di segmenti narrativi, di costanti e di varianti che, seguendo l'itinerario di Giasone e Medea in diversi periodi e luoghi, contribuiscono alla costruzione e ai significati del mito.

Oltre all'origine divina di Medea, una delle poche costanti nel mito, attestata già nella *Teogonia* di Esiodo (VIII-VII sec. a.C.: vv. 956 ss., 992 ss.), è la sua unione con l'eroe greco Giasone che si era avventurato insieme agli Argonauti nella lontana regione della Colchide, situata dagli antichi sulle coste orientali del Mar Nero, nell'area a sud del Caucaso. Giasone era giunto nella Colchide su istigazione di Pelia, re di Iolco in Tessaglia, alla conquista del vello d'oro che gli avrebbe assicurato, al rientro in patria, il diritto di salire sul trono. Il viaggio degli Argonauti è menzionato anche da Omero, che nell'*Odissea* (12.70) ricorda la nave Argo «ben nota a tutti», segno della popolarità del mito già nell'VIII sec. a. C. Medea è figlia del re locale Eeta (o Aiete), figlio del Sole e fratello della maga Circe; il suo aiuto si rivela fondamentale per l'impresa di Giasone: grazie ai filtri magici da lei preparati l'eroe supera le insidiose prove impostegli dal re: aggioga i buoi di Eeta che spiravano fuoco dalla bocca di bronzo, e sottrae il vello d'oro dopo aver ucciso il drago che lo custodiva. Come già narrava Esiodo – ed è questa un'altra costante

⁴ Il suicidio di Giasone è anche in Dionisio Scitobrachione, *FGrHist* 32 F 14; Diodoro Siculo, 4.55.1. Anche nella tragedia di Neofrone, contemporaneo di Euripide, era Medea a predire a Giasone la sua morte (fr. 3 Snell). Per lo storico Stafilo, fu Medea stessa a causare la caduta del frammento della nave addosso a Giasone.

del mito – Medea agisce sotto il violento impulso dell'amore per Giasone suscitato in lei da Afrodite, che avrà come conseguenza l'ira di Eeta e la fuga della coppia dalla Colchide sulla nave che li porta in Grecia, verso l'incontro con Pelia. Si delinea qui un dato importante nella struttura del mito: la tensione amorosa è orientata in modo costante da Medea verso Giasone, e non viceversa. La *Teogonia* ricorda anche un figlio nato alla coppia, Medeo, senza precisarne il destino. Un altro poema epico, collocabile nel VII-VI secolo, i *Canti Naupattii*, ricordava il ruolo di Medea nella conquista del vello e la fuga insieme a Giasone, omettendo invece l'aiuto arrecato contro i mostri.

Così riassunto, il mito rivela la struttura tipica dei racconti di fiaba ben evidenziata dallo studioso del folklore Vladimir Propp:⁵ esso narra di un eroe intrepido giunto in un paese remoto alla ricerca di un oggetto meraviglioso; per ottenerlo, il re locale gli impone di superare delle prove che hanno per antagonista un mostro; dopo aver domato il mostro (o i mostri) grazie ai mezzi magici fornitigli da un aiutante, l'eroe conquista l'oggetto meraviglioso e con esso la mano della principessa.

L'analogia con i racconti folclorici si limita tuttavia al piano formale: lungi dal trasformarsi in una fiaba d'amore a lieto fine, l'incontro di Giasone e Medea si risolve in una vicenda caratterizzata, nella tradizione più diffusa, dall'effettiva impossibilità di Giasone a regnare in qualsiasi luogo egli giungesse, e da una lunga serie di crimini di Medea culminati nell'infanticidio. Alcuni tratti distintivi rispetto alla fiaba si rivelano forieri di uno sviluppo problematico: conquistata la mano della principessa, Giasone incorre nell'ostilità del re invece di ottenere, secondo consuetudine, il diritto a ereditarne il trono; di fatto, la perdita del vello d'oro determinerà la fine del regno di Eeta. Per converso, grazie all'oggetto meraviglioso Giasone mira a conquistare il regno di Iolco, in patria, entrando in conflitto con il re usurpatore Pelia. Infine, lo *status* di Medea contiene in sé gli elementi che sovvertiranno radicalmente, nel corso del tempo, i tratti positivi conformi alle coordinate della fiaba: nella tradizione arcaica Medea è una dea, imparentata alla maga Circe e dotata a sua volta di poteri magici e virtù profetiche;⁶ nella quarta ode *Pitica* (462 a.C.), Pindaro celebra la sua profetica «bocca immortale». In Esiodo sua madre è chiamata *Iduia*, «colei che sa»; il nome greco, *Medeia*, è legato al verbo *medomai*, «penso, escogito», e rinvia alla sua *metis*, la capacità di escogitare filtri, inganni e stratagemmi; è chiamata *Metaia* nell'iscrizione di un vaso etrusco del VII sec., che raffigura un episodio degli Argonauti e rivela la diffusione della saga in Occidente già in età arcaica.

Nei confronti di Giasone, Medea svolge un ruolo complesso: in primo luogo iniziatico, poiché la ricerca del vello altro non è che un rito di passaggio verso un nuovo status; ma è anche il suo aiutante magico, e la sua principessa-sposa alla quale deve fornire un regno. Le sue azioni di astuzia o di magia rivestiranno spesso in seguito un potere distruttivo incontrollabile che ne connota in modo negativo la figura sin dalla partenza dalla Colchide, per l'assoluta crudeltà di un atto: nel corso della fuga per mare Medea uccide di proposito il proprio fratello minore, Apsirto, che aveva portato con sé sulla nave, e ne disperde in mare le membra in modo da ritardare l'inseguimento di Eeta che si ferma a

⁵ Si vedano le brevi ma precise osservazioni di Vladimir Propp relative al mito di Giasone e Medea in *La fiaba russa*, Torino, Einaudi, 1990 (1984¹), p. 28.

⁶ Nella *Teogonia* esiodea Medea è nipote di Circe; secondo un'altra versione (Dionisio di Mileto) Medea e Circe erano invece sorelle, figlie entrambe di Ecate.

ricomporre il cadavere. L'episodio era probabilmente narrato già nei *Canti Naupattii*, ed è attestato verso la metà del v secolo nel prosatore Ferecide e nella tragedia perduta *Colchidi* di Sofocle (fr. 343 Radt), che ambientava invece il fatto nella reggia di Eeta.⁷ Apsirto, unico fratello di Medea, è il primo fanciullo da lei ucciso; la sua morte riveste un forte valore simbolico, data l'importanza del vincolo di sangue che nel sistema familiare greco portava a privilegiare il legame tra sorella e fratello, come proclama con chiare parole Antigone nella tragedia sofoclea (*Antigone*, vv. 909-12).⁸ Di conseguenza, con l'uccisione di Apsirto, Medea recide ogni legame con la famiglia d'origine: il suo destino è ormai legato a quello di Giasone, e la consapevolezza di avere perduto una duplice identità familiare contribuirà al senso di totale smarrimento provato nella tragedia euripidea quando è lasciata da Giasone (cfr. vv. 30 ss., 166 s.). Prima di Euripide, il contrasto con la famiglia d'origine è evidenziato da Pindaro, che ricorda in due poemi come Medea procurò a se stessa il matrimonio «contro il volere del padre» (*Olimpica* 13.53); sotto il pungolo di Afrodite, sostituì «al rispetto dei genitori l'amore per l'Ellade» (*Pitica* 4. 218 s.).

Dopo l'arrivo in Grecia a Iolco, Medea vendica l'uccisione di Esone, padre di Giasone, a opera di Pelia, causando la morte di quest'ultimo: Pelia è fatto a pezzi dalle proprie figlie per l'inganno della maga che aveva promesso loro di ringiovanirlo, come in precedenza le era riuscito con un ariete. L'uccisione di Pelia avviene dunque per squartamento, come nel caso di Apsirto, e implica a sua volta la distruzione di un nucleo familiare: il parricidio involontario delle Peliadi, trattato in una precedente tragedia da Euripide (*Le Peliadi*, ora perduta), sarà superato in atrocità da un'uccisione a esso speculare, l'infanticidio premeditato di Medea. A questo atto distruttivo altre fonti arcaiche affiancano atti di magia orientati al bene: il poema epico *Nostoi*, che narrava nel VII-VI sec. il ritorno dei greci da Troia, ricordava come Medea avesse procurato la giovinezza a Esone con pozioni magiche; secondo il poeta lirico Simonide (VI-V sec. a.C.), immerso in un calderone era invece ringiovanito lo stesso Giasone, mentre in un suo dramma perduto Eschilo faceva ringiovanire da Medea le nutrici di Dioniso (fr. 246 a Radt). Per paradosso, la crudele uccisione di Pelia determinava per Giasone l'impossibilità di diventare re; cacciato da Iolco insieme a Medea, egli si recava in esilio a Corinto. La loro condizione di esiliati in questa città è il presupposto da cui muove la tragedia di Euripide; come si vede, nel momento in cui sta per accedere al trono, Giasone lo perde a causa dell'iniziativa di Medea, e resta da allora senza un regno. Il nuovo matrimonio gli darà la breve illusione di poter modificare la propria condizione, a scapito di Medea.

Si profilano tuttavia in epoca arcaica due tradizioni alternative, con implicazioni diverse ma entrambe lontane dalla versione proposta da Euripide. Nel citato poema *Canti Naupattii* (fr. 9 Davies), l'esilio di Giasone e Medea era spostato a Corcira, colonia corinzia nello Ionio, e in quell'area una leonessa avrebbe ucciso Mermero, figlio della coppia. Inoltre, tra l'VIII e il VII sec. il poeta epico Eumelo, legato alla dinastia dei Bacchiadi che dominava la fiorente Corinto, narrava come anticamente il regno della città fosse stato

⁷ Nel III secolo a.C. Apollonio Rodio riprenderà l'episodio nelle *Argonautiche*, trasformando Apsirto in un giovane inviato all'inseguimento della sorella (v. 421 ss.). Altre versioni attribuiscono a Giasone l'omicidio, con la complicità di Medea. Nella *Medea* di Seneca, l'uccisione del primo dei due figli viene esplicitamente messa in rapporto con quella del giovane Apsirto.

⁸ Sull'uccisione di Apsirto si veda JAN BREMMER, *Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrto?*, in *Essays on Medea* cit., p. 83 ss.

dato da Elio (il Sole) in appannaggio a Eeta, il quale preferì ritirarsi nella Colchide; dopo due generazioni, in assenza di altri eredi, i Corinzii chiamarono Medea da Iolco come discendente legittima di Eeta affinché regnasse su Corinto (Eumelo, *Corinthiaka*, fr. 2a, 3 b Davies). Era interesse delle città greche in epoca arcaica creare un solido anello di congiunzione con tradizioni epiche panelleniche, e con luoghi remoti legati a processi di colonizzazione e traffico commerciale: questa versione, accolta nel VI sec. anche dai lirici Simonide e Pindaro (*Ol.* 13.52-54) e dal cretese Epimenide, forgiava un solido anello di congiunzione tra la dinastia di Medea e la storia sacra di Corinto, omettendo il poco onorevole motivo dell'uccisione di Pelia e della cacciata da Iolco.

In un racconto radicalmente diverso da quello euripideo, Medea lasciava dunque Iolco per regnare a pieno diritto sul trono di Corinto, affiancata da Giasone in posizione subalterna, come narrava Eumelo ed era istoriato nell'arca di Cipselo a Corinto (VI sec. a.C.), descritta da Pausania (5.18.13); anche per Simonide Giasone lasciò Iolco per recarsi a Corinto, dove regnò «dividendo il focolare con la propria sposa» (fr. 545 Page). La figura dinastica centrale era Medea, che perdeva di conseguenza la condizione di esule: Giasone otteneva di regnare solo in virtù del vincolo matrimoniale, e la figura di Creonte non svolgeva in questa tradizione alcun ruolo.

Proprio nella versione che poneva Medea regina a Corinto affiora in modo problematico il tema dei figli della coppia, che diventa il fulcro dell'azione drammatica in Euripide: secondo Eumelo (fr. 3 a Davies), man mano che le nascevano dei figli Medea li nascondeva presso il tempio di Era a Corinto, con il fine di renderli immortali.⁹ Ma il tentativo si risolse nella morte dei figli e Giasone ritornò a Iolco senza aver concesso alla moglie il perdono da lei richiesto. La stessa Medea lasciò in seguito Corinto (Eumelo, fr. 3 a Davies), rinunciando al regno. Legata in qualche modo alla vicenda è una versione alternativa, secondo cui Medea liberò gli abitanti di Corinto da una carestia; in seguito rifiutò le *avances* di Zeus temendo la vendetta di Era, sua gelosa consorte e costei, grata, promise di rendere immortali i suoi figli. Per ragioni non chiare la promessa fu disattesa, e dopo la morte i figli di Medea e Giasone furono onorati a Corinto come *mixobarbaroi*, «mezzi greci e mezzi barbari».¹⁰ Emerge in entrambe le versioni un tratto che annulla i poteri soprannaturali espressi da Medea nei vari episodi della tradizione precedente, proprio in relazione al motivo della morte e della giovinezza perenne: quando è regina a Corinto, Medea fallisce nel tentativo di rendere immortali i propri figli; la sua natura divina e le prerogative di magia sono offuscate al punto che si rivela vano anche l'aiuto promesso da una dea.

Altri racconti, con ogni probabilità posteriori alla *Medea* di Euripide e contrapposti alla sua versione, offrono suggestive sfumature alla nota vicenda, innestando il mito nel rito: secondo il grammatico Parmenisco (II-I sec. a.C.) i Corinzi, rifiutando di essere governati da una maga barbara, uccisero tutti i figli di Medea – in questo caso sette maschi e sette femmine – nonostante si fossero rifugiati presso il tempio di Era Acraia; da allora, la città avrebbe onorato ogni anno con sacrifici i figli di Medea, e un rito di espiazione segregava ogni anno nel tempio un analogo numero di fanciulli corinzi, a significarne la

⁹ Il seppellimento dei figli per conferire l'immortalità richiama la storia di Demetra e Teti, che immersero i propri figli (Demofonte e Achille) con lo stesso fine.

¹⁰ La fonte è il commento antico a Pindaro, scolio a *Olimpica* 13.74 g.



Ercole de' Roberti (1450 circa - 1496). Medea e i suoi figli. Richmond, Galleria Cook.



Frontespizio della partitura della *Medée* di Cherubini, rappresentata per la prima volta presso il Teatro della Rue Feydeau a Parigi il 13 marzo 1797.

morte rituale. A essa si contrappone una versione più vicina all'intreccio euripideo, pur con una divergenza fondamentale: dopo aver ucciso il re di Corinto Creonte, Medea fuggì ad Atene per evitare l'ira dei suoi congiunti e abbandonò nel tempio di Era i figli, troppo giovani per seguirla, sperando che Giasone li avrebbe protetti; ma i parenti di Creonte li uccisero, rovesciando su Medea la responsabilità anche di questo crimine.¹¹

In una prospettiva storico-religiosa appare evidente il carattere eziologico delle prime tre versioni riportate, incentrate su di un rituale propiziatorio, di espiazione, legato al culto di Era che si celebrava annualmente a Corinto: alla dea era chiesta la benevola protezione nei confronti dei figli più piccoli, come risulta anche da Pausania (2.3.6-7). Lo stesso Euripide si connette a questo rito nell'epilogo della tragedia, facendo proclamare da Medea che seppellirà lei stessa i figli nel santuario di Era Acraia (v. 1378 ss.). Ma se si guarda all'intreccio narrativo, un tratto assai marcato differenzia tutte e quattro le versioni da quella di Euripide, esaltandone l'intensità drammatica: esse escludono la responsabilità diretta di Medea nella vicenda. Manca del tutto la decisione lucida e consapevole di eliminare i propri figli: il ruolo della madre appare del tutto sfumato, e va notato nella versione di Eumelo un dato significativo: Medea provoca la morte dei figli nel tentativo di procurare loro l'immortalità. La sconcertante innovazione dell'infanticidio-filicidio spiega l'origine di una tarda notizia in Eliano (*Varia historia* 5.21), coincidente in parte con l'ultima qui ricordata: sarebbero stati i Corinzi a chiedere a Euripide, dietro compenso, di costruire una versione alternativa dell'episodio che accusasse Medea dell'orrendo crimine, assolvendoli dalla vergognosa macchia di infanticidi. A queste osservazioni si aggiunga che nelle altre versioni la morte dei figli non è affatto legata alla rottura del vincolo d'amore tra Giasone e Medea; se nell'ultima versione Giasone appare quale antiparadigma della premura paterna, in quanto incapace di salvare i figli lasciati da Medea nel tempio di Era, in quella più antica narrata da Eumelo il rapporto è rovesciato: Giasone lascia la moglie *non* per amore di un'altra donna, ma *dopo* che la moglie ha causato – seppur involontariamente – la morte dei loro figli.

Il confronto tra le varie versioni chiarisce come, trasformando la morte accidentale (o causata dai Corinzi) dei figli in filicidio, Euripide abbia risemantizzato un tratto fondamentale del mito, fondandosi sui dati precedenti della 'biografia mitica' di Medea pertinenti alla spietatezza manifestata negli omicidi del fratello Apsirto e di Pelia.¹² Ma occorre ricordare a questo punto che non può essere attribuita con sicurezza a Euripide l'idea centrale di rendere Medea protagonista dell'infanticidio. Nell'introduzione antica premessa alla tragedia si legge infatti che egli avrebbe riadattato la *Medea* di Neofrone e se ne sarebbe impossessato, secondo quanto affermavano Aristotele, Dicearco e, più tardi, Diogene Laerzio (2.134). Null'altro si sa di questo autore e delle sue tragedie, e la notizia potrebbe risultare da un fraintendimento degli antichi; tuttavia, corrispondenze strutturali e tematiche affiorano dal confronto della tragedia di Euripide con i tre soli

¹¹ Le due versioni sono riportate dal commento antico alla *Medea* di Euripide, v. 264; in Pausania (2.3.6-7) i figli di Medea sono uccisi dai Corinzi per vendicare la morte di Glauce, alla quale avevano recato i doni della madre; si veda anche Diodoro Siculo, 4.55.2; Eliano, *Varia historia* 5.21.

¹² Cfr. vv. 167, 406, 504, 1134. Come si è osservato in precedenza, alcune versioni arcaiche (i *Canti Naupattii*, e probabilmente Esiodo) non conoscevano l'episodio dell'uccisione dei figli di Giasone e Medea, né il loro soggiorno a Corinto.

frammenti di Neofrone pervenuti (fr. 1-3 Snell-Kannicht), che trattano l'incontro di Medea con Egeo, la predizione della morte di Giasone e soprattutto il monologo nel quale Medea medita l'infanticidio e le sue conseguenze. Nella notevole convergenza di immagini e di lessico tra i pochi versi rimasti di Neofrone e il monologo euripideo di Medea (vv. 1021-80), è possibile osservare che in Neofrone l'impeto omicida è scatenato dalla follia, mentre in Euripide prevale, pur nel furore omicida e nell'alternanza di pensieri, la costante lucidità dell'agire, come risulta anche dal dialogo finale con Giasone. Del resto, non conosciamo l'epilogo della tragedia di Neofrone. È certo un dato notevole la rete di relazioni intertestuali che Euripide stabilisce non solo con il dramma di Neofrone, ma con l'intera tradizione mitologica a lui nota, 'giocando' nel testo con allusioni alle tradizioni precedenti non necessariamente funzionali alla trama, o che vengono addirittura disattese. È il caso dell'accento alla carestia a Corinto risolta da Medea (v. 11 s.), del timore che i figli subiscano la ritorsione dei Corinzi (v. 1059 ss.), e dei possibili modi di morte per le future vittime (v. 376 ss.), che saranno ripresi in altri racconti (ved. Diodoro Siculo, 4.54.1 ss.).

L'infanticidio di Medea non è un caso unico nel mito greco, e può essere accostato alla vicenda di Tereo e Procne: Tereo, sposato a Procne e invaghitosi in seguito della di lei sorella Filomela, la violentò e dopo le tagliò la lingua, affinché non rivelasse l'accaduto; ma Procne, venuta in seguito a conoscenza del fatto, per punire Tereo aveva ucciso il loro unico figlio, Iti, e ne aveva imbastite le carni al marito. Identica è la reazione delle due donne alla violazione di un vincolo matrimoniale che comporta – pur con enfasi assai diversa – una nuova unione sessuale, e in un passo degli *Amori* di Ovidio le due eroine erano ricordate insieme (2.14.29 ss.). Un frammento della tragedia *Tereo* di Sofocle (fr. 583 Radt) sembra del resto combinare il motivo dell'infanticidio a una riflessione sulla condizione della donna in modo non dissimile da Euripide.

Per quanto ancora più cruento, se possibile, del mito di Medea, il mito di Procne sottraeva tuttavia la donna a un'esistenza successiva, trasformandola in uccello insieme alla sorella, complice nel crimine. Euripide inserisce invece in un quadro storico e referenziale più ampio, paradigmatico e conflittuale l'infanticidio di Medea, portando inizialmente, attraverso i dialoghi e il commento del coro, il pubblico a comprendere le ragioni dell'eroina, accentuate dalla sua condizione di donna straniera ed esule. La forte emotività e il toccante amore materno espressi da Medea nel congedo dai figli (v. 1069 ss.) nulla tolgono alla fermezza della sua decisione, sostenuta dalla certezza che gli dei siano dalla sua parte, mentre di solito l'eroe tragico si sente alla fine abbandonato da essi (si pensi ad es. a Edipo, Antigone, Ippolito). Questo spiega perché nel finale Medea si offra allo sguardo di Giasone – e degli spettatori – nel ruolo solitamente svolto dal *deus ex machina*, il cui intervento determina nella tragedia lo scioglimento dell'azione drammatica: sospesa sopra la scena in piedi sulla piattaforma del carro alato, Medea è trasformata in un dio; o piuttosto, recupera la sua origine divina già nota a Esiodo, differenziando il proprio status dalla 'condizione umana' di Giasone (v. 1319 ss.).

La fuga ad Atene annunciata nell'epilogo costituiva in un dramma di Euripide ora perduto, l'*Egeo*, il tema di un nuovo episodio che confermava la condizione errante dell'esistenza di Medea, conferendo al personaggio un ruolo nuovo assimilabile a un altro motivo tradizionale dei racconti di fiaba: quello della matrigna cattiva. Infatti Medea, sposa di Egeo e quindi nuovamente regina, avrebbe tramato con le sue arti per eliminare l'eroe Teseo, figlio di Egeo. Generato a Egeo da un'altra donna e da lui mai incontrato,



Adelaide Ristori nella *Medea* di Ernest Legouv . Fotografia.
Barcellona, Estabilimento fotografico franco-hispano-americano.

nel suo percorso iniziatico Teseo arriva infine ad Atene dove Medea ne intuisce l'identità e cerca di avvelenarlo affinché non metta in pericolo il suo diritto al trono o, secondo altri, la regalità di Medo, il figlio avuto da Egeo.¹³ Ma un *coup de théâtre* finale, l'agnizione tra padre e figlio, mette fine ai suoi piani costringendola a un nuovo esilio che segna il suo rientro dalla Grecia in Oriente (in Media), preludio al rientro definitivo nella terra d'origine, la Colchide: qui Medea, nella rielaborazione classica ed ellenistica del mito, ritroverà la propria identità di barbara e la famiglia d'origine; riuscirà nell'impresa in cui aveva fallito con Giasone a Iolco, aiutando il padre Eeta a tornare sul trono da cui l'aveva spodestato il fratello Perse.

Se si ripercorrono le rielaborazioni della figura di Medea scaturite dalla tragedia euripidea è doveroso accennare ad alcuni filoni interpretativi spesso intersecati tra loro: riguardano la sua condizione di donna innamorata e lacerata da impulsi contrastanti, la cui gelosia scatena dinamiche incontrollabili; il conflitto tra due culture e tra i valori politico-ideologici a esse correlate, il contrasto tra i due sessi e un'immagine di donna emarginata e/o perseguitata incapace di inserirsi in qualsiasi quadro familiare e sociale. Dalla constatazione della *Medea* euripidea che «la passione è il più grande dei mali» (v. 1080) sembra muovere ad esempio la *Medea* stoica di Seneca, per dimostrare che nessun'anima nella quale si lasci incautamente penetrare la dirompente passione può proteggersi dalle conseguenze; il conseguente paradosso è che proprio gli individui aperti a un amore incondizionato sono i più esposti alla perdita di controllo in caso di abbandono.¹⁴

In una prospettiva di antagonismo tra i sessi, è naturale immaginare che la celebre tirata di Medea sulla condizione infelice delle donne nel matrimonio (v. 230 ss.), le sue critiche ripetute del comportamento di Giasone, condivise da altri personaggi sulla scena, e la negazione della propria maternità attraverso l'infanticidio abbia lasciato un'eco profonda nell'uditorio greco, se si considera che il pubblico destinatario delle rappresentazioni tragiche era in gran parte – o forse esclusivamente – maschile. Non è neppure difficile comprendere perché Medea sia stata vista come un archetipo della figura femminile 'castratrice' votata alla distruzione del maschio, dato che uccide, annienta – o cerca di nuocere a – quasi tutti gli uomini che entrano in relazione con lei: il padre Eeta, il fratello Apsirto, Pelia, Giasone, i figli, Creonte, Egeo e Teseo.¹⁵ La stessa uccisione della figlia di Creonte è perpetrata per recare danno a un uomo, Giasone.

Sul piano del confronto tra diverse culture e mentalità, il barbaro paesaggio della Colchide assume particolare rilievo nell'interpretazione che, con il diverso mezzo espressivo del linguaggio cinematografico, Pier Paolo Pasolini ha fornito nella sua *Medea* (1970) interpretata da Maria Callas. Il taglio antropologico privilegiato da Pasolini individua una contrapposizione tra il mondo arcano e remoto della Colchide, nel quale la violenza e il magico conservano una loro sacralità e giustificazione primitiva, e il mondo 'civilizzato' e ostile di Corinto da cui muovono Giasone e i suoi compagni: un mondo brutale, teso alla conquista e privo di riferimenti religiosi. «Medea e Giasone sono due personaggi simbo-

¹³ Il soggiorno di Medea ad Atene era narrato anche da Callimaco nell'*Ecale*, fr. 3-9 Hollis; Diodoro Siculo, 4.55.4-7; Pausania, 2.3.8; Apollodoro, *Bibl.* 1.9.28; *Epit.* 1.5-6; Plutarco, *Vita di Teseo*, 12.3-6.

¹⁴ Per le riflessioni ispirate ai filosofi dalla figura di Medea, e sulla tragedia senecana, si veda JOHN M. DILLON, *Medea among the Philosophers*; MARTHA NUSSBAUM, *Serpents in the Soul. A Reading of Seneca's Medea*, in *Essays on Medea* cit., pp. 211, 219 ss.

¹⁵ Unica eccezione sembra essere Esone, il padre di Giasone.

lici, che rappresentano da una parte una cultura primitiva, magica e sacrale, dall'altra una cultura moderna, razionalistica e borghese»¹⁶ vista nel suo formarsi, e quindi forse ancora più distruttiva quando entra a contatto con il mondo aurorale di Medea. Nel trasferimento a Corinto le sue competenze sacrali, i gesti perdono ogni funzione e riferimento, diventano vuoti simulacri sradicati dal contesto che ne fondava l'esistenza. Solo nell'amore per Giasone la sua religiosità perduta trova un nuovo punto di riferimento; quando Giasone la abbandona, l'apparizione in sogno del dio Sole restituisce ai suoi gesti quell'aura di sacralità che connoterà in chiave rituale l'omicidio dei figli.

Sarebbe vano e inopportuno cercare di riassumere le continue riprese e riscritture del mito di Medea a partire da Euripide, con i tragici greci Melanzio, Carcino il giovane,¹⁷ Diogene, passando per le Medee di Apollonio Rodio, di Ennio, di Ovidio (nelle *Metamorfosi* e nelle *Eroidi*), di Seneca, e di Osidio Geta, per arrivare a Draconzio (fine v. sec. d.C.);¹⁸ tra le varianti non troppo recenti, mi limito a segnalare la presenza di un terzo figlio di Giasone e Medea, Tessalo, che sfugge alla morte e recupera in seguito il trono a Iolco, o la fuga di Medea in un primo tempo non ad Atene, ma a Tebe da Eracle, e i diversi nomi attribuiti ai figli.¹⁹ Conviene piuttosto notare che Euripide lascia nell'anonimato sia i figli di Medea e Giasone sia la nuova sposa di Giasone, chiamata da altri autori ora Glauce, ora Creusa, che non appare neanche sulla scena; l'anonimato spoglia le future vittime di ogni identità per concentrarsi sulla natura della loro relazione con Medea e con Giasone.

Anche Creonte è un mero nome parlante che indica «colui che comanda», *Kreon*; in questa vicenda il personaggio è forse invenzione di Euripide, che rovescia la versione corinzia in cui Medea era regina di Corinto insieme a Giasone: la figura del re (e di sua figlia) è funzionale a creare un forte contrasto con la nuova, precaria condizione di Medea, abbandonata e costretta all'esilio. In Euripide, l'unione di Giasone e Medea si fonda anche sulle comuni esperienze precedenti, sulle «tante sciagure irrimediabili» che hanno attraversato, per ritrovarsi alla fine esuli entrambi a Corinto (v. 483 ss.). Come constatata Medea, la fede nell'antico giuramento d'amore è svanita (v. 492); ma l'unione tra i due crolla non tanto per il desiderio provato da Giasone nei confronti di un'altra donna, quanto piuttosto – come afferma egli stesso nel dramma (v. 551 ss.) – per la sua ferma intenzione di integrarsi, con il nuovo matrimonio, nella casa regale di Corinto. Giasone non è più l'intrepido eroe che, nella splendida descrizione di Pindaro (*Pitica* 4.78 ss.), appare sulla piazza di Iolco per reclamare il trono da Pelia, ma un uomo stanco di vagare, imborghesito nel temperamento, teso al recupero di uno *status* sociale e di un benessere materiale del quale è stato a lungo privato, come si riflette anche nella sua goffa proposta di compensazione pecuniaria a Medea: «Ho imparato a Corinto a non essere un dio», afferma Giasone nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. L'aura eroica si trasferi-

¹⁶ Così MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 134; si veda anche GIORGIO IERANÒ, *Tre Medee nel Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in *Medea nella letteratura e nell'arte* cit., p. 181 ss.

¹⁷ Da quanto si arguisce da un passo di Aristotele, è probabile che nella tragedia di Carcino non fosse Medea a uccidere i figli: ved. Carcino II, fr. 1 e Snell-Kannicht.

¹⁸ Sulla Medea ovidiana e senecana rinvio a GIANNI GUASTELLA, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001, che tratta anche il confronto tra Medea e Procne. Cfr. anche NUSSBAUM, *Serpents in the Soul* cit.

¹⁹ Per alcune varianti nel mito ved. ad es. Diodoro Siculo, 4.54.7-55.6.

sce dall'eroe che guidò gli Argonauti nelle regioni estreme del mondo alla donna barbara che – attenendosi ai giuramenti colà sanciti – assume su di sé la responsabilità di un gesto d'amore atroce e assoluto.

La precaria armonia fondata sulla comune condizione di esuli viene dunque a spezzarsi, e il contrasto diventa totale: mentre l'ex-consorte si reinserisce appieno nella vita della *polis* greca tramite un matrimonio regale che gli darà figli legittimi, Medea apprende che dovrà lasciare la città per iniziare un nuovo esilio, questa volta in completa solitudine. La sua decisione di ripudiare la maternità matura quando non può più essere al tempo stesso madre e sposa. Da qui la totale perdita di identità di Medea, sospesa tra il ricordo della patria che ha tradito – come afferma lei stessa più volte –, e i luoghi greci (Iolco e Corinto), da cui è cacciata e ai quali non può comunque appartenere. Emerge con pieno risalto un tratto fondamentale che sarà spesso ripreso nelle riscritture moderne del mito: l'assoluta condizione di straniera di Medea. Straniera in senso culturale e geografico, poiché proviene dai confini di un mondo 'altro' al quale non può ritornare, avendo tradito e ucciso la famiglia d'origine; straniera all'interno delle città greche per le quali vaga – da Iolco a Corinto, da Corinto ad Atene, in una lunga sequenza di omicidi – senza mai potervi mai fissare dimora; straniera in quanto barbara che ha generato dei figli dallo statuto sociologico precario e delegittimato agli occhi delle leggi ateniesi dell'epoca, «mezzi greci e mezzi barbari». Va qui ricordata la peculiare versione razionalizzante della vicenda di Medea del mitografo Dionisio Scitobrachione (III sec. a.C.), che ne sottolineava la condizione ambigua di estraneità alla propria cultura, e la sua mediazione con l'Occidente: incaricata come sacerdotessa di sacrificare i greci che capitavano nella terra selvaggia della Colchide, avrebbe protetto molti di loro entrando in aperto conflitto con il padre, per poi fuggire insieme a Giasone (ved. *FGrHist* 32 F 14).

L'uccisione dei figli segna la dissoluzione del matrimonio tra un greco e una donna barbara, la disintegrazione di ogni legame di parentela. Nello scontro finale Giasone rinfaccia a Medea che nessuna donna greca avrebbe mai potuto compiere un simile crimine (v. 1339);²⁰ nella Grecia del V secolo la rottura della loro unione può essere letta anche come specchio dell'aspro scontro con l'Oriente, ovvero con i Persiani e con i Medi, che aveva segnato i primi decenni. Nel proemio delle *Storie* di Erodoto (1.2-3), contemporaneo di Euripide, Medea è uno dei simboli femminili del perenne conflitto tra barbari e Greci, insieme ad altre donne famose oggetto di reciproci rapimenti: Elena, Io, ed Europa. Il valore emblematico della sua figura si precisa meglio quando in un altro passo (7.62) Erodoto informa che Medea, essendo stata mandata via da Atene da Teseo, si rifugiò con il figlio Medo in Oriente, nella regione che da lui prese il nome di Media. Modificando la genealogia e l'etimologia di Medeo, che nella *Teogonia* esiodea nasceva a Medea da Giasone, la propaganda greca identificava quindi nel figlio di Medea l'eroe eponimo dei Medi e permetteva di leggere in filigrana nella cacciata della barbara Medea per mano dell'eroe ateniese Teseo la sconfitta definitiva dei barbari a opera dei Greci.

²⁰ All'opposizione tra civiltà e barbarie che contrappone Medea a Giasone non può in ogni caso essere dato un valore assoluto, se si considera che l'argomentare di Medea e la nozione di giustizia da lei espressa sono concetti tipicamente greci.

Il breve itinerario delineato ha illustrato il complesso intreccio di motivi al quale Euripide ha attinto nella composizione di una delle tragedie più note nel mondo occidentale. Pressoché infinite erano le possibilità combinatorie intorno a un mito per i grandi drammaturghi nell'Atene del v secolo, a patto che – come aveva avvertito Aristotele (*Poetica*, cap. 14) – non si disfacessero dalle radici i racconti tramandati, sovvertendone le coordinate fondamentali: Clitemestra non poteva che essere sempre uccisa da Oreste, e Pelia non avrebbe potuto uccidere Giasone, né Giasone Medea.

Sul crinale di un'insolita e audace ricostruzione mitografica si pone una delle più recenti interpretazioni del tema: il romanzo *Medea. Voci* di Christa Wolf (1996) combina con grande libertà il recupero della tradizione 'minore' preeuripidea che abbiamo esaminato con la creazione di nuove figure e ragioni nell'agire dei singoli; inconsueta è anche la struttura narrativa, aperta a più voci oltre a Medea, che rispecchiano frammenti diversi di realtà. Spogliata di ogni potere magico e priva di interesse per Giasone, che ha sostituito con un nuovo amore, Medea è anche innocente di ogni forma di violenza: l'infanticidio è opera dei Corinzi, e l'uccisione di Apsirto del padre Aiete, che l'ha offerto in sacrificio agli dei; la violenza del potere nella Colchide diventa così simmetrica a quella esercitata a Corinto, dove per tutelarsi Creonte ha ucciso la figlia Ifinoe, sorella di Glauce. Nel romanzo della Wolf il percorso dell'esilio di Medea è rovesciato, e diversa ne è la causa: figura scomoda per il potere, deve lasciare la Colchide per avere cercato di promuovere una riforma politica, e troverà a Corinto una violenta ostilità che la trasforma in capro espiatorio. Un tratto originale è dato dal rilievo assegnato a Glauce/Creusa: assente sulla scena nell'archetipo euripideo, è qui chiamata a rappresentare un'umanità innocente; in questa chiave di lettura del mito, l'antica rivalità tra le due donne si dissolve in un vincolo di solidarietà, e «la tragedia di Medea sfuma in quella di Creusa». ²¹

Per concludere, dopo avere indugiato sulla lunga catena di atrocità di cui il mito di Medea era disseminato, non si può non ricordare che nella trattazione melodrammatica del mito esisteva anche un esito meno travagliato. Portato sulla scena nel 1649 al Teatro Tron in San Cassiano a Venezia, il *Giasone* musicato da Francesco Cavalli su libretto di Giacinto Andrea Cicognini terminava, dopo che Giasone aveva abbandonato Medea, con il matrimonio tra l'eroe e Issifile, regina di Lemno;²² ma a sua volta Medea, anticipando in un certo senso la versione ora ricordata di Christa Wolf, recuperava «un antico spasimante, in precedenza vituperato e respinto, il quale la salva dalla morte e la prende in moglie». ²³ Questa originale soluzione era probabilmente dettata dalla convenzione del lieto fine propria del melodramma, che imporrà ad esempio di modificare la troppo cupa vicenda di Orfeo ed Euridice nell'omonima azione teatrale di Gluck. A conferma dell'estrema vitalità e plasmabilità del materiale mitico dall'antichità all'età contemporanea, vorrei infine ricordare un lieto fine ancora più marcato, in una versione diffusa nella Grecia arcaica e ripresa anche in età ellenistica: nel VI sec. a.C. i lirici Ibico e Simonide

²¹ Così IERANÒ, *Tre Medee* cit., p. 194; si veda anche FORNARO, *Medea di Euripide ed archetipo letterario*, in *Atti delle giornate di studio su Medea* cit., p. 167 ss.; RUBINO, in *Medea contemporanea* cit., p. 85 ss.

²² Issifile (o Ipsipile) è nota già a Omero (*Od.* 4.23); la sua unione con Giasone a Lemno avveniva ora prima dell'arrivo in Colchide, ora nel viaggio di ritorno: ved. Pindaro, *Pitica* 4.253; Apollonio Rodio, 1.850 ss.; Ovidio, *Eroidi* (epist. 6).

²³ Così DARIO DEL CORNO, *Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma*, in *Atti delle giornate di studio su Medea* cit., p. 110.



Figurino di Martin per la *Medea* di Corneille.
Paris, Biblioteca de l'Arsenal, Gabinetto delle stampe.

avevano infatti cantato che Achille aveva sposato Medea nei campi Elisi, dove era stato trasportato dopo la sua morte.²⁴ Solo alla fine del suo continuo errare Medea avrebbe dunque trovato nella sede degli eroi, in un luogo altro da Grecia e Colchide sospeso nell'eternità, il matrimonio ideale con l'eroe perfetto, il più bello e valente tra tutti i greci a Troia – quel matrimonio esente da ogni affanno che nella sua esistenza di dea-maga, principessa, regina, madre ed esule non le era stato concesso di raggiungere.

²⁴ Ibico, fr. 291 Page; Simonide, fr. 558 Page; questa versione era ripresa anche nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, 4.810 ss. La *Biblioteca* del mitografo Apollodoro collocava invece nell'isola dei Beati le nozze di Achille e Medea (*Epit.* 5.5). Non va dimenticato che, in un poema di Simonide, Medea era anche regina legittima di Corinto (fr. 545 Page).

Paolo Petazzi

I. UN MONDO ONIRICO.
SUL TEATRO MUSICALE
DI ADRIANO GUARNIERI PRIMA DI *MEDEA*

Da Pasolini a Poliziano ed Euripide, il teatro musicale di Adriano Guarnieri si è servito di fonti letterarie diversissime, in rapporto alle quali si è mantenuto fedele sempre allo stesso metodo, con assoluta coerenza. La si potrebbe riassumere nei termini di un rifiuto radicale della narratività, di un carattere onirico, di una interiorizzazione che si vale, fra l'altro, di una estrema frammentazione del testo. Le ragioni della musica hanno sempre avuto una preminenza nelle scelte poetico-drammaturgiche, pur nella diversità dei rapporti di volta in volta instaurati con la scena.

Solo dopo oltre un decennio di ricerca prevalentemente strumentale, quando era giunto ad esiti maturi e compiuti in questo ambito, Guarnieri è approdato al teatro. Nato presso Mantova nel 1947, allievo di Giacomo Manzoni a Bologna, in molte occasioni egli ha parlato della «cantabilità materica» che caratterizza la sua ricerca: una cantabilità che esclude recuperi melodici o tematici di tipo tradizionale perché nasce sempre «dentro la galassia del suono», dall'interno della materia sonora. Il suono, non l'intervallo, è determinante per la musica di Guarnieri, che prende vita da contrapposizioni di linee e spessori su agglomerati armonici fissi, da aloni, dissolvenze, echi, riverberi, rifrazioni. La scrittura di Guarnieri giunge in modo personalissimo alla definizione di situazioni sonore visionarie, iridescenti, inquiete, cariche di intensa forza evocativa: alla centralità dell'invenzione del suono, all'immediatezza del rapporto con la materia sonora si riconducono anche l'interna tensione che sostiene le sue opere mature, e la costruzione formale, secondo percorsi non precostituiti, ma strettamente legati alla natura delle situazioni sonore, alla logica del trapassare dall'una all'altra.

Dopo la prima fase dell'attività compositiva negli anni Settanta, la compiuta definizione da parte di Guarnieri del suo linguaggio strumentale, della personalissima «cantabilità materica», della sua concezione del suono, è stata la premessa della prima esperienza teatrale, in modo particolare con una partitura decisiva come *Pierrot Suite II* (1984), che nasce dalle esperienze compiute a partire dal 1980 e le prosegue su un piano di maggiore complessità, con esiti per molti aspetti, soprattutto dal punto di vista formale, vicini alle «azioni liriche» *Trionfo della notte* (1985-86).

Con *Trionfo della notte* la tensione al canto costantemente presente nella musica di Guarnieri si volge alla voce e alla scena. Soltanto da ciò deriva la destinazione teatrale, perché non ci sono vicende o personaggi, ma situazioni 'liriche', visioni, lungo un arco

drammaturgico-musicale che nel suo approdare al canto richiedeva una destinazione teatrale non convenzionale. In un incontro con gli studenti del DAMS all'Università di Bologna Guarnieri affermò fra l'altro: «il mio è un teatro di situazioni interiori. L'unica forma di dramma è: cantanti in scena, cantanti fuori scena».¹ Una scelta non narrativa, dunque, un teatro che nasce dal rapporto del musicista con Pasolini, anzi, con alcuni brevi frammenti della sua poesia: nel costruirsi il testo che gli serviva (e nell'appropriarsene prendendo solo ciò in cui poteva identificarsi) Guarnieri trasse dai poemetti della *Religione del mio tempo* frammenti anche minimi, spesso ricomposti in frasi sensibilmente diverse da quelle originali, ma sempre scelti in modo da suggerire un'aura poetica pasoliniana. Scompare la concretezza di molte immagini, è distrutta la metrica, si cancellano molti elementi di autobiografia poetica; Guarnieri si concentra sul lirismo più tenero e struggente, e dà spazio all'indugiare su accenti di mesta dolcezza: le immagini, le parole, i brandelli che restano della poesia di Pasolini servono al compositore per la loro forza di suggestione, per il loro potere di evocazione, per l'aura, per l'alone poetico che li circonda. Perciò molto nel testo deve restare indeterminato e quasi tutti gli elementi più diretti, descrittivi, concreti o personali vengono eliminati: coerentemente con le premesse della sua poetica, Guarnieri resta fedele ad una visione di carattere lirico, sospeso, legata all'evocazione di suggestioni e immagini, nella piena consapevolezza della problematicità, oggi, di un teatro musicale 'narrativo' in senso tradizionale. La destinazione teatrale dipende essenzialmente da una drammaturgia interna al fatto musicale: è l'evidenza di certi gesti melodici che chiama in causa il teatro, come se l'anelito al canto volesse proiettarsi sulla scena, in un poetico teatro immaginario nutrito della nostalgia del canto presente nei versi di Pasolini. Come in molte altre fra le più significative esperienze del teatro musicale d'oggi, Guarnieri lo fa nascere dalle ragioni della musica e lascia una grande autonomia inventiva al determinante apporto del regista.

Nel Preludio e nelle quattro scene del *Trionfo della notte* l'organico strumentale comprende 19 esecutori e prevede una formazione affine a quella delle più mature esperienze immediatamente precedenti: 2 flauti (anche ottavino), 2 clarinetti, tromba, corno, trombone, pianoforte, celesta, 4 percussionisti, 3 violini, viola, violoncello, contrabbasso. Anche qui i quattro percussionisti hanno un ruolo concertante e forniscono un apporto determinante nel gioco di dilatazioni e coaguli, di echi, aloni e dissolvenze della materia sonora: in modo simile a quanto accade nella *Pierrot Suite II* è come se le sonorità degli altri strumenti venissero prese in un vortice in cui l'epicentro timbrico è rappresentato dalle percussioni. Anche nel Preludio la densità nasce da una polifonia di natura particolare, dove su agglomerati statici le contrapposizioni di linee e spessori sono calcolate in funzione del loro rapporto sonoro, in funzione di esiti di complementarità o di opposizioni timbriche. Più ancora che di polifonia si potrebbe parlare dell'addensarsi e sciogliersi di blocchi sonori, del coagularsi e diradarsi di situazioni fluide e instabili, di un procedere a impulsi, che portano con sé anche determinate parabole intervallari. Nel Preludio e in tutta l'opera si nota inoltre il continuo mutare delle indicazioni di metro-nomo, che compie una sorta di parabola ogni due battute. E i percorsi formali sembrano nascere dal succedersi e sovrapporsi dei blocchi, quasi dal rovesciarsi di una situazione

¹ Cfr. ROSSANA DALMONTE, *A colloquio con Adriano Guarnieri*, «il Verri» n. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 47-58: 49.

sonora nell'altra, e dal loro organizzarsi in strutture più ampie, secondo linee che sembrano «intrecci a catena».

I caratteri generali della scrittura strumentale del Preludio si ritrovano nei quattro quadri; ma sono posti in rapporto con le voci di due soprani, un tenore e un 'coro madrigalístico' (che comprende cinque solisti, 3 soprani e 2 contralti). Il 'coro madrigalístico' canta sempre fuori scena, dove spesso sono collocate anche le voci dei solisti. I rapporti fra le voci e la loro collocazione nello spazio fanno parte della drammaturgia musicale. Vorrei accennare qui al quarto quadro, dove si approda ad un autentico abbandono al canto: a partire dalle parole «Cantavano gli uccelli nel pulviscolo...» le voci dei due soprani e del tenore si impongono come protagoniste assolute, e gli strumenti tacciono con la sola eccezione del flauto, che le contrappunta con una libera cadenza. Poi il Soprano I propone un nuovo ampliarsi del respiro melodico fino ad una breve cadenza affidata alla voce di soprano e flauto soli. Quindi il canto tace e le ultime battute sono tutte dell'orchestra, fino al brevissimo ritorno del 'coro madrigalístico' alla fine.

L'abbandono al canto in questo quadro è una sorta di punto d'arrivo, un gesto lungamente preparato dalla tensione al canto che percorre tutta la partitura, dove comunque anche la scrittura vocale spesso si pone più sotto il segno dell'evocazione, dell'aura, che del gesto scoperto. La predilezione delle voci per suoni acuti e sovracuti, spesso in pianissimo, nasce dalla ricerca di un suggestivo librarsi sospeso, di un proiettarsi nello spazio. Raramente al canto è concesso il predominio che assume in alcune sezioni alla fine del quarto quadro: la loro suggestione di punto d'arrivo è inseparabile dalla complessità e dall'intensità evocativa delle molte pagine precedenti, nelle quali il canto è una linea sottile intorno alla quale la densità della scrittura strumentale produce un effetto particolare: è come se il fremere inquieto e mobilissimo della materia sonora creasse intorno alla voce un spazio che la fa sembrare 'lontana', o la colloca comunque in una sfera sottratta ad ogni realistica e semplificatoria immediatezza. Così la natura idealmente 'madrigalística' della scrittura vocale assume significati e valenze molto più ricche e complesse nella molteplicità di situazioni che le creano intorno i blocchi, i vortici, gli aloni e le dissolvenze degli strumenti.

Nelle dichiarazioni a proposito del suo *Trionfo della notte* Guarnieri ebbe più volte a sottolineare che l'esigenza del teatro nasceva dalla natura del gesto musicale. Credo che l'affermazione non vada riferita soltanto alla 'novità' della rilevante presenza vocale e dell'abbandono al canto cui giunge l'ultima scena: i fremiti, i sussurri, le baluginanti accensioni, la mobilissima inquietudine della materia sonora si proiettano verso un ideale spazio teatrale come la scrittura vocale e inseparabilmente da questa. La complessità e la densità riconquistate già nella *Pierrot Suite II* presentano valenze drammatiche ed espressive nuove.

La prima rappresentazione del *Trionfo della notte* ha avuto luogo con successo a Bologna nel 1987. Nel catalogo di Guarnieri si incontrano subito dopo alcuni lavori vocali e strumentali di grande significato e una nuova opera teatrale, *Medea* (1989-90), che non è mai stata rappresentata, né eseguita per intero in concerto. Sulle vicende di questa *Medea* si rimanda alle dichiarazioni di Guarnieri in questo stesso volume. Se ne è ascoltato un frammento in un concerto del Festival Verdi di Parma, il 27 settembre 1991, con il titolo *Giustizia cara*. È un pezzo di incandescente violenza drammatica, che rivela un Guarnieri per qualche aspetto diverso da quello del *Trionfo della notte*, anche se il compositore oggi sottolinea soprattutto gli aspetti di continuità tra le due opere. È un solilo-

quio di Medea, basato su brevi frammenti di frasi, che offrono una efficacissima sintesi della condizione disperata della protagonista e che tre voci di soprano e un'attrice ripetono più volte. La novità che più immediatamente colpisce riguarda il rapporto voci-strumenti: la aggrovigliata concitazione della scrittura strumentale (in cui la visionaria concezione del suono tipica di Guarnieri appare incline soprattutto a colori accesi) trova una sorta di diretta corrispondenza nel febbrile intrecciarsi delle voci dei tre soprani, nel loro disperato protendersi verso note sovracute. Le loro linee melodiche trovano un respiro più lungo, l'articolazione formale del pezzo presenta anche per questo campiture più ampie. La densità magmatica di molte pagine si alterna a zone di sapiente rarefazione, senza che venga meno l'esperata tensione.

Pagine della partitura di *Medea* sono confluite in *Omaggio a Mina*, presentato al Festival di Montepulciano nel luglio 1996. È bene precisare subito che si tratta di un omaggio puramente ideale, da intendersi solo come manifestazione di insofferenza per la vocalità accademica, come bisogno di una nuova duttilità: è assai ardua la vocalità di queste 'canzoni' che senza stacchi o cesure costituiscono una cantata di forma liberissima. Anche se contiene una cinquantina di pagine tratte dalla prima parte di *Medea* e qualche pagina della seconda parte, *Omaggio a Mina* (1996) è perfettamente autosufficiente e non rivela all'ascolto salti o cesure, anche perché alcune sezioni di collegamento tra un brano e l'altro sono state composte appositamente. L'organico, rispetto a *Medea*, è ridotto, e quasi in ogni pagina vi sono interventi di alleggerimento per consentire alla «voce leggera» di meglio svettare. I materiali di *Medea* qui ripresi mostrano come già entro il 1990 la ricerca di Guarnieri fosse giunta a definire alcuni caratteri che sarebbero stati determinanti anche nelle opere successive. In *Omaggio a Mina* l'aggrovigliata ricchezza della scrittura polifonica si nutre anche di questi caratteri, tanto che in sé la parte strumentale potrebbe essere autosufficiente. Essa non accompagna le parti vocali; ma il fitto dialogo delle linee strumentali, dalla mobilità estremamente inquieta, stabilisce un particolare rapporto con la voce leggera, che si colloca al di sopra divenendone il polo di attrazione e rovesciandone le prospettive, conferendo valenze nuove ai colori dei dialoghi degli strumenti. La voce leggera è in dialogo con una voce di soprano. È necessario dare loro una collocazione diversa nello spazio, accentuando così anche la differenziazione timbrica: il soprano canta in orchestra, mentre la voce leggera canta in sala. La differenziazione timbrico-spaziale delle due voci è solo un aspetto evidente di un carattere interno alla scrittura dell'*Omaggio a Mina* (e già della *Medea*): nella mossa spazialità interna alla pagina la nervosa mobilità dei rapporti contrappuntistici, degli echi e delle rifrazioni, delle linee, delle scie o degli aloni sonori fa muovere il suono nello spazio, lo proietta in una sorta di circolarità spaziale che l'elettronica dal vivo può sottolineare, ma che è già implicita nella natura stessa dei rapporti fra le parti di questa visionaria scrittura polifonica. L'approfondimento di questa direzione di ricerca assumerà in Guarnieri particolare rilievo.

Orfeo cantando... tolse...

L'esperienza teatrale successiva di Guarnieri è *Orfeo cantando... tolse...* (1994), rappresentato al Festival di Montepulciano 1994, su testo tratto dall'*Orfeo* del Poliziano. Come era accaduto nel *Trionfo della notte* con Pasolini, anche in *Orfeo cantando... tolse...* Adriano Guarnieri sceglie da Poliziano alcuni versi esclusivamente con il criterio della



Adriano Guarnieri ha composto *Omaggio a Mina*,
eseguito al Festival di Montepulciano nel luglio 1996.

rispondenza alle ragioni della sua musica, leggendo la *Favola di Orfeo* come un'unica poesia, da cui attinge senza fare riferimento specifico ai personaggi e alle situazioni. La vicenda non è raccontata: nelle dieci «azioni liriche» di *Orfeo cantando... tolse...* la bellezza e la musicalità di un limitato numero di versi del Poliziano, la loro forza espressiva e il loro suono, l'aura lirica che ne circonda le parole sono determinanti per la forma musicale e per una drammaturgia tutta interna alla musica e alla spazialità da questa creata. Il dolore insopportabile per la perdita di Euridice, l'inutile viaggio oltre la soglia che divide la vita dalla morte, gli interrogativi esistenziali legati al mito di Orfeo sono la premessa implicita, il nucleo essenziale sottinteso del clima espressivo dolente della partitura: il La tenuto del contrabbasso, che dalla terza azione la percorre quasi tutta, fino al gesto in fortissimo della penultima pagina, potrebbe essere l'emblema di una attesa sospesa su una soglia, di un interrogare che non ammette risposte. La successione delle dieci «azioni liriche» segue una logica puramente musicale.

Per la prima volta in *Orfeo cantando... tolse...* Guarnieri fa uso del *live electronics* in modo determinante, organico alla concezione, come strumento per la spazializzazione del suono (non per altre trasformazioni), fondamentale per il rapporto tra spazialità e organizzazione formale. L'organico comprende flauto, clarinetto, corno, tromba, trombone, celesta, percussione (timpani, vibrafono, grancassa), chitarra e chitarra su nastro, 4 violini primi, 4 secondi, 2 viole, 2 violoncelli, contrabbasso: è simile a quello dell'*Orfeo* di Casella (rappresentato a Montepulciano nella stessa serata), con l'aggiunta del *live electronics* e della chitarra elettrica (che talvolta ha il proprio doppio in una parte di chitarra registrata su nastro). La presenza della chitarra è una novità rispetto ai precedenti lavori di Guarnieri: è un simbolo allusivo a Orfeo e alla sua lira (così come il flauto in alcune azioni allude ad Euridice), e all'interno del magma sonoro può richiamare un timbro familiare a musiche di larga diffusione, con le quali però la scrittura non ha nulla in comune. Le voci solistiche di due soprani solo allusivamente, e senza identificazione di tipo narrativo, 'rappresentano' Orfeo ed Euridice; c'è inoltre un gruppo di 3 soprani e 3 contralti.

Alle sole voci è riservata la prima azione, con i due soprani solisti fuori scena e il gruppo vocale, ed è inutile precisare che per la musica suscitata dall'amorosa invocazione «Udite, selve, mie dolce parole» non ha nessuna importanza che essa appartenga alla canzone di Aristeo. La disposizione delle voci nello spazio è una delle ragioni della teatralità: non importa di chi è la voce, ma importa, ad esempio, che una sia in scena e l'altra dietro. La seconda azione è strumentale (con suoni tenuti del gruppo vocale su nastro); la terza vocale e strumentale («Udite, selve, mie dolce parole / Portate, venti, questi dolci versi»); la quarta strumentale; la quinta segna un primo culmine doloroso («Piangiamo dunque, o sconsolata lira») con protagoniste le due voci di soprano (uno in scena, uno fuori scena). Questo lirico dialogo-lamento di Orfeo ed Euridice trova ideale prosecuzione nel suono della chitarra e del flauto protagonisti della sesta azione. Nella settima ritornano le voci soliste e il gruppo vocale.

L'alternanza di azioni con e senza voci si interrompe nelle ultime tre. Il testo dell'ottava proviene dai versi detti da Euridice e da Orfeo al momento in cui il decreto di Plutone li separa definitivamente, e il lacerante doloroso 'furore' delle esclamazioni di Orfeo si riflette in un esasperato fortissimo, per collegarsi poi direttamente alla nona azione («...miserabil canto...»), che è un quartetto delle due voci di soprano, flauto e chitarra (con chitarra su nastro e con lo sfondo del La del contrabbasso). La decima azione («Non voglio amar più donna alcuna») si conclude sulle parole «e dole», ripetute alla fine dal

gruppo vocale in fortissimo e poi dalle due voci soliste in pianissimo: come sigla conclusiva esse vanno intese ovviamente a sé, isolate ormai dalla frase cui appartengono («Quant'è misero l'uom che cangia voglia / per donna o mai per lei s'allegra o dole»).

La vocalità risponde a un impulso lirico che percorre l'intera partitura e si sottrae così alla possibilità di caratterizzare personaggi. Ritroviamo la nostalgia del canto, la tensione di un inquieto lirismo (come se della melodia, del canto, fossero rimasti aloni, ombre, scie inafferrabili, di inquieta instabilità), la nervosa mobilità della scrittura che determina fra voci e strumenti variegatissimi rapporti contrappuntistici, di echi e rifrazioni: in particolare il flauto e il clarinetto (che procedono spesso in coppia per terze o seste quando il flauto non è solista) riecheggiano frammenti della parte vocale, che su loro sembra riverberarsi. Determinante appare, come sempre in Guarnieri, la centralità dell'invenzione del suono. Il La lungamente tenuto dal contrabbasso potrebbe essere inteso come suono base, generatore fondamentale del variegato gioco di rifrazioni, dell'intrecciarsi dei contrappunti e dei pedali nello spazio. La loro mobilità e varietà, tuttavia, attraverso il movimento nello spazio, porta, più che in altri precedenti lavori di Guarnieri, ad un flusso sonoro che nella sua globalità rivela una traiettoria armonica, come se tutto finisse per coagularsi armonicamente. Nella continuità e coerenza della poetica del compositore questo lavoro teatrale sembra raggiungere una scrittura che, pur nella complessità, appare, soprattutto all'ascolto, meno aggrovigliata.

Verso *Medea*: tre cantate

Non ci sono altre esperienze teatrali nel catalogo di Guarnieri prima della seconda *Medea*; ma il compositore stesso considera fondamentali nel cammino verso questa «operavideo» tre cantate. Le prime due sono su testo di Giovanni Raboni, *Quare tristis*, che ha inaugurato a Venezia il Festival 1995 della Biennale Musica, e *Pensieri canuti* (1998), commissione di Maurizio Pollini e del Festival di Salisburgo (dove è stata eseguita il 10 agosto 1999). La terza cantata è la *Passione secondo Matteo*, commissione del Teatro alla Scala, presentata nella chiesa di San Marco a Milano il 6 aprile 2000: il titolo non intende far riferimento alla tradizione musicale della Passione, e solo poche frasi del testo provengono dal Vangelo di Matteo. Non c'è traccia di narrazione. Nel titolo si deve invece leggere un omaggio e un riferimento ideale al film di Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo*, la cui scena della crocefissione ha offerto a Guarnieri motivi di riflessione ed anche lo spunto per un'idea musicale. Insieme con *Quare tristis* e *Pensieri canuti*, la *Passione secondo Matteo* forma un trittico posto sotto il segno della riflessione sulla spiritualità, di tematiche spirituali affrontate in chiave di inquieta interrogazione, di dolorosa meditazione esistenziale. Anche in ciò si stabilisce un legame ideale con il pasoliniano *Trionfo della notte*, con cui la *Passione* condivide alcuni frammenti del testo.

Nelle tre cantate sono usate a fondo le possibilità del *live electronics* per trasformare il suono e muoverlo nello spazio. I diversi organici di volta in volta impiegati hanno alcuni elementi in comune. Presenta affinità nel suo insieme la visionaria invenzione del suono, dove si addensano polifonie fatte sempre più di strati, di spessori, di blocchi sonori, con una lancinante tensione al canto. La complessità della scrittura si risolve sempre in sconvolgente evidenza espressiva, con caratteri diversi nei tre lavori.

In *Quare tristis* uno sguardo all'organico lascia subito intuire alcuni caratteri pecu-

liari. Si nota in primo luogo la presenza di due gruppi strumentali disposti a doppio coro ai due lati, mentre al centro stanno i solisti (soprano, tenore, flauto basso e violoncello) e sei voci femminili (4 soprani, 2 contralti), insieme con i due direttori. Una collocazione a parte hanno infine due tube in sala. La disposizione dei gruppi strumentali consente di trattarli come i cori battenti della tradizione veneziana; ma non impedisce che in alcune pagine della partitura essi formino un'unica orchestra. Nella scelta dei due solisti vocali Guarnieri predilige (come di consueto) la voce femminile più acuta, il soprano, affiancata da quella maschile più acuta, il tenore. I due solisti strumentali, il flauto e il violoncello, sono gli stessi di *Quando stanno morendo*. *Diario Polacco n. 2* di Luigi Nono, cui la partitura è dedicata. In verità non c'è alcun rapporto con la scrittura noniana, e la dedica va intesa come omaggio ideale al compositore nel cui ultimo periodo il *live electronics* ha avuto un rilievo essenziale.

In *Quare tristis* l'importanza del flauto basso e del violoncello non è uguale: il flauto riecheggia per lo più alcuni materiali orchestrali; ma il violoncello solista è un protagonista di grande rilievo, sempre presente, come in un vero e proprio concerto. La sua parte sembra una meditazione concentrata sulle prime parole del testo, sull'interrogativo «*quare tristis*», ed è la sola presenza costante nella partitura, insieme con quella delle sei voci femminili. Il complesso strumentale differisce da quelli precedentemente prediletti da Guarnieri per la divisione in due 'cori' e per il peso che in entrambi assume la presenza degli ottoni. Lo scatenamento di materia sonora, il clangore metallico da loro generato è uno degli aspetti caratteristici di *Quare tristis*. Particolare rilievo ha l'uso del *live electronics* negli episodi che vedono i due gruppi di ottoni contrapporsi (senza che intervenga l'orchestra completa): in alcuni passi il loro suono è trasformato perché ciascun gruppo è ritardato e trasposto in modo da ottenere battimenti. Si esalta così il violento materismo che in questo pezzo è legato agli ottoni, l'echeggiare di sonorità metalliche, che in determinati momenti appare quasi come un urlo, che coincide con alcune parole chiave del testo come «*Quare*» e «*sanguinosa*». L'aggressività di questo materismo contrasta con il carattere lirico di altri episodi.

Nel progetto di *Quare tristis* c'era l'idea di una 'messa laica', che ha contribuito a suggerire l'articolazione formale del testo letterario in cinque parti. Ma questa struttura non viene accolta dalla musica, che si confronta intensamente con gli stimoli espressivi offerti dai versi e dalla loro 'tonalità', che si pone in rapporto con il testo frase per frase, articolandosi in una successione di venti episodi strettamente concatenati, spesso intrecciati con la tecnica cinematografica della dissolvenza. La durata, il carattere e la lunghezza del testo intonato in questi episodi sono variabili: non mancano madrigalismi; ma il rapporto con la parola poetica è attento soprattutto alla situazione espressiva, in modo assai libero, che può anche indugiare sulla suggestione, sull'aura di singoli vocaboli o frammenti di frase. L'articolazione in episodi diversi e strettamente concatenati crea un respiro formale più ampio e continuo rispetto alle partiture di Guarnieri di qualche anno prima. Non in cinque parti si suddivide la partitura, ma in due, con una sola netta cesura, segnata dalle parole latine che concludono la terza sezione del testo, *ut nobis Corpus et Sanguis fiat* (la musica su queste parole, che formano un episodio a sé, cade esattamente a due terzi del pezzo).

Ancora a Raboni si deve il testo di *Pensieri canuti*, che impegna quattro solisti (soprano, controttenore, flauto, violoncello), due cori e due gruppi strumentali e il *live electronics*. Ancora una volta la complessità della scrittura si risolve in evidenza espressiva: l'im-

The image shows a handwritten musical score for the piece "Quare tristis" by Adriano Guarnieri. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "Quare tristis" is written at the top in a large, stylized font. A box containing the letter "A" is visible on the left side. The score includes markings for "Soli" and "Canto". The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

Partitura di *Quare tristis* di Adriano Guarnieri, composizione eseguita alla Biennale Musica di Venezia nel 1995.



Maria Callas e Pier Paolo Pasolini all'epoca della lavorazione di *Medea* (1969-70).

magine centrale del testo, quella degli storni che cantano per angosciata paura di fronte al pericolo, viene accolta nella musica di Guarnieri con lacerante intensità, e diviene oggetto di una sofferta riflessione e di struggente lirismo, culminante negli episodi più pacati del pezzo e nel progressivo rallentamento fino alla chiusa, che si apre anche all'anelito di una conciliata trasfigurazione.

Nella *Passione secondo Matteo* il compositore stesso ha scelto e combinato i frammenti dell'evangelista, di Pasolini e di Raboni che servivano al suo lavoro: Pasolini è presente con frammenti tratti dalla prima e dalla terza sezione del poemetto *La religione del mio tempo*, che era stato una delle fonti del *Trionfo della notte*, ed è affiancato, alla fine, da frammenti della quinta sezione di *Quare tristis* di Giovanni Raboni. Guarnieri cancella la continuità dei testi originali, trasformati in ermetici frammenti, densi di fortissima suggestione, con ardite ellissi. La scrittura musicale di Guarnieri rende difficile la percezione del testo al semplice ascolto; ciò non significa però che esso sia poco importante: il suono e il senso delle parole si intrecciano con i percorsi intervallari che le intonano, tanto che in qualche caso il compositore modifica l'ordine dei frammenti del testo in funzione del materiale verbale che gli è di volta in volta necessario. L'attenzione dell'ascoltatore non va peraltro rivolta a questi dettagli. L'intuizione delle suggestioni d'insieme del testo non ha bisogno della percezione di singole parole, mentre riescono coinvolgenti e determinanti i contrappunti di spessori sonori, ancor più che di linee, e il loro movimento nello spazio, le traiettorie che trasformano lo spazio solcandolo in direzioni diverse, molteplici, definendo così anche una nozione di tempo nuova, sospesa.

Nello spazio devono talvolta muoversi i due solisti vocali, soprano e controtenore. Solisti strumentali sono un flautista (con flauto in Do, Sol e basso) e un secondo flautista (con il flauto contrabbasso), collocato in una posizione appartata. Una collocazione a parte hanno anche gli ottoni, il cui ruolo non è solistico; ma deve suggerire la metallica violenza di urla e stridori, prolungando lo stridore dei cavi d'acciaio. La presenza dei cavi d'acciaio è un carattere specifico della partitura della *Passione secondo Matteo*. Nella scena della crocifissione nel film di Pasolini insieme alla musica di Bach si sente lo sfrigolio dei cavi usati per innalzare la croce. Di qui è venuta a Guarnieri l'idea di far uso di due cavi d'acciaio che girano passando attraverso una lastra di lamiera e sfregandola producono un suono che viene amplificato da un microfono: lo stridore così prodotto è una presenza sonora apocalittica, determinante anche nella brusca chiusa, di inesorabile, lacerante violenza (assai diversa dalla trasfigurazione che concludeva la cantata precedente), quando i cavi vengono scagliati di botto. Si ritrovano i cavi nella partitura della nuova *Medea*.



Eugène Delacroix (1798 - 1863). La furia di Medea. Olio su tela. Parigi, Museo del Louvre.

II. VISIONI DI MEDEA: A COLLOQUIO CON ADRIANO GUARNIERI

In Visioni di Medea, il trattamento di Pasolini per il suo film, si legge (nella scena dell'incontro con Creonte), che la realtà di Medea è «puro e impotente dolore». Queste parole mi sembrano vicine al tuo punto di vista su Medea, ci aiutano a capire le ragioni che ti hanno indotto a pensare tanto a lungo a questo personaggio, e a comporre una prima Medea nel 1989/90 e ora, tra il 2000 e il 2002, questa nuova che della precedente riprende solo alcune pagine. Basterebbe uno sguardo al brevissimo libretto della seconda Medea per capire che non vi trova posto nessun elemento narrativo e neppure l'allusione ad un qualche aspetto specifico dell'antico mito. Perfino la presenza di Giasone non dà luogo a un conflitto, a un contrasto o a un dialogo. Non è un antagonista, musicalmente non ha un ruolo differenziato, sembra una proiezione del dolore, del lirismo, della disperazione di Medea.

Per me Medea, in un'ottica contemporanea, è la persona, in tutti i suoi aspetti, una persona ferita, cui è stata sottratta la sua gerarchia di valori e l'identità. È la persona esule, estranea, straniera, che ama, che tradisce, che diviene folle. E di Medea fa parte anche Giasone, non racconto una vicenda con storie separate.

Per la parte di Medea ci sono tre voci, un soprano, una voce leggera e un contralto. Giasone è un controtenore e la sua scrittura vocale non mi sembra caratterizzata in modo diverso da quella delle tre Medee, che a loro volta non sono nettamente differenziate.

Medea è triplice, lo stesso coro la vede triplice, diversi sono gli aspetti della sua personalità. Le tre voci hanno anch'esse un valore simbolico: la femminilità il primo soprano, la quotidianità la voce leggera, e la madre, il potere, il contralto; ma queste tre Medee sono intrecciate in un canto che presenta una sua unità. La Medea 2, anche se è una voce leggera, timbricamente diversa, non ha una linea canora che si distingue. La diversità sta nel simbolo, non nella linea. Parto da un presupposto astratto, da simboli. Non ci sono grandi differenze neanche nella parte di Giasone. Le voci si intersecano, alla fine fanno un quartetto, determinano un incontro, una osmosi, in cui converge tutta la liricità. Se avessi individuato rapporti tra timbro e personaggio in senso tradizionale, o in una narrazione, non avrei potuto restare fedele al mio linguaggio, dove non c'è un riferimento gestuale se non per la gestualità musicale intrinseca al suono stesso.

Hai voluto la voce leggera per il suo timbro e perché ti piace l'idea di una voce non impostata?
 Sì, e secondo me la voce leggera, che non ha una impostazione classica, potrebbe prestarsi ad una peculiare verità di dizione e ad una immediatezza di percezione da parte dell'ascoltatore che oggi, anche a livello inconscio, ha un orecchio ormai sintonizzato più su voci di questo tipo che sui soprani. Ma tutto ciò non ha niente a che vedere con una ricerca di contaminazione stilistica.

Ho qualche dubbio su quello che in partitura è chiamato contralto, una voce che non appare spesso nella tua musica: nella scrittura vocale di Medea non mi sembra se ne riconoscano i caratteri.

Non è propriamente un contralto. Fa parte di un'unica tessitura femminile che dal fa sovracuto si estende fino al grave; si integra e si alterna con la linea del soprano; ma non abbiamo una differenziazione di carattere e di drammaturgia rispetto al soprano. Preferirei parlare di voci femminili e controtenore. Ogni voce ha la stessa tessitura, è un po' mutato il timbro. Al centro di tutto è Medea come viene concretata, materializzata nella drammaturgia sonora. Medea è un simbolo importantissimo, nella antichità come oggi, perché rappresenta la persona, quasi un emblema della condizione umana.

Ovviamente non ti interessano i dettagli del mito, i suoi poteri di maga, la stessa uccisione dei figli, a cui nel testo non c'è diretta allusione. Che Medea sia una 'barbara' in Grecia è importante solo in rapporto ad una condizione di estraneità, di sradicamento.

Sì, mi 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. Medea è un emblema di passionalità, di estremizzazione, passa dallo stato di una donna che ama a quello di una che uccide per amore. C'è tutta una gamma di sentimenti, che voglio racchiudere in una simbologia interiorizzata, che deve però far scattare la drammaturgia musicale. Questo è il punto: la mia opera non vuole cantare la storia di Medea. Investe l'analisi interiore della persona.

Inutile dunque cercare nel libretto la vicenda. C'è una trasposizione ideale del personaggio come emblema di una condizione umana di cui fanno parte lo sradicamento, l'esilio, l'infelicità, la follia, la passione amorosa, la passione come sofferenza, anche come sentimento vendicativo, ma senza pensare specificamente al gesto dell'uccisione dei figli, quanto agli estremi cui la disperazione e la follia possono portare. E Giasone non è tanto lo sleale che ha mancato ai patti. Il suo nome è automaticamente associato al mito di Medea e diventa una parte di una storia amorosa, una voce di controtenore che serve al concertato complessivo e il cui lirismo non si distingue da quello di Medea. Non sono caratterizzati come personaggi, ma come momenti musicali. E tuttavia tu hai scelto di confrontarti con un grande personaggio della storia del teatro.

Quale altro personaggio incarna una gamma passionale così vasta? Ma, come abbiamo già detto, non intendo raccontarlo con gesti esteriori, è tutto interiorizzato. L'intreccio sta nella forma e nell'architettura musicale, nella polifonia, fatta di sfaccettature speculari l'una con l'altra, per cui Giasone si specchia nella linea di Medea, Medea nei suoi volti: è un teatro onirico, dove tutto è smaterializzato e anche il mezzo visivo dovrebbe servire a questo scopo. È difficile; ma la musica è veramente pensata per sequenze video, ciascuna

con un suo ritmo interno. Nel mezzo visivo ho intuito una possibilità per smaterializzare ancora di più la passione, la simbologia della persona, i sentimenti, le vicende che mi interessano, ma senza indulgere ad aspetti cronachistici.

La funzione del video per te è di creare maggiore astrazione. Hai scritto per uso interno un 'copione per la regia' individuando e analizzando dieci sequenze in ognuno dei tre atti; ma i tuoi appunti sulle sequenze sono indicazioni di percorsi espressivi, con varie sottolineature. Nessuno può associare questi appunti a delle immagini, né concrete, né astratte. Tu che cosa hai in mente? Se lo potessi descrivere lo farei. Devo lasciare il problema sospeso, irrisolto. Lo risolverà il regista, esprimendo con il mezzo visivo la passione che c'è nel testo, nel personaggio, ma soprattutto nella linea vocale o nella sonorità globale, rapportandosi direttamente alla musica. Se la musica con il video rafforza la tensione musicale, diventa più vera la tematica della persona che, come Medea, è sradicata e privata di identità. Se tornassimo a raccontare con la musica la vicenda con linearità nel tempo, avremmo di nuovo una partitura didascalica e per me oggi questo è superato (non solo per me: pensa a certe esperienze cinematografiche, pensa a Tarkovskij, per esempio). Se il visivo è in sintonia con il suono, questo raddoppia il significato simbolico.

All'immagine chiedi di rafforzare l'intensità espressiva del testo musicale.

Che è il contrario di quel che accade di solito; di solito si chiede alla musica di fare da supporto all'immagine.

L'immagine dovrebbe proiettarsi fuori dalla musica e rafforzarla.

Non arrivo a codificare la partitura nei dettagli visivi. Posso immaginare non solo forme e colori, anche oggetti, volti; purché il regista si muova in modo altrettanto astratto, perché i due mondi astratti concatenati diventino un'unica vicenda musicale, che è quella che conta. Solo allora saremo riusciti a far cantare Medea. Forse è un'utopia estrema, radicale, ma proviamo a vedere se è possibile questa apertura. Le proiezioni video si integreranno nella partitura, facendo nascere una partitura allargata alla visione. Per me la narritività naturalistica ammazza la poesia: diventa cronaca.

Nel 'libretto' le parole sono poche e ritornano spesso. Sono frutto di una complessa stratificazione. Solo alla fine del lavoro compositivo sono state definite in modo compiuto. Ho notato confrontando le diverse stesure del libretto che ci sono differenze radicali, soprattutto nel secondo e terzo atto, con revisioni e spostamenti notevoli.

È così, è importante ricordare che, mentre di solito il compositore lavora su un testo già scritto, il mio testo assume la forma compiuta solo dopo che ho composto la musica. Avevo un testo su cui lavoravo; ma mi sentivo portato a omissioni o a ripetizioni. Oppure a spostamenti, perché c'è una logica di concatenazione tra le sequenze che determina gli interventi delle diverse voci e, con loro, del testo. Tra i collegamenti importanti tra un pannello e l'altro ci sono i pedali tenuti, che creano una specie di dissolvenza. Il proseguimento del dipanarsi della materia musicale ha una sua logica e solo quando esso è definito è possibile anche precisare il testo.

Il testo comunque è sempre formato da brevi frasi, da frammenti, non senza ripetizioni.

Sono frammenti che rimandano l'uno all'altro attraverso la tensione poetica, in un inca-

stro che si realizza in una forma musicale. Le ripetizioni di parole sono richiami interni che non significano mai riprese.. Passione, pianto, espansione poetica, urlo disperante di una terra che Medea non sente.

Anche alla sola lettura del testo, però, si ha la sensazione che la funzione delle tre parti sia differenziata: nella prima si intuisce un'attesa di qualcosa che alla terza si è compiuta. Nella terza sembrano prevalere i caratteri di compianto per qualcosa che è avvenuto.

Anche se non è segnato in partitura quando, di fatto nella terza parte la tragedia è compiuta, c'è una sorta di abbandono al dolore, e c'è una autoriflessione ancora più struggente. Non per caso l'opera finisce con Medea sola, che si lascia andare a quello che il dolore le suggerisce. Il canto diventa ancora più dolente e intenso. Sono tre istantanee diverse; l'ultimo atto si sofferma sulla sofferenza di lei dopo la tragedia. C'è un abbandono. Non c'è neanche il senso della vendetta (che non manca invece in Pasolini).

Delle tue esperienze teatrali due finora sono giunte sulla scena: Trionfo della notte (composto nel 1985-86, rappresentato a Bologna nel 1987) e Orfeo cantando... tolse... (Montepulciano 1994). Tra l'una e l'altra c'è la 'opera-film' Medea del 1989-90, su libretto di Pier'Alli da Pasolini, Euripide e Seneca, mai né rappresentata né eseguita per intero in concerto e da cui hai ripreso soltanto qualche pagina, con ritocchi, nella nuova Medea in scena al PalaFenice. Non è forse il caso di rievocare gli aspetti più spiacevoli delle sfortunate vicende di questa partitura, che resta un punto fermo nella tua ricerca. Ma è importante comprendere il percorso che ti ha condotto a comporre la nuova Medea, cercando in primo luogo di spiegare le ragioni profonde che hanno impedito la rappresentazione di quella del 1989-90. Ce ne sono di molto concrete: nessun teatro poteva mettere in bilancio la spesa necessaria alla realizzazione del film che Pier'Alli aveva progettato; mentre a sua volta Pier'Alli non consentiva esecuzioni in concerto o in altra forma. Ma forse il problema non è tutto qui.

Pier'Alli mi aveva presentato un libretto pieno di dettagliate didascalie di azione scenica e avrebbe voluto che fossero riprodotte nella partitura. Per me ciò voleva dire la morte della musica. La partitura sarebbe divenuta colonna sonora. Avevo cercato di piegarmi alle sue esigenze; ma il silenzio intorno alla Medea 'opera-film' del 1989-90, non è stato solo un male. C'erano infiniti personaggi e rimandi al teatro di Pier'Alli. In quella forma non mi sono più trovato. Non ci siamo più incontrati.

Ma che cosa penseresti oggi di una esecuzione in forma di concerto? Un frammento, quello iniziale, era stato eseguito a Parma nel 1991 con il titolo Giustizia cara. Era bellissimo. E una parte consistente del primo atto è confluita, pur in una forma rielaborata, con ritocchi e aggiunte, in Omaggio a Mina. La tua ricerca negli ultimi anni è andata oltre; ma sarebbe bellissimo ascoltare almeno in concerto quella Medea.

In concerto funziona, lì mi riconosco. *Giustizia cara* funzionava molto bene. Ma proprio ascoltandola Pier'Alli si è accorto che andavamo in direzioni diverse. Il testo cantato è di Pier'Alli, che però prevedeva azioni, didascalie, immagini. Non potevo fare la musica per il suo film. Di molte delle sue indicazioni non ho tenuto assolutamente conto, devo riconoscerlo. E nella nuova Medea ho potuto riprendere solo alcune pagine, perché musicalmente c'è uno stacco molto forte.

Vorrei provare a riassumere il percorso che ti ha portato, nell'arco di un decennio, alla nuova Medea. Nel 1994, in Orfeo cantando... tolse... hai cominciato a lavorare con il live electronics come strumento per la spazializzazione del suono (non per altre trasformazioni), fondamentale per il rapporto tra spazialità e organizzazione formale. Da allora sei stato portato ad approfondire con questo mezzo una componente di spazialità già implicita nelle tue partiture. Una tappa determinante nel cammino verso la nuova Medea mi sembra poi Quare tristis, dove il live electronics serve anche alla trasformazione del suono e dove nel complesso strumentale diviso in due 'cori' assume rilievo la presenza degli ottoni, in modo nuovo. In questa cantata e nelle successive Pensieri canuti (composto su commissione di Maurizio Pollini e del Festival di Salisburgo, dove è stato eseguito nel 1999) e Passione secondo Matteo (2000) si addensano polifonie fatte non più di linee; ma di strati, di spessori, di blocchi sonori. E nella Passione c'è un particolare ripreso in Medea, l'uso dei cavi d'acciaio. Questi sono i punti che riesco a individuare nel percorso verso la nuova Medea. Sono d'accordo. Direi che in Medea tutti questi aspetti si completano. Gli ottoni mi offrono spessori e volumi magmatici, che posso controllare e accrescere nella loro dimensione materica attraverso il live electronics, facendoli diventare ferro, massa, magma o lame, che posso addensare o assottigliare e affilare, passando da un massimo a un minimo di spessore. Il live electronics, grazie anche alla sapienza di Alvisé Vidolin, forma una partitura che si interseca alla partitura musicale: è una delle differenze fondamentali tra la nuova Medea e la prima. Nella prima la partitura musicale era già completa; nella seconda la pagina si realizza compiutamente con il live electronics, regolato da una vera e propria scrittura contrappuntistica, che dà vita non ad effetti, ma ad un percorso ad intreccio in rapporto alle note scritte. Sulla base della partitura scritta viene costruita una sovrastruttura live che fa da contrappunto a quella musicale, che in rapporto a questa costruisce percorsi diversi, come in un gioco di specchi. Ed ora si definirà un altro piano, la partitura registica. Da Quare tristis non si poteva tornare alla prima Medea. Ora vediamo se la ricerca può sfociare in questa utopia di rapporto con l'immagine.

Nella prima Medea c'era anche una voce recitante, che troviamo in altri pezzi degli stessi anni, ad esempio, in Piccola anima, e che non c'è nella nuova Medea.

Sì, fa parte di quel periodo; ma con Quare tristis c'è stata una svolta. Ne fa parte anche lo scrivere con perni-pedale con i quali la forma musicale prende una sua architettura spaziale. È molto importante questo aspetto di perno, di base che c'è anche in Pensieri canuti e nella Passione; in Medea è fondamentale, perché abbiamo quattro tromboni in sala che non staccano mai, fanno da base a tutta l'impalcatura musicale.

La funzione di perno è talvolta assunta anche dal flauto contrabbasso...

Che tuttavia è per sua natura più mobile. I tromboni delimitano ora lo spazio, ora l'armonia, hanno sempre un compito primo, di proiettare uno stato d'animo, oltre a delimitare la forma della sezione (ogni sezione ha una forma) e la forma della sequenza: delimitano l'architettura formale di tutta l'opera. Il flauto contrabbasso va anche in scena, ad esempio come doppio di Giasone nella seconda parte, è meno strutturale. I quattro punti cardinali della forma generale sono proprio i tromboni, i quali si modificano però. Modificano la loro traiettoria, non sono mai ripetitivi, ma in continuo divenire, pur rimanendo la base, l'architrave della grande struttura formale. Cambiano modo di scrittura, che diventa a volte mottettistica, a volte sono imitativi, a volte sono epicentri puntati con

effetto di rimbalzo nello spazio del suono gravitazionale. Non è una base ferma come una colata di cemento; ma una base in continuo fermento e modifica, che fa un po' da tessuto connettivo. Non è un caso che i quattro tromboni non smettano mai di suonare, insieme al flauto contrabbasso. E la loro parte potrebbe essere una partitura a sé stante, autonoma.

Il coro ha un ruolo di rilievo, è quasi sempre presente..

Il coro fa quasi da ombra, fa da commento o sfondo, con alcune eccezioni, come un passo del secondo atto, in cui compie un gesto accusatorio.

L'organico è più ampio rispetto alla maggior parte dei tuoi lavori, il più ampio finora. Abbiamo già accennato alle voci solistiche, che non presentano radicali differenze di scrittura. Le linee non sono schematizzabili; ma molto spesso abbiamo il gesto tipico della tua musica: il vortice; ma un tipo di vortice in cui si procede verso l'alto e si scende per gradi congiunti. Oltre all'orchestra con i fiati a due, ci sono i soli. Vediamo i ruoli degli strumenti.

Le trombe sono in sala su due postazioni a specchio battente, i corni sono in orchestra. Il *live* è collegato a tutto, a ogni famiglia. Quasi tutti gli strumenti subiscono trasformazioni in materia grezza, materia vicina al ferro e all'acciaio, in senso però materico, non rumoristico, perché gli intervalli sono percepibili. Così la tromba non è più squillante, ma un filo di rame o d'acciaio. Con altre trasformazioni si arriva ad addensamenti della sonorità, ad esplosioni. Sono previste anche traiettorie di scontro, ad esempio quattro sonorità più altre quattro che si scontrano al centro, oppure dall'alto al basso, ci sono linee ellittiche verticali, c'è una proiezione pluridimensionale nello spazio che coinvolge sempre la materia sonora. Il rapporto tra la vocalità lirica e una materia orchestrale molto vicina al suono di una lastra d'acciaio, ad esempio, rende la frizione tra canto e materia ancora più incandescente e forte. La liricità del canto non ha un accompagnamento, è veramente sospesa su grumi di suoni trasformati, per i quali non si può più parlare di sonorità tonalleggianti o atonali; ma di masse che si avvicinano alla materia, tra il ferro e l'acciaio.

Gli archi hanno invece gesti molto lirici.

Gli archi sono pensati come una sorta di altro personaggio: quando c'è un trio, un quartetto o un'aria, contrappuntano le voci in modo lineare, quasi recitativo, in modo da rendere più struggente la passionalità e il lirismo del canto. Non ho lavorato sugli archi in senso sperimentale; gli archi hanno piuttosto un lavoro di linearità molto esasperata, tesa. Ci sono due aspetti degli archi: o si spingono nel registro iperacuto, con gli armonici, o c'è un suono tutto sulla tastiera con gli archi usati a grandi linee, a grandi note tenute: un canto sforzato, con molto crine sulla tastiera. È una sorta di orchestra d'archi che diventa anch'essa interattiva con la linea del canto, forzando e calcando molto in modo che venga fuori una esasperazione sino allo *sforzatissimo* del canto.

Tra i legni il primo flauto non ha il rilievo che aveva ad esempio nel Trionfo della notte.

E neppure il pianoforte. Saranno in scena, il pianoforte è concepito quasi come strumento di accompagnamento, non ha rilievo concertante, insieme al flauto che interviene a decorare la linea, senza assumere un ruolo svettante. Il pianoforte in scena compare solo con la voce leggera, quasi in stile pianobar (non mi fraintendere, non certo nella scrittura), e c'è un pianoforte in orchestra, con un ruolo più concertante.

Il ruolo delle percussioni presenta uno spostamento rispetto a quando erano l'epicentro del vortice. Oggi nel vortice ci sono più spessori...

E ci sono più punti di riferimento per dove andare a far calare il vortice, dal punto di vista timbrico, ma anche nello spazio. Mentre nel *Trionfo della notte* era sempre quello strumento, sempre quel punto, ora l'epicentro è mobile: a volte i contrabbassi, a volte i tromboni, a volte il flauto contrabbasso, però mai nello stesso punto, ma sempre in punti diversi del PalaFenice. C'è anche un altro tipo di vortice, una sorta di contro vortice all'insù, quando le voci intonano note tenute con funzione di pedali, acutissime, che isolate formano una sorta di macromelodia. Si creano quasi note pedali acute d'appoggio che avranno il rilievo di una vera e propria linearità finale.

Nei tuoi appunti del 'copione per la regia' si usano termini come aria, arioso e canzone. Ovviamente non c'è da aspettarsi un ritorno diretto ed esplicito a forme tradizionali. Che cosa intendi?

Alludo ad una diversità di tipo formale. L'aria evoca una maggiore unità e compattezza nella sua linearità ed un virtuosismo maggiore rispetto all'arioso e alla canzone. Nella canzone l'arco formale è più breve, e c'è una ripetitività interna, con procedimenti intervalari che si ripetono. Nell'arco melodico dell'aria c'è uno sviluppo interno che non c'è nella canzone. La dimensione dell'arioso è ovviamente più aperta e il carattere più concertante, con orchestra, coro e così via. La voce leggera partecipa più raramente agli ariosi.

Ogni atto (o parte) comprende dieci sequenze, ciascuno formata da un numero variabile di pagine, da 3 a 18 (nel caso della più lunga, la Sequenza decima del primo atto). Nel primo atto sono subito in scena il soprano e il contralto (Medea 1 e 3), poi la voce leggera (Medea 2) e il flauto basso, mentre il soprano canta fuori scena, poi le tre voci di Medea, in una Sequenza, la terza, che avevi pensato originariamente per sola orchestra. Posso chiederti come si è passati dal progetto di una sequenza per sola orchestra (la terza, e più avanti la sesta) alla soluzione definitiva con le tre voci di Medea e il coro?

Ho unito il coro e le voci alla musica pensata per gli interludi orchestrali. Non sentivo più il bisogno di uno stacco orchestrale, e a quel che avevo composto ho aggiunto voce e testo, in un tutti generale, mentre stendevo la partitura.

Dopo il 'gran concertato' della terza Sequenza, che coinvolge le tre Medee e il coro, nella quarta il soprano (Medea 1) canta un'aria e va tra il pubblico. Le sequenze centrali non prevedono personaggi in scena e sono affidate al coro, poi nuove combinazioni coinvolgono il flauto e il pianoforte in scena, ad esempio nella settima Sequenza, un'aria concertata di Medea 1 (fuori scena) e Medea 2 (in scena). Soltanto nella prima parte della decima Sequenza, che è la più lunga, ritroviamo le tre Medee in scena, quando si rievoca la dimensione di concertato conclusivo; ma poi la conclusione dell'atto è una 'canzone' di Medea 2 sola in scena, un congedo, un canto d'addio, sostenuto fra l'altro da pianoforte e ottoni, un canto che approda ad una dissolvenza, al vuoto e al silenzio. Non soltanto nelle due parti della decima Sequenza abbiamo la successione di furente violenza sonora e di abbandoni lirici, di urla disperate e di cantabilità ariosa: in termini molto schematici si potrebbe dire che è uno dei caratteri del primo atto, e penso anche al contrasto tra prima Sequenza 'urlante' e la seconda. Ma c'è una infinità di combinazioni timbriche e di situazioni che non posso riassumere e c'è un movimento di traiettorie, una spazialità molto complessa e articolata (già in

partitura, assai più con il live electronics). Ora in uno sguardo d'insieme sulla struttura complessiva dell'opera, si può tentare di dir qualcosa sulla sua articolazione tripartita e sul carattere della seconda e della terza parte. Nella seconda alle tre voci di Medea si unisce quella di Giasone, un controttenore (l'idea di una voce maschile jazz, inizialmente presa in considerazione, è stata lasciata cadere). Giasone partecipa al lirismo di Medea, non è propriamente un antagonista, e nella tua concezione non è meno disperato di lei; ma l'atto in cui interviene di più ha caratteri diversi rispetto al primo. Cambiano i colori, il trattamento degli ottoni e del flauto contrabbasso e diversi altri aspetti.

La seconda parte è l'atto di Giasone, nel senso che sposta l'asse timbrico-vocale intorno a Giasone, tutto gira intorno alla voce del controttenore, nuova presenza-personaggio. Il flauto contrabbasso e i quattro tromboni non hanno più un valore di ostinati di sostegno, hanno una parte più solistica e diventano, per così dire, materia prima che concerta con la linea di Giasone.

Si può parlare di una scrittura più cameristica, rispetto alla Parte I, e di una drammaturgia musicale più mossa e frammentata. Si comincia subito con un duetto Giasone-Medea 1, che tu definisci «due arie sovrapposte e dialoganti» e che hanno testi significativamente diversi. Controttenore e soprano restano protagonisti, con la presenza del coro, per tre sequenze, con un momento particolarmente intenso nella terza, che poi si chiude sull'evocazione di un'immagine solare. La quinta Sequenza, centro dell'opera, è una canzone per Medea 2 (voce leggera) 'accompagnata' dal pianoforte. Le si uniscono Giasone e Medea 1. Il flauto e la celesta evocano un'immagine lunare, in pagine che rielaborano quelle della Medea del 1989/90.

Al centro del secondo atto c'è un abbandono ai sentimenti: Giasone e Medea si incontrano anche qui.

Invece nella Sequenza sesta si ha lo scoppio d'ira e l'accusa del coro, che poi è protagonista anche della settima. L'ottava è un'aria del soprano, Medea 1.

C'è da sottolineare un altro momento corale, la Sequenza nona, dove il coro diventa Medea e Giasone e canta il loro sogno e lo interpreta in modo molto lirico.

La Sequenza decima, infine, comincia con una canzone di Medea 2, cui poi si unisce Giasone. Come in altri momenti della Parte II ai frammenti di intenso lirismo si intrecciano scatti disperati, fino al progressivo rallentamento conclusivo.

Nella Parte II ci sono maggiori contrasti, più frammentati. La Parte III è in un certo senso speculare alla Parte I, ci sono dei ritorni; ma come brandelli dilatati, e tutto è spinto sempre più verso la sofferenza patologica e la follia. Anche il regista intende metterla in scena come perdita di identità e di coscienza.

Avevamo già detto che nella Parte III la tragedia si è compiuta, anche se non viene narrata: non c'è più niente da fare. Si comincia con violenza esplosiva, fra l'altro con urla di trombe e cavi; ma ci sono grandi zone liriche, come l'aria di Medea 1 nella Sequenza quarta (dove poi le si unisce Giasone). Nella quinta Sequenza si ha una dissolvenza e inizia l'ampio processo di dilatazione del tempo, che man mano progredisce. Si arriva a battute larghissime, ad un tempo cosmico non definito, in una dilatazione totale. Con un grande rallentamento si chiude già la Sequenza sesta, dove la voce leggera (Medea 2) è accompagnata dal pianoforte e da timpani e grancassa con pulsazioni ribattute con le nocche delle dita. In un episodio il

flauto contrabbasso diventa doppio di Medea 2. E nelle Sequenze settima e ottava ritroviamo le quattro voci soliste, Medea 1, 2, 3 e Giasone, in un quartetto che mi sembra uno degli episodi fondamentali dell'opera, e che diventa un sestetto con la partecipazione del violoncello e del flauto contrabbasso. Ma i solisti sono in punti diversi della sala e spesso cantano testi diversi.

Sono quattro soliloqui; qui culminano la follia e il lirismo. L'andamento è lentissimo, a tempo zero; il senso del tempo e dello spazio è portato oltre, verso una soglia esistenziale sospesa, verso la stasi della morte. Tutto ormai si è consumato, e il tempo continua a rallentare.

La Sequenza 9 comincia in 2/2, passa a 4/2, 6/2, 10/2; l'orchestra si riduce, il flauto contrabbasso approda al silenzio alla fine di questa sequenza, dove anche le parti di tre dei solisti vocali si dissolvono e dove c'è una cadenza del violoncello che si conclude nella sezione successiva, intrecciandosi con l'ultima canzone di Medea 2. Infatti nella Sequenza decima resta la voce leggera: a lei tocca l'ultima parola, e la sua voce sola chiude l'opera.

Il suo soliloquio è quasi un gemito in forma di canzone, in una atmosfera velata, lontana dalla corposità delle sequenze precedenti. Vocalmente è molto contenuta, sono frammenti che si ripetono, spasmi interiori, esalazioni di un ultimo dolore. È un distacco, come al termine della vita. Medea incarna il percorso esistenziale dell'uomo fino al distacco finale. C'è la metafora della morte, ma di una morte nella dolcezza.



Manifesto di *Medée*, rappresentata al Teatro de la Renaissance da Sarah Bernhardt nel 1898. Litografia colorata di Alphonse Mucha (1860 - 1939).

Giordano Ferrari

APPUNTI PER UN TEATRO MUSICALE
ANCORA ATTUALE

1. Alcuni antefatti

Una trattazione sull'attualità del teatro musicale implica una riflessione che consideri tutto il ventesimo secolo, o perlomeno quel delicato processo novecentesco orientato all'abbandono del modello operistico romantico e che va di pari passo colla nascita di nuove estetiche e nuovi linguaggi. In questa prospettiva è fondamentale riflettere sulle esperienze teatrali della prima metà del secolo perché pongono le premesse dei successivi creatori della nuova scena musicale.

Bisogna naturalmente cominciare dai lavori in un atto del periodo 'atonale' di Arnold Schoenberg, *Erwartung* (1909), e *Die glückliche Hand* (1910-1913), rispettivamente 'monodramma' e 'dramma con musica' (dunque non più 'opere'). Luigi Nono avrebbe definito *Die glückliche Hand* come un dramma di rottura dei fondamenti narrativi stessi dell'opera tardo-romantica perché il canto e l'azione non sono più in un rapporto di reciproca illustrazione.¹ Ma Schoenberg aprì ulteriori vie, a cominciare dal rapporto fra testo e musica da lui messo in atto nel *Pierrot lunaire* (1912), ove lavorò sulla 'teatralizzazione' di un testo di genere poetico.² Più in generale egli concepisce la scena come luogo d'incontro, ma non di fusione, di arti differenti: si torni a *Die glückliche Hand* e alla «scena dei colori», dove costruisce un'associazione d'idee tra il crescendo d'intensità e densità della musica e la gradazione dei colori proiettati sulla scena, in mutazione dal bianco al rosso.³

¹ «Canto e azione mimata si alternano e si sviluppano anche simultaneamente, non l'uno illustrazione dell'altro, ma ciascuno caratterizzando indipendentemente varie situazioni. Si inizia così a infrangere lo schema: vedo quello che ascolto, ascolto ciò che vedo, ampliando l'uso della dimensione visiva sonora»; LUIGI NONO, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, «il Verri», IX, 1963, pp. 59-70, ora in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Lucca, Ricordi/LIM, vol. I, p. 124 («Le Sfere», 35). I due curatori segnalano come quest'articolo fosse l'elaborazione di un testo precedente (*Appunti per un teatro musicale attuale*, «La rassegna musicale», XXXI/4, 1961, pp. 418-424; ora in *Scritti e colloqui cit.*, pp. 86-95).

² Sul ruolo svolto da questa partitura è sufficiente ricordare come Paul Griffith (*Modern music. The avant-garde since 1940*, London, Dent, 1981, pp. 251-252) la consideri, al pari dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij, come uno dei primi esempi di dramma musicale.

³ Per un approfondimento cfr. ALAIN POIRIER, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, pp. 195-206 («Les chemins de la musique»).

Negli stessi anni il giovanissimo Darius Milhaud studiò e sperimentò il proprio linguaggio politonale in un progetto di traduzione e realizzazione teatrale e musicale dell'*Orestide* di Eschilo, in collaborazione col poeta e drammaturgo Paul Claudel. In questa trilogia si passa dall'unica scena musicata nell'*Agamemnon* (1913), ove il canto interviene all'apice della tragedia come un cambiamento di registro e sfocia nella fanfara di proclamazione di Egisto re, alle sette scene musicate nelle *Choéphores* (1915) fino alle *Euménides* (1917-1924), dove l'intero testo è messo in musica. Il lavoro di maggior audacia è costituito dalle *Choéphores*, in cui l'obiettivo evidente era di far sorgere un teatro musicale dal teatro in prosa, agendo – al pari di Schoenberg – sul rapporto della parola con la musica. Naturalmente la sua ricerca prese altre direzioni rispetto a quelle di Schoenberg: Milhaud si concentra sul ritmo interno del testo non solo valorizzando i gesti e le cadenze della lingua francese, ma anche arrivando a comporre tre parti unicamente per percussioni, voce femminile e coro parlati (*Présages, Exhortation et Conclusion*). Inoltre la parola, che si estende dal parlato al canto, è pensata nello spazio scenico soprattutto grazie a un impiego originale del coro suddiviso in due parti. Il coro maschile è situato nella buca dell'orchestra o dietro le quinte, restando sempre invisibile ed esprimendosi unicamente attraverso vocalizzi per fonemi, fungendo da legame tra la parola e il suono strumentale. Il coro femminile, invece, recita canta e si muove con passi di danza. In questa situazione alcune parole chiave non solo passano dal parlato al canto e viceversa, ma anche percorrono effettivamente lo spazio teatrale. Infine, la musica politonale di Milhaud si sviluppa a partire da un materiale molto semplice che diventa sempre più complesso attraverso continue «variazioni armoniche», dettate da leggi interne alla musica, fino alla scena centrale della tragedia (*Incantation*).⁴

Nel cammino verso una nuova scena hanno naturalmente collocazione di primo piano i balletti con canto composti da Igor Stravinskij durante la prima guerra mondiale, *Renard*, «Histoire burlesque jouée et chantée» per due tenori, due bassi e piccola orchestra (1915-16), e *l'Histoire du soldat*, «A lire, jouer et danser» per tre attori, un ballerino e sette strumenti (1918). Ispirato probabilmente dall'arte di raccontare dei menestrelli russi (*skomorochi*),⁵ Stravinskij evidenziò in questi lavori ogni elemento costitutivo della narrazione, evocando così l'atteggiamento distaccato degli artisti di strada, molto lontano dall'immedesimazione psicologica postulata dal teatro d'opera romantico: non è un caso che si parli di *storia* da raccontare e non più di *intreccio*. In *Renard* i cantanti – posti nella buca d'orchestra – non incarnano un ruolo preciso e a ogni voce può toccare una qualsiasi tra le frasi che appartengono ai personaggi, mentre mimi in costume danno vita all'azione scenica.

Nell'*Histoire du soldat* Stravinskij volle che gli strumentisti fossero visibili al pubblico e li situò sul lato sinistro del palco; gli attori sono invece posti al centro e il narratore a destra. A questa scomposizione della narrazione corrisponde in entrambe le opere un linguaggio che tende a stilizzare gesti e 'immagini' musicali: si pensi nell'*Histoire* al gesto

⁴ Per un'analisi armonica dettagliata dell'opera si veda JEREMY DRAKE, *The Operas of Darius Milhaud*, New York e Londra, Garland, 1989. Per un approfondimento dell'opera nella sua costruzione drammaturgica cfr. JENS ROSTECK, *Darius Milhaud Claudel-Opern* Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle, Laaber, Laaber, 1995 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 15), e anche il mio saggio *Alle fonti della drammaturgia musicale del XX secolo. A proposito di Les Choéphores di Darius Milhaud*, «Il saggiatore musicale», 2002/2 (in corso di pubblicazione).

⁵ ANDRÉ BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, pp. 157-158.

dell'accordatura del violino, che diventa elemento motivico dell'intera opera. Del pari il compositore impiega materiale abitualmente destinato ad opere di semplice consumo (il valzer, il tango e il *ragtime*, sempre dell'*Histoire*) o di reminiscenza folclorica (l'evocazione del folclore russo nel *Renard*) per creare un vocabolario di 'oggetti trovati', cui egli conferisce un significato comunque nuovo o distorto dall'originale: siamo dunque lontanissimi dallo spirito delle scuole nazionali e dal 'colore locale' ottocentesco sovente utilizzato in contesto operistico.⁶

Benché nato da posizioni estetiche differenti, anche il balletto *Parade* del 1917 di Erik Satie su soggetto di Jean Cocteau (scene e costumi di Pablo Picasso e coreografia di Léonid Massine) per la compagnia di Diaghilev si svolge in un clima ispirato dagli spettacoli ambulanti. Dopo un corale e fuga d'introduzione che annuncia l'alzarsi del sipario, il teatro si trasforma in una strada ove alcuni artisti, spinti da tre *managers* dall'aspetto 'cubista', si esibiscono in parti dello spettacolo per convincere il pubblico ad assistere alla rappresentazione vera e propria che si terrà nella tenda del circo. Naturalmente il pubblico in sala non entrerà mai e lo spettacolo sarà la sfilata stessa. In questa consacrazione del teatro ambulante la musica di Satie si presenta come un *collage* di episodi musicali associati alle varie situazioni rappresentate: dal *ragtime* per la ragazzina americana che imita Charlot e insegue un ladro con una pistola, fino alla scala pentafona per il prestigiatore cinese che suona anch'essa come una caricatura. Questa partitura può essere vista come il punto d'arrivo di una riflessione d'autore che parte dai fondamenti del linguaggio musicale con l'intento di cancellare i presupposti stessi delle esperienze romantiche e post-romantiche. Il percorso era iniziato negli ultimi vent'anni del XIX secolo con pezzi per pianoforte come le *Ogives* o le *Sarabandes*, in cui Satie utilizza semplici sequenze di accordi senza misura (nelle prime) e ripetizioni senza sviluppo (nelle seconde): una sorta di *tabula rasa* armonico-melodica sulla quale la semplicità dei ritmi del *music hall* e la concisione delle sue strutture melodiche s'inseriscono con naturalezza a partire da lavori successivi come *Jack in the box* (1899).⁷ La facilità comunicativa e musicale delle melodie popolari permettono a Satie d'arrivare gradualmente a una scrittura musicale aforistica. Ne è esempio il gioco linguistico basato sull'evocazione di luoghi comuni in *Sports e divertissements* (1914) per pianoforte, dove i testi, scritti ma non pronunciati, i disegni e i brevissimi episodi musicali convergono al servizio di un contenuto ironico e provocante fino allo sberleffo.⁸ Di fatto *Parade* teatralizza questo spirito di ricerca linguistica, amplificandone in scena gli aspetti più provocatori e caricaturali. Va ricordato come questa dimensione si trovi successivamente soprattutto in *Relâche, ballet intantanéiste en deux parties avec un entr'acte cinématographique et la queue d'un chien* (1925), in cui Satie incontra l'estetica dadaista dell'assurdo di Francis Picabia. Si ricordino le luci accecanti che sorprendono il pubblico all'inizio dello spettacolo, il passaggio sulla scena dei due autori al volante di una piccola auto e il film di René Clair in forma di intervallo (dove appare lo stesso Satie). Si sancisce così anche la fine di un altro tabù dell'opera ottocentesca, quel-

⁶ JEAN-PAUL OLIVE, *Deux soldats. Musique populaire et musique savante au débout du XX siècle: Alban Berg et Igor Stravinsky*, «Musurgia», IX/1, 2002, pp. 47-60.

⁷ Quest'opera per pianoforte era originalmente destinata ad accompagnare una pantomima.

⁸ Si pensi ad esempio all'episodio *Les courses*, dove nello spazio di qualche riga e su un movimento di biscontro si descrivono i momenti di una corsa fino all'immagine dei perdenti «au nez pointus et oreilles tombantes» realizzata da una citazione della *Marsigliese*.

lo del rispetto della 'tranquillità' del pubblico, che viene in qualche modo coinvolto nel gioco ironico e destabilizzante della recita.

La concisione nel raccontare, il distacco dal sentimentalismo post-romantico, la rivalutazione del teatro 'povero' e di strada non sono solo i punti comuni alle avanguardie parigine intorno alla prima guerra mondiale, ma costituiscono anche i presupposti per un passaggio centrale della drammaturgia di tutto il secolo: il «teatro epico» di Bertolt Brecht. Il principale apporto di Brecht si trova nell'obiettivo stesso del suo teatro, che va ben oltre la ricerca estetica di una scena fuori dai canoni wagneriani: Brecht vuole provocare nel pubblico una riflessione sui contenuti sollevati dalla rappresentazione, dando vita a un teatro che punta al risveglio critico e sociale del pubblico cui si indirizza. A tal fine Brecht applica tutti i mezzi a sua disposizione per aumentare quello che definisce come l'effetto di «straniamento», ovvero l'eliminazione di ogni identificazione emotiva e sentimentale con i personaggi dell'azione, permettendo così allo spettatore d'analizzare le problematiche poste dalla storia narrata. Come suggerisce Umberto Eco, Brecht conclude i suoi drammi lasciando delle ambiguità sulle tematiche sollevate, e sta al pubblico tirare le conclusioni, completando lo spettacolo con un ragionamento razionale.⁹ In quest'ottica la musica svolge il ruolo di commento e di presa di posizione anche ironica nei confronti del testo: una musica che 'spiega' e non 'dipinga psicologicamente' una situazione. La forma musicale prediletta per la funzionalità ed accessibilità è la canzone, di fatto è la pietra miliare dei suoi lavori con musica come *Die Dreigroschenoper* (1928) e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), frutto della collaborazione col musicista Kurt Weill.¹⁰ Tutte queste esperienze illustrano bene come il distacco dall'opera si debba in gran parte alla sua inadeguatezza nei tempi e/o nei modi narrativi rispetto ai bisogni delle nuove sintassi musicali che vanno affermandosi. Del resto, gli ultimi capolavori composti negli anni Venti che rientrano ancora nelle coordinate del genere operistico, come *Wozzeck* di Berg o *Turandot* di Puccini, pongono esplicitamente la questione di un rinnovamento del genere, a fronte a un'espressione musicale in forte evoluzione. È in questo spirito che gli autori più 'audaci' arrivano all'impiego di tutte le prospettive offerte dai diversi tipi di spettacolo teatrale, anche quelli considerati minori o 'bassi'. Così facendo si apre anche alle esperienze delle avanguardie puramente teatrali e letterarie che offrono alla drammaturgia musicale una visione più globale, non legata alla tradizione di un genere. Un passo fondamentale verso quella che possiamo considerare come una nuova estetica del teatro musicale.

2. Verso la nuova scena

I passi decisivi verso una nuova scena saranno compiuti dalla generazione che si afferma nel corso negli anni Cinquanta. La volontà di ripartire da zero sotto tutti i punti di vista dopo le atrocità della seconda guerra mondiale porterà gran parte dei giovani autori verso un ripensamento radicale del linguaggio musicale (serialismo, post-serialismo, alea), sem-

⁹ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, 2000⁵, pp. 44-45 («Tascabili Bompiani»).

¹⁰ Non sono da dimenticare anche le altre numerose collaborazioni tra cui ricordiamo quelle con Paul Dessau, Hanns Eisler e Paul Hindemith.

pre più lontano dalle coordinate tonali che avevano caratterizzato le stagioni d'oro dell'opera. Non sorprende quindi il loro atteggiamento fortemente critico nei confronti dell'opera lirica, che può arrivare fino alla totale negazione di tale genere. Inoltre, come ci ricorda Adorno,¹¹ l'opera è per loro la rappresentazione culturale del potere borghese e reazionario, amante del grandioso e della retorica ridondante (ingredienti tipici delle dittature nazi-fasciste), ovvero di tutto ciò contro cui si sentivano in rivolta.

Contrariamente a quanto si possa pensare, una riflessione sul teatro inizia molto presto, quasi parallelamente ai primi lavori di 'musica assoluta' dedicati all'elaborazione del linguaggio seriale. Nella maggior parte dei casi si tratta di un approccio inizialmente periferico rispetto alla scena lirica: balletti, teatro di marionette, pantomime e lavori di natura radiofonica (si pensi alla produzione di Maderna e Berio allo Studio di Fonologia di Milano). Le problematiche che la drammaturgia musicale porta con sé sono, in questa fase, frutto di sperimentazioni radicali ove tutto è rimesso in discussione, dal rapporto col testo alla narrazione e i suoi tempi scenici. Infatti questa generazione di compositori abbandona, nel corso degli anni Cinquanta, anche la narrazione monolineare di una storia per sposare forme di racconto più frammentate e complesse.

Una delle cause di questo cambiamento si prefigura nel rapporto con il contenuto extra-musicale, presupposto di ogni lavoro di natura rappresentativa, che gli autori stabiliscono in due modi principali, che qui chiameremo 'contenuto-storia' e 'contenuto-riferimento'. Nel primo caso la storia viene sempre raccontata, anche se spezzettata e senza rispettare uno svolgimento diacronico. In tal senso le vicende simboliche delle pantomime e dei balletti, soggette a diverse interpretazioni, o quelle raccontate nell'opera radiofonica, senza l'ausilio dell'immagine, hanno avuto un effetto dirompente in quanto permettevano di porre un 'filtro' tra la storia stessa e lo spettatore. È significativo che la maggior parte degli autori, affrontando direttamente la scena con cantanti, restino almeno inizialmente nell'ambito di questa categoria.

Un esempio illustre è senz'altro *Intolleranza 1960* (1961) di Luigi Nono su un'idea di Angelo Maria Ripellino, ove le vicissitudini di un lavoratore immigrato e della sua fidanzata sono metafora della loro presa di coscienza politica e sociale. Il racconto è qui segmentato in una serie di momenti e situazioni poiché ciò che si vuole trasmettere è soprattutto l'idea di una presa di coscienza e non tanto il destino dei suoi protagonisti. Il libretto è un insieme di citazioni da testi di diversi autori che testimoniano le atrocità causate dall'intolleranza, innestate sull'idea di partenza di Ripellino. Il concetto di 'contenuto-storia' introduce dunque un cambiamento di prospettiva nel rapporto tra la costruzione drammaturgica e la vicenda stessa, che ha gradualmente affrancato il contenuto dalla narrazione: un'idea politica, sociale o esistenziale sarà piuttosto il filo rosso della rappresentazione che motore di un'azione.

Si giunge così al concetto di 'contenuto-riferimento', centrale per l'estetica del teatro musicale d'avanguardia che, sul far degli anni Sessanta, è sempre più bisognosa di trasmettere idee. Il principio di costruire una drammaturgia ponendo tutte le componenti dello spettacolo sotto un denominatore comune implica una predominanza dell'aspetto

¹¹ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Oper*, in Id., *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962 (trad. it.: *L'opera lirica, in Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 87-104).



(Da sinistra) Rudolf Strauss, Alvisè Vidolin, Luigi Nono, Hans Peter Haller, Bernd Noll.



Emilio Vedova (1919). Materiali scenografici per *Intolleranza 1960* di Luigi Nono (1961).

puramente teatrale, senza dubbio maggiore rispetto al passato, e questo già nella concezione stessa dell'opera. Perciò questa generazione non solo si ispira a drammaturgi del teatro di prosa ma stringe collaborazioni sempre più strette con registi, scenografi e coreografi. Torniamo a *Intolleranza 1960*: Nono conta moltissimo sui trucchi e macchinismi di Josef Svoboda (autore della famosa *Lanterna magika* presentata all'esposizione universale di Bruxelles nel 1959) e sulle scenografie e i costumi del pittore Emilio Vedova. Il suo intento di sollecitare attivamente il pubblico alla presa di coscienza vissuta dai personaggi è analogo a quello di Brecht, ma recupera anche il teatro di situazioni tracciato da Sartre nel 1947,¹² e quello di Mejerchol'd e di Piscator.¹³

Per restare nell'ambito italiano, si ricordino anche la collaborazione per la realizzazione di *Passaggio* (1963) tra Berio, il pittore Enrico Baj e Felice Canonico (per gli «elementi scenografici»), il regista Virginio Puecher e il poeta-drammaturgo Edoardo Sanguineti. Cresce inoltre, in qualità e quantità, la presenza di registi dal profilo come quello di Puecher, che partecipò alle imprese di *Hyperion* (versioni 1964 e 1968) di Bruno Maderna, di *Atomtod* (1965) e *Per Massimiliano Robespierre* (1975) di Giacomo Manzoni. La figura di Puecher è significativa anche perché prima di diventare un prezioso collaboratore dell'avanguardia, era stato assistente di Strehler al Piccolo Teatro di Milano e regista d'opera (nel suo repertorio lavori di Berg, Weill, Busoni, ma anche di Monteverdi, Paisiello, Prokof'ev, Puccini, Rossini e Verdi). Insomma, Puecher portava con sé quel necessario bagaglio culturale legato alla visione brechtiana della scena, unitamente a un'eccellente conoscenza del teatro musicale.¹⁴ Con questo spirito si arriva talvolta anche all'eliminazione del testo come nel caso di *Collage* (1961) di Aldo Clementi con Achille Perilli.

Non bisogna però dimenticare che già all'inizio degli anni Cinquanta si era sviluppata negli Stati Uniti il cosiddetto *happening*, forma che faceva appello a uno spirito multiartistico all'interno di una scena aperta. L'*happening* era basato sul principio di provocare reazioni non programmate dei partecipanti (musicisti, attori, cantanti, pittori e pubblico) a partire da situazioni e su materiali concepiti per essere manipolati in modo aleatorio. Tra i suoi primi protagonisti spiccano il compositore John Cage ed alcuni interpreti, come David Tudor.¹⁵ Cage fu tra i primi a riflettere sullo stesso 'fare' musicale,¹⁶ e introdusse l'elemento quotidiano nel teatro (ad esempio la ricorrente presenza di una radio accesa). Per Cage è importante «che ognuno possa considerare la propria vita quotidiana come un teatro».¹⁷ Si prenda ad esempio *Theatre Piece* del 1960, dove tutti i partecipan-

¹² JEAN PAUL SARTRE, *Pour un théâtre de situations*, «La rue» 12, 1947 (anche in *Un théâtre de situations*, a cura di M. Contat e M. Rybalka, Parigi, Gallimard, 1973, pp. 19-21).

¹³ Cfr. JÜRGEN STENZL, *Drammaturgia musicale*, in Nono, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, pp. 169-181; si veda anche ANGELA I. DE BENEDICTIS-UTE SCHOMERUS, *La lotta «con le armi dell'arte»: Erwin Piscator e Luigi Nono. Riflessioni e documenti* (I e II), «Musica/Realtà», xx/60, 1999/3, pp. 189-205; xxii/61, 2000/1, pp. 151-184.

¹⁴ Per un approfondimento sulla generazione italiana degli anni Sessanta rimando al mio *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁵ Il loro primo *happening* si svolse al Mountain Collage nel 1952. Tra le varie tecniche aleatorie anche l'organizzazione del materiale mediante *I Ching* cinesi.

¹⁶ Con brani-performance come il celebre 4'33" (1952), dove, dopo tutti i preparativi, i musicisti (o il musicista) restano in silenzio per 4 minuti e 33 secondi.

¹⁷ JEAN YVES BOSSEUR, *John Cage et le théâtre*, in *John Cage*, Cahier 2, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, 1972, p. 74.

ti (da uno a otto) hanno un certo numero di azioni da compiere in un lasso di tempo (ogni interprete crea un repertorio d'azioni scrivendo su foglietti venti nomi o verbi). Senza entrare nel dettaglio del meccanismo della rappresentazione è interessante l'indicazione che ogni esecutore è ciò che è nella vita (ovvero un musicista, un ballerino, un cantante), ma anche colui che interpreta un pezzo di teatro musicale.

Il pensiero di Cage arriva in Europa sul finire degli anni Cinquanta, ampliando di fatto gli orizzonti della scena teatrale (e della composizione seriale) già in profonda mutazione.¹⁸ In Italia si ripercuote soprattutto sull'ambiente di Nuova Consonanza a Roma e sulle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo. Si pensi anche alla Compagnia del Teatro Musicale (fondata nel 1965) di cui facevano parte Franco Evangelisti, Sylvano Bussotti, Giandomenico Guaccero ed Egisto Macchi. Nuove strade si aprono anche in Europa: Karlheinz Stockhausen si lancia nel 1961 in un'esperienza simile con *Originale, teatro musicale con Kontakte* (brano per pianoforte, percussioni e elettronica). Utilizzando una telecamera per filmare (nella scena d'apertura si mette in scena la registrazione audiovisiva dell'inizio di *Kontakte*), Stockhausen gioca sull'effetto visivo della performance attorno a una partitura seriale. In questo clima si sviluppa anche l'importante visione del «teatro strumentale» (*Sur scène* di Mauricio Kagel è del 1960), basato sulla 'messa in scena' dei musicisti in situazione di concerto.

Il panorama del nuovo teatro musicale che si disegna a partire degli anni Sessanta è talmente ricco di prospettive di diversa natura estetica – ancor'oggi non tutte completamente esperite – da rendere impossibile un esame critico completo. Nel prosieguo si vogliono dunque mettere in luce le sue principali coordinate in forma di riflessione problematica, senza alcuna pretesa di esaustività.

3. Appunti sulla nuova narrazione

L'idea di un teatro costruito sul concatenamento di situazioni, poc'anzi riscontrato in *Intolleranza 1960* di Nono, è all'origine di sviluppi in diverse direzioni. Un esempio contemporaneo, ma che mostra bene un altro percorso possibile partendo dallo stesso principio, è quello del già citato *Passaggio* di Berio e Sanguineti.

Nello spirito di «un teatro musicale sul teatro musicale», Berio mette in scena una donna sola che è il simbolo di molte donne reali o che appartengono alla letteratura: la Milena idealmente amata da Kafka, Ifigenia, madame Irma (la *maitresse* de *Le balcon*, la *pièce* di Genet), e Rosa Luxemburg, economista marxista, perseguitata e uccisa a Berlino nel 1919 per le sue idee politiche. In sala una parte del coro interpreta il pubblico stesso (basti pensare agli applausi finali scritti nella partitura), e fischia, grida, manda insulti verso la scena dove si trova Lei (così l'hanno chiamata gli autori), che canta e che funge da capro espiatorio, compiendo un percorso simbolico volutamente evocativo della Passione del Cristo. L'azione è suddivisa in sei *stazioni*, alle quali corrisponde un percorso fisico, sulla scena, della protagonista, che viene martirizzata (messa all'asta, giudicata,

¹⁸ Si ricordi il concerto tenuto da Tudor a Darmstadt nel 1956 con musiche di Morton Feldman, Earle Brown e John Cage. Lo stesso Cage fu a Darmstadt nel 1958 e in seguito allo Studio di Fonologia di Milano dove produsse *Fontana mix* (1959).

imprigionata, sacrificata): gli autori volevano rappresentare così la violenza nella società dell'abbondanza, definita in quegli anni da Marcuse,¹⁹ incarnata dal 'pubblico-coro', provocando così un'identificazione con lo stesso pubblico della Piccola Scala di Milano (obiettivo raggiunto visto lo scandalo della prima esecuzione).

Restando nell'ambito del «teatro nel teatro» anche il *Votre Faust* (1961-68) di Henri Pousseur, scritto in stretta collaborazione collo scrittore Michel Butor, sollecita la partecipazione del pubblico, pure se in modo diverso. Il protagonista è un giovane compositore al quale il direttore di un teatro commissiona un'opera, con la sola condizione che questa sia un *Faust*. La vicenda tratta dunque allo stesso tempo del compositore (che non caso si chiama Henri come l'autore, ed echeggia il nome del protagonista goethiano) e di un'opera in divenire. Il lavoro è strutturato in modo originale in una sorta di labirinto di azioni possibili, dove in determinati momenti il pubblico è chiamato a votare per decidere la continuazione tra due soluzioni possibili. La sala partecipa alla costruzione drammatica e alla composizione musicale, che divengono così il contenuto stesso dell'opera.

Un capolavoro imperniato sui meccanismi su cui si articola la costruzione temporale della storia è *Die Soldaten* (1965) di Bernd Aloys Zimmermann. Qui la vicenda personale di Maria e delle sue disavventure amorose, che si concludono tragicamente con il suo stupro e l'assassinio di colui che lo ha ordinato, come scrive Zimmermann, potrebbe svolgersi in qualunque epoca:

La mia opera non racconta una 'storia', espone una situazione, meglio ancora, rende conto d'una situazione la cui origine si trova nel futuro e che minaccia il passato.²⁰

Nello stesso testo Zimmermann espone il concetto di «sfericità del tempo» in relazione alla sua opera, affermazione che si può leggere ancora nell'orbita di un'evoluzione del teatro di situazioni di Sartre. In effetti la scena propone più volte in sincronia diversi piani temporali, come nella scena dello stupro ai danni di Maria. L'azione è rappresentata dai diversi interpreti dell'opera, dai danzatori in qualità dei loro doppi, mentre su tre schermi cinematografici assistiamo proiettata l'azione per frammenti, come fossimo in un tribunale dove è giudicato l'atto (dunque si vive il presente ma al tempo stesso anche il suo prosieguo). Per di più Zimmermann utilizza nastri magnetici diffusi attraverso una rete di altoparlanti disposta sulla scena. La «sfericità del tempo» è dunque ottenuta grazie a una scena multidimensionale e tecnologizzata. Va anche sottolineato come ad essa corrisponda una visione totale dei linguaggi espressivi del teatro musicale, dove convivono il parlato e il cantato, le arti plastiche, il cinema, la danza, la pantomima, la musica elettroacustica e il jazz, a loro volta ricompresi in un contesto ancora seriale.

Il primo esempio di attuazione del concetto di contenuto-riferimento è senz'altro *Hyperion*. Maderna ne ha dato più versioni tra il 1964 e il 1969, tuttavia non esistono né libretto né partitura, ma tante partiture distinte e indipendenti, ognuna concepita come

¹⁹ HERBERT MARCUSE, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon, 1964 (trad. italiana: *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1967).

²⁰ Cfr. BERND ALOYS ZIMMERMANN, *Les soldats*, in *Die Soldaten*, Parigi, Opéra de Paris Bastille, 1994, p. 75 (già pubblicato con il titolo *Zu den Soldaten*, in ID., *Intervall und Zeit*, Mainz, Schott, 1974).

fosse una lettera, alla stregua del romanzo epistolare di Friedrich Hölderlin da cui è tratta. Ad ogni ripresa Maderna combinava diversamente le sue 'lettere', creandone anche di nuove e adattando la sua opera a tutte le drammaturgie possibili: dalla «lirica in forma di spettacolo» della prima veneziana, al confronto con un testo teatrale di Hugo Claus (a Bruxelles nel 1968), oppure in alternanza con *L'Orfeo dolente, intermezzo in stile recitativo* (1616) di Domenico Belli (Bologna 1968), in forma di suite orchestrale, in versione radiofonica (1969) e di concerto per flauto e orchestra. Il polimorfismo dell'opera non è dovuto al semplice parallelo col genere epistolare, ma a un rapporto con il contenuto del romanzo di Hölderlin: l'evoluzione spirituale del poeta-autore delle lettere che dialoga con alcuni personaggi, i quali costituiscono il suo universo affettivo e culturale. Maderna affida al flauto (e in alcuni casi anche all'oboe) il ruolo del poeta, mentre i frammenti del testo di Hölderlin (ma anche di Auden, Lorca ed altri, tutti in rapporto semantico con la fonte principale) vengono ad illustrare o suggerire un 'dramma' che si svolge all'interno della musica. Tutte le versioni dell'*Hyperion* sono soltanto diverse prospettive dello stesso contenuto, quello dell'universo poetico di Hölderlin che riflette quello musicale di Maderna.

Una visione ancor più radicale è proposta da *Die Schachtel (La scatola)* di Franco Evangelisti, concepita con il pittore Franco Nonnis. Qui non solo non c'è un libretto ma neppure un testo di riferimento: il lavoro è articolato in una serie di scene (dall'ordine intercambiabile) in cui musica, pantomima e danza, luci, scene, fotografie, parole (trattate come oggetti e non come elemento narrativo), riempiono lo spazio scenico-temporale proprio come delle scatole, ognuna con un titolo paradigmatico, che funge da denominatore comune a tutte le arti chiamate in causa. Nella scena *La nevrosi come evasione accettabile* un nastro scandisce un *count down* (siamo negli anni della conquista dello spazio), i mimi si chiedono l'ora l'un l'altro guardando freneticamente orologi da polso e da tasca, mentre una luce inizialmente bianca volge rapidamente ad un verde aspro: sul finire della scena appare la scritta *short and full time*. Anche in *Die Schachtel* l'obiettivo è quello di sollecitare una riflessione del pubblico sulla società attuale riempiendo i contenitori con documenti e situazioni del mondo contemporaneo: nell'episodio finale i mimi cercano di prendere posto all'interno della scatola (struttura onnipresente durante l'intero spettacolo), ma non c'è posto per tutti. Il finale è aperto: rompere la scatola o adattarsi alle sue dimensioni per entrarci? Le arti sono qui semplicemente coordinate tra loro, riunite intorno a un contenuto e non legate da un filo espressivo o narrativo, e sta allo spettatore interpretare questi «quadri» visivi e sonori traendone un discorso.

Un percorso nel teatro musicale tra i più originali in Europa è senza dubbio quello di Sylvano Bussotti, soprattutto per le questioni che la sua arte solleva proprio a cominciare dai modi narrativi. Ciò che colpisce di più a un primo sguardo sulla sua produzione è il suo riferirsi senza troppe inibizioni a forme ottocentesche, impiegando peraltro un linguaggio contemporaneo, tra un'ottica post-seriale e varie tecniche aleatorie e citazionistiche. Questo atteggiamento si trova già nella *Passion selon Sade* (1965), una partitura fatta di segni grafici e indeterminati, che può essere letta in tutti i sensi, trasposta in tutte le chiavi, permettere interpolazioni e improvvisazioni. Nello stesso tempo in essa c'è già la visione dell'opera come un luogo di antichità: la scena è costituita dal divano della *Traviata*, il letto di *Otello*, gli staffili di *Turandot* e l'inginocchiatoio di *Don Carlo*.²¹

²¹ MARIO BORTOLOTTI, *Le cinque tentazioni di Bussotti*, in *Fase seconda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 221.



Immagine pubblicitaria per *Lorenzaccio* di Sylvano Bussotti, 1972.

In seguito, l'approdo alle forme romantiche – come il poema sinfonico e il balletto ottocentesco – appare come un gioco con la propria memoria di musicista, un quadro da riempire, mai come gesto restaurativo di un genere tramontato. La principale ragione di questa scelta si trova nella dimensione autobiografica delle sue opere: si ricordi come nel *Bergkristall* (1973) l'idea stessa del balletto venga dalla sua infanzia, dalla lettura in giovane età del *Ballet Blanc* di Adalbert Stifter. *Bergkristall* è dunque l'evocazione di quel mondo in un'ottica intessuta di elementi personali. Il passato storico e il privato entrano in simbiosi nella drammaturgia, dando vita a una sorta di processo auto-analitico.

Così è anche in *Lorenzaccio* (1972): melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitré scene e due fuori programma in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset, tratto a sua volta da una *scène historique* in sei quadri intitolata *Une conspiration en 1537* di George Sand, che narra della congiura e dell'assassinio di Alessandro de' Medici secondo le notizie date nella *Cronaca fiorentina* del Varchi. La versione di Musset si sofferma invece sul personaggio di Lorenzino de' Medici (Lorenzaccio) che appare quasi come un doppio dell'autore. Nel lavoro di Bussotti troviamo in scena, insieme ai protagonisti della tragedia romantica, anche George Sand e Alfred de Musset, gli autoriamanti della *pièce* divenuti a loro volta personaggi. Bussotti stesso fu Musset (così come era stato il Maestro nella *Passion*): è chiara la volontà d'incoraggiare l'interpretazione che vuole anche il suo *Lorenzaccio* come specchio dell'autore. E così, come accenna il co-regista della prima veneziana Carlo Emanuele Crespi, egli «prende dunque avido possesso del dramma ed esplora in ogni personaggio, in ogni azione, una possibile sfaccettatura del suo io».²² Un riferimento al melodramma e alla sua storia, ma anche al romanticismo e al rinascimento (epoca in cui si svolgono i fatti), che sono punto di partenza ideale per un gioco di memoria e di fantasia, un sogno che però non ambisce a una reale volontà di restaurazione o di recupero. Il tutto attraverso un linguaggio costruito in uguale misura da musica, danza, scenografia, costumi e oggetti, in cui Bussotti è l'artefice: co-regista, egli è autore delle parole, della musica, delle scene e dei costumi.

La scena teatrale, che sia opera, pantomima o balletto, è luogo prediletto da Bussotti in cui opera a 'tutto tondo': ogni soggetto trattato sembra essere stato concepito e maturato a lungo simultaneamente in tutte le sue dimensioni teatrali. 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. Così, all'interno di un linguaggio denso e complesso, nel *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 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. Tutto questo ci fa capire l'attualità del modo di Bussotti di raccontare una storia del passato. Per restare nell'ambito del nostro vocabolario, il 'contenuto-storia' è qui un «contenuto storico» e in tal senso trattato come un 'contenuto-riferimento'.

²² Si vedano le *Note di regia* nel programma della prima esecuzione al Teatro La Fenice di Venezia (7 settembre 1972), e il saggio di GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Lorenzaccio e il melodramma* (*Ibid.*, pp. 16-22).

Per chiudere coi modi narrativi ci resta da appuntare l'approdo sulla scena operistica dei musicisti ripetitivi. Interessante perché al suo nascere la musica minimalista e quella ripetitiva (non sempre i termini sono sinonimi) si proponevano di interrompere la percezione diacronica del tempo (che appartiene alla cultura occidentale) contrapponendole quella fissa, speculativa, immobile o circolare legata piuttosto al mondo orientale. Un pensiero che si sviluppa lentamente nel corso degli anni Sessanta negli Stati Uniti, ancora sotto le ali di John Cage che realizza nel 1963 l'esecuzione di *Vexations* per pianoforte di Erik Satie, in cui un unico motivo viene ripetuto 840 volte di seguito. Ma il minimalismo prende consistenza soprattutto con La Monte Young e in seguito con Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass. Proprio quest'ultimo affronta la scena operistica con *Einstein on the Beach* (1975) in collaborazione con il regista Robert Wilson, affrontando un genere narrativo per natura con i mezzi di un linguaggio musicale non narrativo per definizione.

In realtà Reich e Glass rompono di fatto l'idea di un tempo completamente statico: il primo con i suoi gradualisti 'sfasamenti' degli elementi sovrapposti e ripetuti, il secondo con l'aggiunta continua di nuovi elementi o linee musicali. Nella musica di Glass si possono dunque avere delle traiettorie e delle dinamiche di tensione, anche se gradualisti e lente. *Einstein on the Beach* è un ritratto dell'uomo di scienza e il primo di una trilogia di «opere-ritratto» completata da *Satyagraha* (1979) dedicata a Gandhi (nel suo profilo politico) e *Akhenaton* (1984) imperniata sull'omonimo faraone dell'antico Egitto (nel suo aspetto religioso). In *Einstein*, visto l'interesse per la musica dello scienziato, Glass utilizza un *ensemble* amplificato e un piccolo coro che canta un testo di versi e di sillabe del solfeggio musicale. Ancora una volta non c'è una vera storia (come del resto non c'è nei suoi lavori successivi), ma un soggetto, un ritratto composto dalla somma di elementi e episodi simbolici legati a un personaggio le cui idee hanno cambiato la percezione del mondo intorno a lui. In questo contesto la musica crea lunghi archi ripetitivi, sorta di cornice simbolico-evocativa al ritratto dipinto sulla scena dagli elementi visivi. Lontani dall'intreccio cantato, il termine di «opera» utilizzato dall'autore può essere inteso nella sua accezione di spettacolo teatrale con musica.

Un ultimo appunto lo si vuole dedicare a un lavoro di recente produzione che mostra una sapiente consapevolezza e originalità nella narrazione. Si tratta di *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La piccola fiammiferaia*, 1994-96), «Musik mit Bildern» di Helmut Lachenmann. La struttura della fiaba (non tutto il testo è ripreso) è associata ad altri due testi, uno recente di Gudrun Ensslin e l'altro di Leonardo da Vinci. La Ensslin, attivista rivoluzionaria tedesca, è stata condannata per avere dato fuoco a un grande magazzino di Francoforte nel 1968 e per Lachenmann – che l'aveva conosciuta da ragazzina – rappresenta una sorta di variazione della bambina protagonista della fiaba.²³ E questo non solo per aver acceso un fuoco: nell'accreto testo della lettera dalla prigione ripreso nell'opera Lachenmann non vede solo una disposizione alla violenza e alla decadenza dell'anima, ma anche l'amore per l'individuo distrutto dalla società di cui la piccola fiammiferaia è un simbolo. Le parole della Ensslin appaiono dopo l'accensione di un fiammifero come un'immagine irrealistica, così come il testo di Leonardo tratto dal *Codex Arundel* (scritto tra il 1478 e il 1518) sui disordini di un cuore alla ricerca della conoscenza: un cuore abitato

²³ HELMUT LACHENMANN, *Les sons sont des phénomènes naturels*, in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, CD Kairos 00122282, 2002, p. 35.

dalla paura e dal desiderio di vedere con i propri occhi. E allora Lachenmann propone una lettura della figura della nonna come simbolo della conoscenza, al seno della quale tutti aspirano ritornare: *Großmutter*, *Große Mutter*, ovvero Grande Madre.²⁴ La parola è detta, cantata, frammentata in sillabe e si combina con un universo sonoro fatto di simboli riconoscibilissimi come quello dei suoni 'freddi' degli archi all'inizio della rappresentazione, atoni e negli acuti e per di più associati a dei tintinnii che Lachenmann definisce «glaciali».²⁵ E le immagini, anch'esse simboliche, suggestive e regolate al ritmo narrativo della musica, contribuiscono a creare un universo nello stesso tempo complesso e leggibile, capace di attribuire più prospettive alla fiaba, non più intesa come semplice 'storia', ma come supporto poetico e suggestivo a un immaginario creativo.

4. Appunti sullo spazio

Un altro punto centrale del teatro d'opera è indiscutibilmente la definizione dello spazio scenico in cui si sviluppa la rappresentazione. Questo stabilisce subito le coordinate narrative, simboliche, espressive e visive in cui gli autori vogliono agire, ovvero l'universo rappresentativo che essi intendono creare.

La necessità della rottura con lo spazio scenico dell'opera tradizionale – ormai sin troppo condizionante – è al centro della lezione tenuta da Nono presso la Fondazione Cini all'Isola di San Giorgio a Venezia nel settembre 1963.²⁶ Tra le caratteristiche formali rifiutate dal compositore:

- la distanza fissa, e differenziata su due piani, tra pubblico e cantanti, come in una chiesa tra i fedeli e il celebrante;
- le due dimensioni dell'opera, visiva e sonora realizzate in primitività di rapporto, per cui «vedo quello che ascolto, e ascolto ciò che vedo»;
- l'elemento scenico-visivo statico in funzione meramente illustrativa della situazione cantata;
- il rapporto tra canto e orchestra sviluppato univocamente come tra il parlato e la colonna sonora in un film;
- l'unico centro focale prospettico sia per l'elemento visivo che sonoro, che impedisce l'utilizzo del rapporto spazio-tempo.²⁷

L'opera è per lui una prospettiva statica che annulla il dibattito aperto e il rapporto sociale che devono invece nutrire il nuovo teatro.

Andando oltre il pensiero di Nono, va riconosciuto che nella pratica la sua analisi appare oggi emblematica per la nuova scena del teatro musicale. Come abbiamo già visto esaminando la narrazione, fin dagli anni Cinquanta si tende a una rappresentazione che solleciti il coinvolgimento del pubblico, eliminando il distacco connesso alla scena tradizionale: lo spazio drammaturgico viene sempre più allargato nel corso degli anni fino ad

²⁴ ID., *Une trame musicale*, in *Das Mädchen* cit., p. 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁶ NONO, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* cit., pp. 118-132.

²⁷ *Ibid.*, p. 122.

abbandonare il teatro e conquistare nuovi ambienti. Diviene sempre più naturale, inoltre, rivolgersi a una scena multidimensionale per disegnare con lo spazio più piani espressivi e/o temporali, che permetta la simultaneità di più azioni e gesti artistici. Questa prospettiva apre alle esperienze multiartistiche, dove le diverse arti s'incontrino, pur restando sostanzialmente autonome, o a quelle multimediali, in cui uno stesso contenuto viene realizzato o espresso da diversi mezzi di comunicazione (nastro, video, cinema).

Tutte queste tendenze si sono subito manifestate, in diversa misura, anche in opere ancora per qualche verso legate agli spazi tradizionali, come *Die Soldaten* di Zimmermann o *Passaggio* di Berio. In quest'ultimo lavoro, ad esempio, l'apertura della scena corrisponde non solo a una rottura degli schemi, ma anche a un gioco simbolico che regge ogni parte del luogo teatrale:

Il pubblico interpretava il pubblico: il pubblico scaligero, quello buono, delle prime file, palchi, su fino al loggione. Il primo tema affrontato scenicamente era proprio la struttura del teatro nel suo significato sociale, in modo da mettere in trasparenza la situazione immediata.²⁸

Va però sottolineato che nel suo interpretare un luogo di tradizione, *Passaggio* fa appello allo spirito multiartistico (gli elementi scenici) ma esclude ogni dimensione multimediale (assenza di altoparlanti, video e proiezioni).

La stessa scena multidimensionale, tuttavia, non si identifica per forza con una scena 'aperta'. L'esempio questa volta ci viene da Mauricio Kagel e soprattutto da *Staatstheater* (1971). Kagel sostiene che è proprio grazie alla scena 'all'italiana' che riesce a esprimere meglio la sua visione multidimensionale: una simultaneità di più luoghi scenici e di effetti prodotti da diversi *media*, a suo avviso, possono spesso creare una paralisi della facoltà di ricezione causata dall'abbondanza di messaggi.²⁹ Così in *Staatstheater* Kagel crea una moltitudine di azioni parallele partendo dall'analisi di tutti gli elementi che costituiscono la scena stessa del teatro lirico :

Ho soprattutto provato ad analizzare tutto raccontando. Nel teatro lirico non è possibile analizzare se non si riesce a rendere distintamente visibili gli atteggiamenti musicali degli interpreti. Analizzare il cantante e il suo atteggiamento sulla scena è uno dei temi della mia *pièce*. I passi che domandano una certa scena di *Tosca*, per esempio, non sono in *Staatstheater* svuotati del loro contenuto e non diventano delle parodie; essi sono un contenuto in sé. La marcia diventa così l'oggetto dell'azione. Scuotere le braccia o girare la testa è 'elevato' al rango di soggetto della narrazione.³⁰

Al di là di una scena tradizionale o meno l'analisi della scena teatrale, la sua possibile espansione e le sue articolazioni multidimensionali sono diventati presupposti ormai

²⁸ FRANCO VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con E. Sanguineti*, in *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Ricordi/Mucchi, 1993, p. 196 («Le sfere», 20).

²⁹ MAURICIO KAGEL, *Staatstheater*, in *Tam Tam*, a cura di F. Schmidt e J. J. Nattiez, Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 176 (l'intervista di Hans Otto Spingel era già apparsa in *Oper 71, Jahrbuch Operwelt*, 1971).

³⁰ *Ibid.*, p. 177.

inevitabili del teatro musicale attuale. In altri termini l'articolazione dello spazio con le luci gli scenari o altri artifici è oggi parte naturale della concezione stessa dello spettacolo. Per non uscire dal repertorio già citato, tra i numerosi registi e scenografi divenuti oggi regolari co-autori di rappresentazioni musicali va citato il caso di Robert Wilson. Senza entrare in una analisi della sua vasta produzione³¹ è sufficiente ricordare come egli ami rammentare la natura del 'libretto' di *Einstein on the Beach*, costituito da un insieme di disegni, di annotazioni scenografiche e luminose e come l'opera sia stata da lui pensata con vere articolazioni musicali: quattro atti con tre temi (A, B e C) riuniti nei diversi atti in tutte le combinazioni possibili.³²

Nel corso degli anni Ottanta si sviluppa un'altra tendenza di grande importanza e per certi versi opposta da quanto visto fin qui: quella di una drammaturgia come elemento interno alla musica. Tra gli sviluppi di maggiore interesse di una linea che ha avuto come antecedente l'*Hyperion*, si trova il *Trionfo della notte* (1987) di Adriano Guarnieri. Questo lavoro conserva il principio di un'articolazione di momenti lirici composti intorno a un testo letterario: è qui il caso di alcuni frammenti tratti da tre poesie della raccolta *La religione del mio tempo* (1961) di Pasolini. Non è dunque questione di una storia e neanche di una 'storia-riferimento', ma di un 'contenuto-riferimento' basato sulle evocazioni suggerite dai brandelli della poesia. Va fatto notare come nel lavoro di Guarnieri non ci sia più neanche quella traccia sottile costituita dall'idea di un percorso esistenziale del poeta che costituiva l'ossatura drammatica dell'*Hyperion*. I versi vengono qui affidati a due soprani e un tenore solisti e a un «coro madrigalístico» a cinque voci (3 soprani e 2 contralti) posto fuori scena: «l'unica forma di dramma è: cantanti in scena, cantanti fuori scena», come afferma lo stesso Guarnieri.³³ Lo spazio scenico assume dunque un ruolo drammatico, ponendosi come elemento d'articolazione sonora, e diviene vieppiù importante se si accenna alla gestione interna del materiale sonoro. Credendo all'idea di un canto come materia sonora che 'parla' attraverso una sua connotazione, Guarnieri lavora sugli equilibri tra i diversi elementi con caratteristiche riconoscibili, giocando su riverberazioni, dissolvenze, echi, giustapposizioni, incroci e polarizzazioni non solo armoniche ma sonore in senso lato. Così come ha giustamente rilevato Petazzi, salvo la fine del quarto atto ed altri rari momenti,

il canto è una linea sottile intorno alla quale la densità della scrittura strumentale produce un effetto particolare: è come se il fremere inquieto e mobilissimo della materia sonora creasse intorno alla voce uno spazio che la fa sembrare 'lontana', o la colloca comunque in una sfera sottratta ad ogni realistica e semplificatoria immediatezza.³⁴

³¹ In ambito musicale oltre all'*Einstein on the Beach*, si ricordino anche *Medea* (1984) di Gavin Bryars, *The Black Riders* (1990) su libretto di W. Burroughs e musica di Tom Waits, *Time Rocker* commedia musicale con musica di Lou Reed e *Persephone* (1997) su musiche di Rossini e Glass; ma anche le regie di lavori di repertorio firmate da Wilson, come *Alceste* di Gluck, *Salome* di Strauss, *Die Zauberflöte* di Mozart, *Madama Butterfly* di Puccini fino a *A kékszakállú herceg vára (Il castello del duca Barbablù)* di Bartók o all'*Erwartung* di Schenkerberg.

³² *Entretien avec Robert Wilson*, «Résonance», 11 gennaio 1997, pp. 6-7.

³³ La citazione viene riportata in PAOLO PETAZZI, *Dal materismo alla cantabilità materica: appunti su Adriano Guarnieri*, «Sonus», II/2, 1990, p. 34.

³⁴ *Ibid.*, p. 39.

L'azione in *Trionfo della notte* è dunque un'azione sonora (di musica e parole), ove lo spazio, scenico e sonoro, costituisce l'articolazione drammatica, o forse il dramma stesso.

Se nel lavoro di Guarnieri lo spazio assume una dimensione rappresentativa nel contesto di un teatro interno della musica, questo resta tuttavia vincolato a un'articolazione tradizionale della scena teatrale. Da essa si svincola completamente Nono col suo capolavoro *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981-85), che precede solo di qualche anno il lavoro di Guarnieri e per il quale è stato probabilmente terreno di riflessione. Per *Prometeo*, l'architetto Renzo Piano, chiamato a inventare uno 'spazio musicale' a partire dalle esigenze della musica, ha creato per la prima veneziana una struttura in legno («qualcosa di simile a un violino, a un liuto o a una mandola», per utilizzare le sue stesse parole),³⁵ situata all'interno della chiesa di San Lorenzo: essa doveva permettere agli esecutori di muoversi attorno al pubblico in spazi acustici ideali, lasciando lo spettatore comodamente seduto ad 'ascoltare'.³⁶ Anche l'organico del *Prometeo* è stato concepito per articolare più fonti sonore indipendenti alle quali si aggiunge un trattamento elettronico del suono in tempo reale (si pensi soprattutto all'utilizzo dello *halaphone* che permette una distribuzione nello spazio dei suoni trattati).³⁷ Nono invita dunque all'ascolto liberato dall'elemento visivo che si muove attraverso diverse prospettive fatte di timbri, suoni, parole e dunque secondo differenti 'ascolti' possibili. Lo spazio in qualche modo modella queste 'proposte' attorno all'orecchio musicale così come le trasformazioni in tempo reale legate all'ascolto del tecnico-regista dell'esecuzione. La tragedia di Prometeo condannato da Zeus ad essere incatenato a una roccia per l'eternità diventa una base suggestiva, un'idea poetica per una rappresentazione che si svolge in una sospensione del tempo drammaturgico: solo il tempo musicale presenta un'articolazione e la tragedia si presenta come un labirinto di pensieri, di 'fatti' poetico-musicali tra cui l'ascoltatore sceglie i percorsi e le prospettive passo a passo ad ogni nuova 'rappresentazione'. È l'ascolto in senso lato che Nono vuole riscoprire («Saper ascoltare. Anche il silenzio»),³⁸ quello che porta al meravigliarsi di fronte al suono: è dunque in ogni diverso ascolto che si compie la tragedia.³⁹

Per altre vie e sempre negli stessi anni, un altro compositore della generazione di Guarnieri tocca l'idea di dramma interno alla musica con un lavoro teatrale: si sta parlando del *Lohengrin* (1982-84), l'*azione invisibile* di Salvatore Sciarrino. In questo caso l'autore consiglia di mettere un sipario tra la scena e il pubblico perché «questi suoni sono già teatro». ⁴⁰ Non c'è qui lo spazio che articola il dramma o modella l'ascolto, ma l'affermazione di un teatro fatto di oggetti sonori e gesti musicali sempre riconoscibili che arti-

³⁵ RENZO PIANO, *Prometeo, uno spazio per la musica*, in *Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, Milano, Ricordi, 1984, pp. 55-62: 59.

³⁶ La struttura progettata da Piano è stata utilizzata anche nei capannoni dell'Ansaldo di Milano in occasione dell'esecuzione della successiva versione del *Prometeo* nel 1985.

³⁷ Voci : 2 soprani, 2 contralti, tenore, 2 voci recitanti, coro di solisti (3S, 3A, 3T, 3B). Strumenti : flauto (anche ottavino), clarinetto (anche basso e piccolo), trombone (anche euphonium e tuba), 2 percussioni, viola, violoncello, contrabbasso, quattro gruppi strumentali (composti da flauto, clarinetto, fagotto, corno, tromba, trombone, 4 violini, viola, violoncello, contrabbasso), dispositivo di *live electronics*.

³⁸ LUIGI NONO, *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, in *Verso Prometeo* cit., pp. 7-16: 16.

³⁹ Nono pensava che a partire dal XVIII secolo si è sempre voluto leggere il suono attraverso delle immagini veristiche, naturalistiche o letterarie, deviando così da una sua percezione nella sua natura primigenia (*Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da M. Bertaggia*, in *Verso Prometeo* cit., pp. 23-38).

⁴⁰ Da una nota in calce alla partitura del *Lohengrin*, Ricordi, Milano, 1982-84.

colano un percorso narrativo indipendente. Il concetto di spazio è qui da intendersi come 'spazio narrativo': *Lohengrin* è di fatto un'originale lettura della scena attraverso la sua dimensione sonora (non a caso l'opera, in versione radiofonica, vinse il Premio Italia del 1984). Una storia esiste, quella ispirata dal *Lohengrin fils de Parsifal* (dalla raccolta delle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue) che racconta di un rapporto impossibile. Ma Sciarrino la trasforma permutandone le parti e proiettandola così nella dimensione incoerente e non discorsiva del sogno. Le immagini della 'storia' o le allucinazioni della sua protagonista Elsa sono affidate a una sola voce recitante attorniata da un universo musicale semanticamente indipendente e 'liberata' dalla dimensione visiva: lo spazio narrativo delle parole e quello dei suoni sono qui separati in un'*azione invisibile* da ricomporre con l'immaginazione e la memoria auditiva, ancora una volta frutto di un ascolto che si vuole partecipe.

5. Appunti sulla parola

In un teatro in cui i modi rappresentativi (linguaggio musicale, narrazione, concezione dello spazio) si determinano per lo spettatore durante lo svolgimento dello spettacolo è evidente che anche il rapporto tra testo e musica non può essere più quello dell'opera tradizionale. Si è già accennato al testo nelle sue funzioni narrative, si vuole ora appuntare qualche riflessione sulla parola come elemento significante, sonoro ed espressivo.

Il caso di Sciarrino mostra come un autore di teatro musicale un tantino smaliziato sia oggi ormai cosciente del ruolo inevitabile della parola come portatrice di senso. La parola parlata (frasi, discorsi, brandelli di poesia o altro) trasmette sempre un contenuto, ma non solo: conserva il calore dell'espressività della voce recitata. Il canto invece trasforma la parola nell'universo dei suoni, facendone prima di tutto un'articolazione musicale. La parola rivela così un'altra espressività che l'arricchisce di nuovi significati, ma che nello stesso tempo filtra, nasconde o valorizza il senso strettamente semantico. Naturalmente tutto questo era già conosciuto dai maestri dell'opera tardo-romantica, ma se ad esempio nel codice rappresentativo del teatro dell'epoca il passaggio dal canto al parlato può costituire un efficace espediente teatrale (si pensi alla morte di Violetta nel finale della *Traviata*), all'interno di una rappresentazione che cerca di istituire nuovi punti di riferimento la parola declamata invece che cantata sarà immediatamente recepita in quanto illuminazione semantica.

Va da sé che questa nuova dimensione della parola ha sollecitato fin dagli anni Cinquanta una fertile ricerca. Restando nell'ambito dei lavori già discussi, si fa notare come in *Passaggio* Berio faccia cantare Lei (la donna in scena) enfatizzando con il parlato alcuni passaggi importanti, quasi a suggerire una lettura del testo che punta nel contempo al senso ed alla forma. Progressivamente il rapporto si inverte fino al finale, dove Lei spiega 'brechtianamente' il senso del percorso appena rappresentato.

La parola tra significato e suono diventa rapidamente terreno di esperienze espressive, valendosi soprattutto di cantanti di eccezionali capacità vocali come, prima fra tutti, Cathy Berberian per più di un ventennio (ma come dimenticare anche le prodezze fonetiche di un talento come Demetrio Stratos?). Tuttavia la voce, sempre più pensata come strumento di produzione di nuovi suoni, doveva subito incontrare il mondo della tecnologia. A tal proposito, tra i primi lavori vanno ricordate le esperienze nate dalla collaborazione di Berberian con Berio (e inizialmente anche con Umberto Eco), che hanno dato vita a opere prodotte



Karlheinz Stockhausen. Foto di scena di *Samstag aus «Licht»*, rappresentata in prima assoluta a Milano con la regia di Luca Ronconi nel maggio 1984.

su nastro e destinate alla scena radiofonica come *Thema-Omaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961). Nel primo caso Berberian legge l'inizio del capitolo XI dell'*Ulysse* di James Joyce: una lettura che è manipolata secondo principi che tengono conto delle caratteristiche musicali del testo. In *Visage* il lavoro sull'espressione e le capacità comunicative della voce trasforma i fonemi e le false parole utilizzate in questa composizione (solo il termine «parola» è realmente impiegato), fino a creare una serie di situazioni espressive. Non ci sono significati univoci, ma il fatto che questo lavoro abbia incontrato problemi di censura per una pretesa immoralità rende palese che qualche contenuto sia stato trasmesso.

Di fatto queste prime opere hanno dimostrato le grandi potenzialità espressive della voce amplificata e trasformata elettronicamente. Ritornando allo specifico della scena teatrale bisogna segnalare l'odierno impiego, sempre più convincente del microfono (grazie alla qualità sempre più perfezionata), che permette l'uso di effetti fino a qualche anno fa riservati alla scena radiofonica o al supporto di un materiale pre-registrato. Un utilizzo in tempo reale, un canto eseguito dal vivo e arricchito delle possibilità offerte dalla dimensione di uno spazio scenico in cui esso si produce (o dalla spazializzazione del suono di cui si è già detto): quella strada aperta negli anni Sessanta sta rivelando ancora degli sviluppi possibili e non completamente percorsi.

Ancora altre due opere degli anni Sessanta possono rivelarci un'altra dimensione della parola solo apparentemente vicina all'esperienza di Berio: *Aventures* (1963) e *Nouvelles aventures* (1966) di György Ligeti. Esse utilizzano lo stesso organico: tre voci (soprano, contralto e baritono) e sette strumenti (flauto, corno, percussioni, clavicembalo, pianoforte e celesta, violoncello, contrabbasso). Ligeti compone con il suono della parola e inventa fonemi senza significato, che sono assurdi dal punto di vista semantico ma non da quello del gesto teatrale. È come se un compositore scrivesse un libretto utilizzando dei mezzi puramente musicali. Qui, come nell'opera lirica, il fine è lo stesso: bisogna creare scene e relazioni tra entità drammatiche (personaggi, caratteri), dialoghi e monologhi, effetti di scenografia, momenti di tensione e così via. Soltanto l'intreccio o la storia rimangono completamente immaginari e senza nessun contenuto concreto. In questo dramma 'simulato' la parola è trattata come gesto teatrale.

Alla parola come terreno di ricerca sonora-semantica o come semplice gesto teatrale, va aggiunto quel suo ruolo sonoro-evocativo presente nei lavori costruiti su un dramma interno alla musica. Ancora una volta si pensi al percorso musicale di Nono, al suo frammentare il testo facendone un tessuto sonoro che resta comunicativo (e questo fin dai *Cori di Didone* del 1958), che lo ha portato a quel magico equilibrio tra suoni e parole del *Prometeo*. Ma si pensi anche all'uso calibrato della parola intellegibile in *Trionfo della notte* di Guarnieri, dove nel primo quadro il sostantivo «amore» segna un punto culminante;⁴¹ e al rispetto del suono della poesia nella lingua in cui è stata scritta nell'*Hyperion* di Maderna.⁴²

Le esperienze qui citate – da intendere come punti di partenza o brevi istantanee di un campo che negli ultimi quarant'anni è stato ed è ancora attuale materia di ricerca – mostrano già sufficientemente bene come si è andati oltre allo *Sprechgesang* di Schoenberg, alle linee essenziali di Satie o al fraseggio del *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

⁴¹ Si veda la breve descrizione dell'opera in PETAZZI, *Appunti su Adriano Guarnieri* cit., p. 38.

⁴² GIORDANO FERRARI, *Hyperion: il canto del poeta*, «Musica/Realtà», XXII/64, pp. 25-52.

Insomma, un approccio alla voce rinnovato grazie anche ad una nuova visione della parola come oggetto sonoro.

6. Appunti sul corpo

Peculiarità del teatro è la presenza fisica degli interpreti di fronte, intorno o tra il pubblico. L'interprete che sia musicista, cantante o ballerino è prima di tutto una presenza umana, un corpo vivo che si muove, parla, canta, salta con tutta l'aura carica di seduzione, di calore e d'energia che questi gesti e questi suoni possono produrre in chi li percepisce.

Tra i primi ad attirare l'attenzione del pubblico su questo aspetto fin troppo implicito del teatro è senz'altro Mauricio Kagel con il suo lavoro sul «teatro strumentale» iniziato intorno al 1960 con il già citato *Sur scène* (1960) e proseguito in numerose *pièces* successive, dove il compositore, inventando un tipo di scrittura specifica ad ogni occasione, ha messo in luce tutte le sfumature che si potevano trovare tra la musica e la sua rappresentazione scenica. In *Match* (1964), ad esempio, due violoncelli si oppongono in un combattimento feroce, di cui un percussionista è l'arbitro. Una volta presentata la situazione la musica prende distanza dall'evento centrale, e imbocca un percorso che può sembrare paradossale. Così anche in *Pas de cinq* (1965) dove cinque persone, senza parlare, camminano (seguendo le indicazioni di una 'partitura') e comunicano battendo una canna per terra: rapidamente si crea una rete di relazioni gestuali e acustiche che compongono la rappresentazione. In questo tipo di teatro, per rubare le parole a Roland Barthes, «on a affaire à une véritable polyphonie informationnelle et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes». ⁴³ Uno spessore di segni che conduce appunto a lavori come *Staatstheater* che per Kagel è anche la prova che è possibile mettere la musica in scena. ⁴⁴ La partitura di *Staatstheater* è fatta di illustrazioni che mostrano come far suonare oggetti che non sono strumenti (la prima parte, *Repertoire*, è fondata su questo principio) e – come nella sezione *Kontra-danse* – di disegni per illustrare la coreografia e i movimenti sulla scena. ⁴⁵ All'interno di quell'analisi di tutto ciò che produce gesto teatrale, la corporalità e il suono delle cose fanno parte della musica come un movimento di danza.

Un'altra figura che ha dato un contributo estetico originale e decisivo nel valorizzare il gesto musicale nella sua corporalità è senz'altro Bussotti, e questo dalla *Passion selon Sade* fino alle ultime opere, fra cui occupa un posto importante la produzione per Genazzano, in vari luoghi del paese e anche a casa del compositore, utilizzata a lungo anche come luogo pubblico di sperimentazioni teatrali. In Bussotti la seduzione e la sensualità del corpo assumono una maggior importanza rispetto a Kagel, e questo non tanto nella *Passion selon Sade* (dove si simula un amplesso sul violoncello), ⁴⁶ ma in modo sottile e efficace lungo tutto l'arco della sua produzione successiva, in una valorizzazione della bellezza del movimento che trova sempre largo spazio grazie anche alla collaborazione con coreografi e ballerini, tra i quali va ricordato l'onnipresente e prezioso Rocco. Una

⁴³ ROLAND BARTHES, *Littérature et signification*, in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 258.

⁴⁴ KAGEL, *Staatstheater* cit., p. 179.

⁴⁵ Si veda la partitura di *Staatstheater* (Wien, Universal Edition, 1971n UE 15197).

⁴⁶ Una succinta descrizione dell'opera si trova in BORTOLOTTI, *Le cinque tentazioni di Bussotti* cit., p. 221.

sensualità che si avverte fin nelle partiture fatte di disegni e di gesti grafici, che l'autore ha curato sin nel dettaglio con tratti calligrafici.

Si può ben capire come dopo queste esperienze il gesto teatrale nella sua completezza abbia assunto negli ultimi decenni un peso maggiore nella rappresentazione: esattamente come è avvenuto per la parola esso viene arricchito di valori espressivi fino a quel momento considerati secondari. Ogni movimento sulla scena d'oggi può acquisire una suggestione comunicativa rilevante e questo spiega tra le altre cose la rivalutazione del teatro *Nô* giapponese (tra i modelli per esempio di un regista come Robert Wilson), teatro gestuale e musicale per eccellenza. In quest'ottica è interessante proporre qualche appunto su un compositore che appartiene alla generazione successiva a quella di Bussotti e Kagel: Georges Aperghis. Si pensa soprattutto alla sua attività all'ATEM (Atelier Théâtre et Musique) situato nella periferia parigina (a Bagnolet dal 1976 al 1991, poi al teatro Amandiers di Nanterre). Aperghis collabora con strumentisti e attori (preferendoli ai cantanti) con l'obiettivo di lavorare sul teatro e la musica senza dover passare per le regole dell'opera. Il lavoro è organizzato intorno a delle improvvisazioni quotidiane su regole inventate (e che si possono trasgredire o contraddire) e lo spettacolo si fissa pian piano riprendendo il meglio dalle improvvisazioni. Il punto di partenza non è quello di materiali strettamente musicali, ma quello di gesti e oggetti sonori semplici e «a-musicali»⁴⁷ con i quali si vogliono costruire delle strutture musicali. Per dirla con il compositore, si ricerca

il momento dove il respiro di qualcuno più un altro suono, più un terzo suono fabbricano nello stesso tempo uno spazio musicale e uno spazio teatrale talmente legati tra loro che il risultato produce un'emozione.⁴⁸

È il rapporto sempre più stretto tra gesto e suono che portano alla comunicazione, non un libretto e tantomeno l'esistenza di una storia da narrare. I testi e la voce subiscono lo stesso trattamento: che siano recitate o cantate (anche da strumentisti o attori) le parole sono piccoli gesti, frammenti di un discorso che è basato sulla somma di tutti gli atti eseguiti sulla scena.

Il teatro musicale di Aperghis è come un *tableau vivant*, teatrale e sonoro, che va percepito e interpretato proprio come un'opera d'arte pittorica. Vasta è la produzione di Aperghis all'ATEM dal 1976 a oggi (si ricordino recentemente gli spettacoli *Jojo* del 1990, *Sextour* del 1993, *Commentaires* del 1996), un cammino che lo ha portato molto lontano nella sua ricerca sul linguaggio e il «pre-linguaggio». Molto significativo sulle possibilità attuali di questa concezione teatrale è uno dei suoi ultimi lavori realizzati al di fuori dell'ATEM: *Machinations* (2000), per quattro voci femminili (definite *les diseuses*, le dicatrici) e computer.⁴⁹ Le quattro interpreti (una cantante, un'attrice, una flautista e una violista, che non fanno altro che pronunciare fonemi), sono sedute dietro una tavola ognuna con uno

⁴⁷ Termine utilizzato da Aperghis nell'intervista con Michel Rostain (cfr. *Un théâtre musical sans les règles de l'opéra*, in *Aujourd'hui l'opéra*, a cura di M. Rostain e M.-N. Rio, Parigi, Recherches, 1980, p. 105 («Recherches», 42).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹ Commissione dell'IRCAM (Francia) e del Segretariato alla cultura della Renania-Westfalia (Germania), lo spettacolo è stato concepito per i seguenti interpreti: Sylvie Levesque, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun e Geneviève Strosser (voci), Olivier Pasquet al computer. La musica e la regia sono di Aperghis (assistente alla regia Emily Loizeau), i testi sono di François Regnault e Aperghis, le luci e la concezione video sono di Daniel Levy.

schermo sopra alla testa. Le dicitrici mostrano nei loro schermi degli oggetti conosciuti nello stesso tempo in cui pronunciano suoni, fonemi, balbettii di un testo – che non è altro che un ‘pre-testo’ – costruito di frammenti letterari che parlano delle macchine e degli automi del passato. Gli oggetti mostrati sono come una concretizzazione dei fonemi, come se quello che è pronunciato nominasse questi oggetti. Aperghis ricorda a tal proposito come in certi miti africani si racconti che la parola sia fabbricata da una forgia surriscaldata, come se essa fosse liquida prima di solidificarsi d’un tratto per diventare precisa.⁵⁰ E le dicitrici compiono gesti, a volte solo simulacri d’azioni (come il lanciare dei dadi senza dadi), indirizzano sguardi e subiscono gli interventi dell’uomo seduto al computer di fronte a loro che manipola le loro voci, l’articolazione delle loro ‘frasi’, accentua dei parametri e inserisce nei loro schermi dei grafici della sua macchina. Un discorso sulla logica e sulla macchina attraversa dunque tutto lo spettacolo (dal gioco dei dadi fino ai programmi dei computers dei nostri giorni), ma lasciando sempre alle emozioni comunicative scaturite da un ‘pre-linguaggio’ la costruzione di un immaginario complesso e ludico.

7. Opera o non più opera, questo era il problema

Gli appunti presentati fin qui riguardano le innovazioni che nascono da uno spirito creativo ben al di fuori dell’opera in quanto genere. Ma intorno gli anni Ottanta anche in alcuni tra i protagonisti delle maggiori sperimentazioni linguistiche degli anni Cinquanta e Sessanta cambia qualche cosa, come si evince dal programma di sala per l’azione musicale *Un re in ascolto* (1984) di Berio, dove Massimo Mila scrive:

Ma no, caro Luciano, te l’assuro: questa volta hai fatto centro, hai scritto un’opera vera e propria, con tutte le carte in regola, non un *assemblage* di pezzi musicali intorno a una successione di scene più o meno intimamente collegate, non solo «una serie di situazioni», come dici tu. Questa volta c’è un’azione organica, coerente, che progredisce a poco a poco, con bellissima gradualità, verso la meta più angusta e più solenne che ci sia, cioè verso il fatto di morire, dici niente?⁵¹

Mila motiva il suo giudizio con argomenti principalmente di tipo drammaturgico (l’idea di un’azione che ha uno sviluppo coerente), poi mette l’accento su una scrittura governata «dalle leggi della vocalità»⁵² e l’utilizzazione di termini come ‘arie’, ‘duetti’ e ‘concertati’

alle quali non sembra corrispondere nessuna intenzione parodica delle corrispondenti forme antiche, sono semplicemente espressione d’una segreta nostalgia per quel genere ‘opera’ di cui Berio rifiuta la qualifica per *Un re in ascolto*, ma di cui in realtà conosce bene la tradizione gloriosa.⁵³

⁵⁰ Cfr. GEORGES APERGHIS e FRANÇOIS REGNAULT, *La fabrique des Machinations*, nel programma di sala per la prima esecuzione francese all’IRCAM, Parigi, Festival Agora, giugno 2000, p. 6.

⁵¹ MASSIMO MILA, «*Un re in ascolto*»: una vera opera, in *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, p. 107 (testo pubblicato in occasione della rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano).

⁵² *Ibid.*, p. 110.

⁵³ *Ibid.*, p. 111.

Questi riferimenti non inducono Mila a decretare un ritorno all'opera in senso stretto né un recupero delle sue passate espressioni linguistiche, ma piuttosto a chiarire come Berio sia arrivato ad appropriarsi di alcune coordinate del genere operistico (tali da poter utilizzare l'etichetta di opera) che sembrano promettergli ancora nuove prospettive d'evoluzione.

Ma spostiamo la nostra riflessione su Olivier Messiaen che, a differenza di Berio, non aveva mai voluto affrontare la scena teatrale perché credeva che dopo il *Wozzeck* di Berg non ci fossero più possibilità nuove per questa forma.⁵⁴ Il compositore francese scrive *Saint François d'Assise* cedendo alle insistenti pressioni di Rolf Liebermann (allora direttore dell'Opéra de Paris), che va in scena nel 1983, dopo otto lunghi anni di lavoro. A detta dello stesso autore, in quest'opera in tre atti risiede una sintesi di tutte le sue scoperte musicali e la più alta espressione della sua fede cattolica grazie a un soggetto che ne traduce i principali misteri.⁵⁵ Non si tratta di una vera opera, come nota lo studioso Harry Halbreicht, ma di una sorta di grande mistero in senso medioevale di cui si raggiungono le dimensioni temporali e spirituali.⁵⁶ Il termine 'opera' è dunque inteso in senso lato e la scena teatrale è vissuta come occasione per la rappresentazione di un pensiero musicale ed estetico: in fondo si è ancora pienamente nell'ottica dell'avanguardia post-bellica.

Caso ancora più esplicito di un approdo al teatro d'opera come momento privilegiato d'espressione di un pensiero musicale è quello del grande progetto teatrale *Licht* (1977) di Stockhausen. Articolato in sette giornate come i giorni della settimana (nell'ordine di composizione: *Donnerstag*, *Samstag*, *Montag*, *Dienstag*, *Freitag*, *Mittwoch* e *Sonntag*), questo ciclo si costruisce sulla natura musicale dei suoi tre principali protagonisti: Eva, Luzifer e Michael. Più che dei veri personaggi (con l'intrinseca dimensione psicologica o caratteriale) si tratta di entità narrative dagli attributi musicali e simbolici molto chiari: ognuno di loro possiede una formula musicale ben caratterizzata (piena di quarte eccedenti per Luzifer, il *diabolus in musica* come si conviene a un demone, e di terze consonanti, in onore della femminilità di Eva) ed è associato a colori timbrici come – ad esempio – la tromba per Michael. L'intero ciclo si regge sulla combinazione di queste tre formule, o super-formula, dalla quale Stockhausen fa derivare le grandi e le piccole strutture musicali che articolano le sette giornate.

Alla base di *Licht* c'è di fatto un'idea mistico-musicale (solo superficialmente legata alle giornate della tetralogia wagneriana)⁵⁷ che prende forma nella sua realizzazione scenica. Quest'ultima è sorretta da un concatenamento di avvenimenti più che da una vera e organica narrazione operistica (la più vicina alla tradizione è la prima giornata, *Donnerstag*). La scena di *Licht* è fatta di simboli visivi e sfrutta il luogo e lo spazio teatrale in modo completo e disinvolto, mettendo a frutto tutte le sperimentazioni nate dall'esplosione della scena tradizionale: in *Samstag* dopo che il pubblico si è seduto e si sono

⁵⁴ Cfr. *Entretien avec Olivier Messiaen*, in *Saint François d'Assise*, «L'avant-scène opéra», edizione speciale, 4, 1992, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶ HARRY HALBREICH, *Saint François d'Assise. Analyse musicale*, in *Saint François* cit., p. 42.

⁵⁷ Su questo punto si concorda con quanto rileva Rigoni sulla natura estremamente differente tra una drammaturgia costruita sul *Leitmotiv* e una drammaturgia concepita sulla triplice-formula: in comune tra i due autori vi è solo il gigantismo del progetto (MICHEL RIGONI, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire, 1998³, pp. 280-281).

spente le luci, quattro gruppi di ottoni e percussioni si presentano ai quattro punti cardinali intorno agli spettatori; in *Montag* il pubblico, entrando nel *foyer*, deve avere l'impressione di essere sott'acqua ascoltando una musica per corno di bassetto con rumori in sottofondo prodotti da uno sciabordio; in *Dienstag* due gruppi vocali e strumentali sono situati dietro al pubblico – uno a destra e l'altro a sinistra – su due piani sopraelevati; in *Freitag* il pubblico entra nel *foyer* accolto da luci di candela e attorniato da otto altoparlanti che diffondono un nastro di musica elettronica.⁵⁸ Una musica che implica gesti teatrali e effetti suggestivi, considerati necessari al teatro musicale – per esempio – e ammirati come tali anche da Bussotti.⁵⁹ In ogni caso anche qui, come per Messiaen e per Berio, il compositore parte dal presupposto di un pensiero che, alla ricerca della forma espressiva sua più alta, incontra il teatro e con esso alcune prerogative dell'opera.

Questi esempi erano volti a mostrare come la generazione che ha creato e vissuto i movimenti d'avanguardia post-bellici arrivi alla grande forma teatrale sempre con l'intento di rivestire di immagini e gesti e di trovare degli spazi a un pensiero musicale ed estetico. Il fatto che si tocchino le coordinate espressive dell'opera appare come sostanzialmente secondario: è semplicemente finita la diffidenza nei confronti di quel genere forse perché esso non possiede più la carica ideologica di trenta o quarant'anni prima e forse anche perché si è istaurata la consapevolezza, più o meno cosciente, che esso in ogni caso non potrà più affermarsi nei termini e nella sua forma tradizionale.

Per le generazioni di compositori successive l'entrare nei giochi e nelle regole dell'opera diventa sempre più un scelta di mestiere, una possibilità come un'altra che può convivere anche con scelte linguistiche non di retroguardia. Aperghis, ad esempio, fin dall'inizio della sua carriera scrive per il teatro d'opera, naturalmente nella prospettiva di un lavoro di gruppo dove musicista, regista e autore dei testi 'compongano' insieme la scena: si ricordino *Histoire de loups* (1976) presentato al Festival d'Avignone su testo di Marie-Noël Rio e regia di Pierre Barrat e *Je vous dis que suis mort* (1979) per l'Opéra-Comique di Parigi su testo di François Regnault e regia di Brigitte Jacques.⁶⁰ In seguito a queste esperienze – in un'intervista del 1979 – egli afferma di non avere nulla contro l'opera, che è un genere di cui si possono o meno accettare le regole, ma denuncia come i teatri d'opera non siano organizzati per ospitare spettacoli d'oggi.⁶¹

Un altro esempio interessante viene da Peter Eötvös autore di *Tri Sestri* (1998) opera in tre sequenze dalla *pièce* teatrale di Anton Cechov e di *Le balcon* (2002) tratto questa volta da Genet. Se prendiamo in esame le *Tri Sestri* (opera che ha avuto un sorprendente successo di pubblico e di critica da giustificare già numerose riprese)⁶² si può subito notare la scelta di distruggere la linearità cronologica del romanzo proponendo in ogni sequenza la visione dell'intera vicenda dal punto di vista di uno dei personaggi: Irina

⁵⁸ Un'analisi descrittiva delle prime sei giornate si può leggere in RIGONI, *Stockhausen* cit., pp. 276-332.

⁵⁹ Cfr. MICHELE GIRARDI, *Colloquio con Sylvano Bussotti*, in *L'opera negli anni Ottanta, atti del convegno internazionale di studi*, Roma, IRTEM, 1998, pp. 132-145 («Quaderni dell'IRTEM», serie 3, n. 10, 1996).

⁶⁰ È Aperghis stesso a iscrivere questi lavori nel genere operistico (*Un théâtre musical sans les règles de l'opéra* cit., p. 101).

⁶¹ Cfr. MICHEL ROSTAIN e GEORGE APERGHIS, *Régimes de production de la musique*, in *Aujourd'hui l'opéra* cit., pp. 241-255.

⁶² Alla prima avvenuta a Lyon il 13 marzo 1998, seguono le riprese di Düsseldorf, Utrecht, Budapest, Hamburg, Fribourg, Zagreb, Edimbourg, Parigi, Bruxelles e Vienna. Cfr. *Echos de la presse*, in *Trois sœurs*, «L'avant-scène opéra», 204, 2001, pp. 94-99.

(prima parte), André (seconda parte) e Macha (terza parte). Del resto Eötvös non utilizza tutto il testo, ma principalmente materiale tratto dall'atto terzo del dramma di Cechov dove i personaggi sono colpiti dalla situazione di crisi dovuta all'incendio e non possono nascondere le loro emozioni. Nell'opera non ci sono voci femminili, le tre sorelle sono interpretate da tre controtenori, optando così per un timbro vocale omogeneo perché a detta del compositore non ci sono protagonisti o eroi ma solo tipi psicologici: «se si affidano i ruoli a dei personaggi femminili, si banalizzano. Di conseguenza lo spettatore non interroga abbastanza la dimensione psicologica dei personaggi.».⁶³ L'orchestra è poi suddivisa in due parti: la prima sta nella buca tradizionale ed è formata da un piccolo ensemble di diciotto strumenti, la seconda più consistente (cinquanta elementi) è situata dietro le quinte.

C'è dunque una suddivisione dello spazio musicale e narrativo, con il piccolo *ensemble* che accompagna le scene intime, i monologhi e i dialoghi parlati, mentre i pezzi d'insieme e le scene drammatiche, come l'incendio, sono affidate all'orchestra. La musica in sé presenta piccoli motivi ricorrenti ma che non è possibile memorizzare: essi creano una sorta di «subscoscio auditivo»⁶⁴ che assicura all'opera una coesione e un'efficacia scenica ma non una narratività. Al di là di qualche episodio in cui la situazione viene sottolineata drammaticamente quasi come nella musica da film (come appunto per l'incendio), la sola vera traccia di una volontà di racconto si coglie a livello timbrico con l'utilizzo di sonorità evocative (come la fisarmonica nel prologo, strumento tipico della cultura russa secondo Eötvös), o l'associazione di alcuni strumenti alle voci come il flauto in Sol a Olga, le percussioni a Soliony e un trio d'archi per le tre sorelle riunite. Se si riuniscono tutti questi elementi si potrà notare come dell'opera vera e propria rimanga ben poco: non c'è una tensione drammatica, essendo spezzata la narrazione dalle tre diverse prospettive temporali, non c'è un'identificazione psicologica con nessun personaggio e le relazioni tra ciò che si vede e ciò che si sente non sono sempre dirette o evidenti. Invece sono impiegate mille astuzie drammaturgiche, prezioso tesoro lasciato in eredità da tutte le esperienze avanguardistiche che hanno attraversato il secolo, come la gestione sonora dello spazio scenico o il rapporto con il dramma da rappresentare. Qui l'impiego del termine opera si giustifica solo per un'attenzione speciale alla vocalità (Eötvös sceglie il russo per questioni di musicalità della lingua) e per un adattamento al luogo e ai mezzi del teatro d'opera.

Ed ecco un'altra realtà d'oggi: i teatri d'opera esistono ancora, nessuno li ha fatti esplodere come a un certo punto qualcuno polemicamente augurava. E sono là, presenti con le loro sovvenzioni e tanta pubblicità per gli autori. Un vero affare, se si pensa che il gioco dell'adattamento alle loro esigenze pratiche non richiede per forza una totale abiura dell'attualità linguistica. A questo gioco, in cui il compositore si mette al servizio di diversi spazi artistici, si prestano ben volentieri le generazioni più recenti: si pensi ad esempio a Pascal Dusapin, che scrive un'opera come *Roméo & Juliette* (1989) per l'Opéra-Bastille e poi un *To be sung* (1994), dove parole, suoni e musica non costruiscono nessun dramma, nessuna azione, ma semplicemente si svolgono creando oggetti sen-

⁶³ Da un'intervista rilasciata nel 2001 a J.-F. Boukobza e citata in *Commentaire musical*, in *Les trois sœurs* cit., p. 11.

⁶⁴ Espressione presa in prestito da Boukobza (*Ibid.*, p. 10).

soriali, in complicità con l'installazione visiva di James Turrell. Il sottotitolo *opera da camera* è qui probabilmente ispirato dal testo di Gertrude Stein – da cui Dusapin trae quello della sua opera – che porta come titolo *A Lyrical Opera Made by Two* (un'opera lirica fatta in due). Questo lavoro multiartistico non ha naturalmente più nulla a che fare con il genere, ma opera o non più opera oggi poco importa, tanto non è più un problema.

8. Il teatro e la complessità dell'immaginario contemporaneo

Le possibilità espressive a disposizione del compositore d'oggi che voglia affrontare il teatro musicale sono molteplici, nei mezzi e nella scelta del quadro narrativo nel quale si vuole muovere: dal dramma come fatto interno alla musica ai lavori multimediali e multiartistici fino all'evocazione di qualche simulacro operistico. Ma cos'è che costituisce realmente l'attualità del teatro musicale oggi?

Gli appunti sulla nuova scena che si è creata nel corso degli ultimi quarant'anni mostrano innanzitutto le costanti rispetto al passato operistico: ogni lavoro riuscito è in realtà frutto di un'idea musicale combinata o intrinseca a un'idea teatrale, e questo che sia occultando la parte visiva o – al contrario – valorizzando l'aspetto scenico. Che poi la realizzazione avvenga attraverso un lavoro di gruppo alla Aperghis o nell'ottica dell'autore che opera e pensa la rappresentazione dalla *a* alla *z*, come Bussotti è sostanzialmente una questione secondaria, che riguarda la soggettività dell'approccio alla materia.

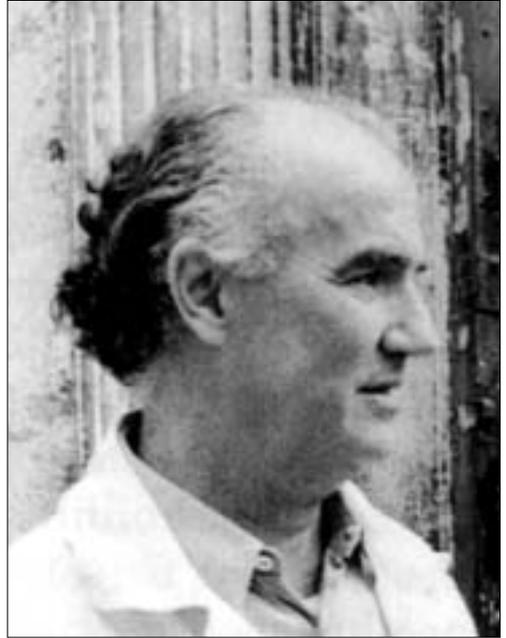
C'è poi l'inevitabile questione del peso storico di ogni scelta o soluzione adottata. E qui le opere prese in esame ci insegnano che non basta riprendere un effetto che ha funzionato in passato, ma bisogna inserirlo in un contesto omogeneo e coerente con l'arte di chi conosce i riferimenti e i rimandi che questo o quel gesto teatrale inviano a uno spettatore teatralmente e musicalmente colto. L'opera di Eötvös non presenta ad esempio nulla di nuovo, ma nulla appare neanche scontato perché acquista nuova luce all'interno dell'insieme dello spettacolo. In altre parole si tratta di un autore che non si diverte con un gioco fatto di facili ammiccamenti al passato, ma cerca di comunicare qualcosa di originale calibrando la presenza di stilemi noti (e riconoscibili) al punto di farne dimenticare il loro trascorso semantico.

Non solo dunque consapevolezza storica, dunque, ma soprattutto coscienza della delicata complessità del linguaggio teatrale, che una volta liberato dagli stereotipi e dalle convenzioni rassicuranti dell'opera, per pubblico e autori, obbliga a un difficilissimo equilibrio nel dosaggio di tutti i suoi elementi: la parola, lo spazio, il corpo e la gestualità possono assumere un peso drammaturgico mai avuto prima. Nello stesso tempo, la ricchezza degli elementi della nuova scena hanno mostrato che questa situazione apre a nuove possibilità espressive che possono concretizzare le più piccole sfumature dell'immaginazione creativa dell'autore. In quest'ottica il teatro musicale non è più inteso come mezzo per rendere facile l'accesso a un contenuto, ma come strumento per arricchire il contenuto stesso (che sia 'storia' o 'riferimento'), sorta di lente d'ingrandimento o mezzo per una riflessione approfondita, come ci insegna ad esempio *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann. E il teatro è allora capace di creare un immaginario ricco e articolato, un universo che tesse i suoi riferimenti e amplia il suo vocabolario ad ogni sua rappresentazione e che in questo suo fare afferma sempre qualcosa di assolutamente nuovo e originale.

A questo punto non va dimenticato che il teatro ha sempre svolto una funzione sociale in ogni epoca. Se è vero che l'impegno politico non è più così d'attualità come nei tre decenni post-bellici, bisogna tuttavia ammettere che oggi il teatro musicale con le sue proprietà espressive è una delle arti che possono meglio riflettere e far riflettere sulla complessità della società odierna di cui è in qualche modo sempre la rappresentazione: uno specchio che invita ad andare oltre l'immagine riflessa, per una percezione profonda e vera dell'umanità e del mondo contemporaneo. Se si rinuncia a questo obiettivo riducendo il messaggio a una superficiale univocità in nome di una pretesa e non si sa bene quale «post-modernità» (ad esempio raccontando storie semplici e commoventi come quelle che si vedono in televisione), si rientra immediatamente in un contesto ideologicamente consenziente e anodino, ovvero in ciò che ha reso inattuale la scena dell'opera agli occhi di un'intera generazione che sognava la costruzione di una società realmente democratica e umanamente giusta. Insomma, un teatro musicale ancora e veramente attuale è quello che permette uno sguardo del musicista sull'uomo e la società nella quale vive e questo creando un immaginario ricco quanto ricca e complessa è la sua dimensione.



Giacomo Manzoni.



Luigi Nono.



Sylvano Bussotti.



Franco Donatoni.

Adriano Guarnieri

ADRIANO GUARNIERI SU GUARNIERI
una piccola autobiografia

Sono nato nel 1947 a Sustinente (Mantova). Ho, sin da giovane, coltivato studi e passione per letteratura contemporanea, musica contemporanea, filosofia e sociologia, ma non in maniera scolastica. Autodidatta, poesia e musica sono ben presto diventate le due branche a cui più mi sono dedicato. Con Giacomo Manzoni e Tito Gotti ho fatto gli studi accademici e non presso il Conservatorio di Bologna.

Con buona dose di 'incoscienza', mi buttai subito, negli anni '70 sia nella ricerca compositiva che nell'attività didattica a Pesaro, Firenze e Milano. Dal 1970 al 1975, cominciai anche una discreta attività direttoriale di *ensemble* (anche presso la stessa Biennale di Venezia nel 1975): attività che mi serviva per capire tutte le strade che si profilavano, nell'avanguardia storica europea, di cui, in un certo qual senso, mi sento 'figlio', e per cui, malgrado il necessario e naturale distacco, provo ancora ammirazione ed emozione vera.

Ci si credeva! Manzoni stesso, Nono, Bussotti, Donatoni, tanto per restare in Italia, divennero punto di riferimento culturale e di studio. Ho amato la loro musica. Quello di Nono, che pure non ho mai incontrato di persona, fu e resta il pensiero compositivo più globale per il quale, silenziosamente, 'subivo' un sincero trasporto.

Degli anni '70, una prima documentazione ufficiale rimane nel 1975 la mia presenza alla Biennale con *L'art pour l'art?* per *ensemble* (Festival Anton Webern), subito zittita dal nascente 'fragore' neoromantico. Imperterrito, seguì in maniera del tutto personale una ricerca 'semiologica' partiturale aperta ad un 'suono' che nulla avesse delle caratteristiche di Darmstadt: percorrendo una strada tutta sola in salita, di cui ignoravo ancora lo sbocco. *Nafshi*, *Recit*, *Alia* fanno parte di questo periodo di ricerca. Nel 1980 l'Estate fiesolana fa una monografia sul mio lavoro. «Sorprendono», ma non me, i *Pierrot* per flauti, timpani, celesta, per cantabilità e 'matericità', uniti in maniera osmotica ma in forma opposta alle avanguardie europee contemporanee. Un filo 'd'erba', che d'ora in poi coltiverò per sempre nella sua crescita 'poetica' e di pensiero.

Fui indenne alla 'scarlattina asiatica' imperante neoromantica, per volontà. Nel frattempo a Milano, lavori come il Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra seguivano ulteriormente la ricerca su sonorità 'grosse e mobili'. Due lavori, che fanno parte della seguente fase, sono particolarmente significativi: il Concerto per violino e orchestra (Parma, Scala, Vienna) e soprattutto l'opera *Trionfo della notte*, cui la critica assegnò il

Premio Abbiati 1987. Le mie aspirazioni creative si saldavano dunque con la passione letteraria degli anni giovanili, focalizzata attraverso un intenso studio dell'opera pasoliniana, allora ancora vista con sospetto.

Ma il *Trionfo della notte* segna anche una consapevole svolta, che doveva portarmi attraverso *Medea*, opera-film tutt'ora inedita e non rappresentata, ad un intenso periodo di collaborazione con Alvisio Vidolin e Tempo Reale. Nel corso di questi anni tutti gli aspetti, sin da giovane 'ricercati', sul suono, le variabili, la sua spazializzazione, la 'smaterializzazione' della 'matassa materica' di impianto vecchio, la cantabilità microfonizzata, fanno parte di uno studio, non più solo mio, ma di una *équipe* intera con la quale siamo approdati a questa *Medea 2°*, del tutto nuova, dopo aver scritto *Orfeo cantando... tolse...*, *Omaggio a Mina*, *Pensieri canuti*, *Passione secondo Matteo*, lavori di mole assai vasta, tutti incentrati su quella nuova particolarità di cui parlavamo prima. Nel 1995, alla Biennale incentrata sulla sacralità contemporanea, viene eseguito nella Chiesa di Santo Stefano il *Quare tristis* per soli, con soli in sala e due orchestre 'a doppio coro'. Questo lavoro mi dava l'opportunità di pensare oltreché ad un rinnovamento del linguaggio ad una ricerca sul *live electronics* a 360 gradi, sulla vocalità, sulle sonorità, sulla linearità, sui 'contrappunti smaterializzati' 'polifonici' del 'suono errante' nella 'fisicità' acustica a cui si aggiunge un nuovo rapporto fra 'movimento del suono e movimento dello spazio visivo' per arrivare a questa *Medea*, opera-video di cui tutte le particolarità tecnico-acustico-visive e poetiche sono esplicate in altro ambito.

Adriano Guarnieri (2002)



Medea. Incisione (sec. XIX).



Illustrazione di Gustavo Doré, ispirata a *Medée*,
pubblicata nel «Musée français-anglais», 17, maggio 1856.

Anna Maria Morazzoni
BIBLIOGRAFIA

Adriano Guarnieri ha redatto numerose presentazioni dei propri brani per i programmi di sala delle relative esecuzioni; inoltre è autore della Prefazione alla seconda edizione del volume di Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1991, pp. 9-12.

La letteratura critica comprende voci nelle maggiori enciclopedie – *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (Appendice), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians 2001*² (Paolo Petazzi), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2002* (Anna Maria Morazzoni) – ed i seguenti saggi:

ROSSANA DALMONTE, *A colloquio con Adriano Guarnieri*, «il Verri», 5-6, 1988, pp. 47-58.

HARRY JAMES WIGNALL, *L'opera del ventesimo secolo all'italiana*, «Nuova rivista musicale italiana», XXIII, 1989, pp. 547-562; con il titolo *Current Trends in Italian Opera*, «Perspectives of New Music», 28/2, 1990, pp. 312-326.

ENRICO GIRARDI, *Le dicotomie e i paradossi dell'opera di Adriano Guarnieri*, «Civiltà musicale», IV/2, giugno 1990, pp. 69-81.

ANNA MARIA MORAZZONI, *Ein Mythos in der Gegenwart: Medea vom Engagement von P. P. Pasolini zum Opera-Film von Adriano Guarnieri*, in *Opera kot socialni ali politični angazma? (Oper als soziales oder politisches Engagement?)*, Ljubljana, 1991, pp. 81-90.

EMILIO CORTI - ANDREA GEMINIANI, *Compositore e poetica oggi. Colloquio con Adriano Guarnieri*, «Musica/Realtà», 41, agosto 1993, pp. 171-181.

ENZO PORTA, *Il violinismo di Adriano Guarnieri*, «Quaderni di musica nuova», 4-5, 1994, pp. 125-138.

MICHELA GARDA, *Conversazione con Adriano Guarnieri*, «Quaderni di musica nuova», 4-5, 1994, pp. 139-146.

PAOLO PETAZZI, *Dal materismo alla cantabilità materica: Adriano Guarnieri*, in ID., *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Potenza, Sonus, 1997, pp. 217-239.

MICHELE GIRARDI, *Il teatro musicale in Italia fra il 1980 e il 1990*, in *L'opera negli anni Ottanta*, atti del convegno internazionale di studi, Roma, IRTEM, 1998, pp. 122-132 («Quaderni dell'IRTEM, serie 3, n. 10», ©1996).

NICOLA BERNARDINI, ALVISE VIDOLIN, *Recording Orfeo cantando... tolse... by Adriano Guarnieri: Sound motion and space parameters on a stereo CD*, in *Proceedings of the XII*

Colloquium on Musical Informatics, Udine, AIMI, 1998, pp. 262-265.

ROBERTO CALABRETTO, *Un musicista per il teatro di Pasolini: Adriano Guarnieri*, in ID., *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, pp. 235-240.

ANNA MARIA MORAZZONI, *La musica e lo spazio*, in *Figure dello spazio*, a cura di V. Loriga e G. Brusa Zappellini, Milano, Angeli, 1999, pp. 145-155.

ENRICO GIRARDI, *Adriano il padano*, in ID., *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*, Torino, De Sono-Paravia, 2000, pp. 43-60.

PAOLO PETAZZI - ADRIANO GUARNIERI, *Colloquio con Guarnieri*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di A. Grilli e A. Simon, 2 voll., Pisa, Edizioni Plus, 2001: II, *Il teatro musicale*, pp. 149-159.



Girolamo Macchietti (1535 - 1592). Medea che ringiovanisce Giasone. Firenze, Palazzo Vecchio.



Maria Callas nella *Medea* di Luigi Cherubini. Venezia, Teatro La Fenice, 1954.

TESTIMONIANZE SU UNA PRIMA ASSOLUTA (*MEDEA*, VENEZIA 2002)

Pietro Borgonovo: dal segno al suono

Chi sfoglia la partitura autografa di *Medea* pronuncia con naturalezza un'esclamazione del tipo: «ma come si fa a capire?». Dimenticando forse che nella musica 'capire' implica un percorso completamente diverso da quello della lettura. Bisogna prima che il segno si trasformi in suono.

Partendo da qui, proprio la completezza del segno di Guarnieri è l'elemento primario per la lettura e la comprensione della sua musica. Certamente siamo di fronte ad una partitura che impone a tutti gli interpreti un elevato grado di virtuosismo e che quindi necessita di una solida organizzazione esecutiva.

Medea è un'opera-video. Il rapporto suono-immagine acquista dunque una dimensione scandita dal succedersi delle sequenze musicali, dalla plasticità del suono, dalla flessibilità del fraseggio nello spazio sonoro. Ecco la necessità di analizzare con tutti gli interpreti la qualità del suono richiesto, della metrica, della dinamica in prove il più possibile suddivise per sezioni strumentali.

Abbiamo cominciato così. Il primo giorno di prove lavorando con i soli tromboni e il flauto contrabbasso, separatamente. Perché i loro suoni sono quelli fondamentali, sono il perno formale e architettonico dell'opera. E poi con le trombe, poi con i corni, le percussioni, le tastiere, i legni e gli archi. Insieme procedevano le prove musicali e di regia con le voci soliste. Durante questi primi giorni abbiamo delineato il respiro che accomunerà tutti, modellando e amalgamando le sonorità individuali in un insieme che dovrà aprirsi o chiudersi proprio come in una 'zoomata'.

Medea è un'opera che nel canto trova la sua ragione contrappuntistica e polifonica. Bisogna che ogni voce, ovviamente non solo quelle dei protagonisti sul palcoscenico, riesca ad esprimere il lirismo o lo sgomento presenti nell'attimo con lo stesso slancio. Solo così il percorso compositivo sarà tradotto nel suono ideale. È facile immaginare a questo punto quale lavoro di progressiva costruzione sia stato realizzato in tutto il gruppo di interpreti. Si pensi solamente alle percussioni che a volte riprendono le stesse linee di canto delle voci partecipando al contrappunto strettissimo di alcuni passaggi davvero virtuosistici. O ai tromboni che nelle loro quattro posizioni in sala assumono un ruolo di continuo con accenti disperati, con un cadenzare in guisa di mottetto o più semplice-

mente delineando un profilo entro il quale le voci principali si muovono. Così contribuendo al significato di immagine sonora sempre presente nell'opera di Guarnieri.

Giorgio Barberio Corsetti: Una bellezza terribile

Ritorna al PalaFenice Giorgio Barberio Corsetti, uno dei registi di teatro più noti ed affermati della scena italiana. Sono passati tre anni dalla sua ultima creazione veneziana, Maria di Rohan di Gaetano Donizetti, opera che inaugurerà la Stagione lirica 1999.

Ritorno con *Medea*, con una straordinaria figura di donna, dotata di una forza incredibile, una potente raffigurazione del femminile che vive un'esperienza di completo sradicamento. La sua energia è stata tutta consumata in una fuga che non permette nessun ritorno e che l'ha separata dal contatto con la terra: nel testo desunto dalla partitura ricorro molto frequentemente espressioni come «...o sole, o luce, non vi sento...», «...parlami terra, non ricordo più la tua voce...», «...o terra, o luce, o patria, non vi sento più...». È la tragedia femminile più terribile, l'abbandono da parte dell'uomo, unico legame rimasto con il mondo, e, per vendetta, l'uccisione dei propri figli, unico legame con l'uomo. Come tutte le tragedie, vive nel presente, anche se il racconto si riferisce ad un passato mitico. Nel momento in cui ripercorriamo la vicenda, immediatamente ci accorgiamo che quella storia continua a compiersi anche ora e qui e non smettiamo di ritrovarla nell'attualità. I miti ci parlano del nostro profondo anche se terribile e insostenibile. *Medea* è una donna che viene trascinata in una terra di nessuno, che perde il contatto con le cose, che vive nel deserto. Ci racconta di un progressivo svuotamento, che è anche nella partitura: dal pieno violento di voci e orchestra fino al silenzio.

Medea 1, 2, 3: tre personaggi in uno...

Tre Medee, tre voci di uno stesso soggetto con qualità differenti: un soprano acuto con delle linee melodiche strazianti, una voce leggera sinuosa e sensuale ed un 'contralto' con toni d'invocazione e di supplica. Ho pensato a tre tipologie espressive di uno stesso personaggio inserito in una regia che considera ogni scena come fosse un'icona. Il libretto, così frammentato, non ci racconta cosa succede. Ci pensa la musica. Ecco perché ho pensato di strutturare la concezione drammaturgica in funzione della musica. *Medea* non è una tragedia in musica, bensì è una tragedia nella musica. Mi sono lasciato condurre dalle suggestioni delle parole e dei suoni, mi ha rapito l'andamento magmatico della composizione dal quale emergono qua e là dei punti fortemente caratterizzati, dei quadri a volte terribili, a volte carnali, a volte dolcissimi. Le immagini video, sia riprese dal vivo quindi testimonianze degli eventi, sia registrate quindi emanazioni della parola poetica, accompagnano l'ossessione che sta alla base della musica e del suo narrare le voci interne, come in un flusso di coscienza. Alcune telecamere poi frugheranno nei 'segreti' dell'orchestra e del coro, posizionati in scena, come se fossero uno 'specchio d'acqua' dietro ai solisti.

Differente è la caratterizzazione di Giasone.

Giasone sta sempre andandosene via, appena è entrato sta già per andarsene... fino alla grande sospensione del quartetto finale dove tutti restano sospesi, diventano come una costellazione piantata nel cielo, proprio come nell'eternità del mito. In tutta l'opera invece Giasone è di passaggio, non abita minimamente la tragedia: è il riflesso del desiderio e

della mancanza di Medea, lui è perso nel ricordo di un altro tempo, il tempo eroico del suo passato.

Come s'inserisce Medea nelle dinamiche del teatro musicale contemporaneo?

In *Medea* Adriano Guarnieri mette a nudo l'animo del personaggio tramite il racconto musicale: tutto è raccontato dalla musica, il libretto è costituito da schegge di storia, frammenti poetici. Ma in questo *Medea* non è un'astrazione, è un personaggio vivo straziato e diviso che vive una quotidianità lacerata: la lavatrice, l'armadio, la poltrona che compariranno sul palcoscenico sono brandelli di realtà che diventano punto di slittamento per il suo delirio, simboli di una vita da cui scivola via allontanandosi verso il deserto e la solitudine

Il tuo rapporto con Adriano Guarnieri...

Lo conoscevo come compositore, avevo già ascoltato qualcosa di suo. La vera sorpresa però l'ho provata quando ho sentito la traduzione sonora di questa partitura. Nella sua musica ho trovato straordinari procedimenti costruttivi e sonori, grande ricchezza e maturità. È una musica bella e terribile.

Che suggestioni ti ha trasmesso lo spazio del PalaFenice?

È ideale per questa composizione di Guarnieri: *Medea* ha bisogno di spazio e di aria. Considerando il posizionamento di trombe, tromboni e flauto contrabbasso in sala, le trasformazioni e la spazializzazione dei suoni, i video e le proiezioni, in un teatro tradizionale tutto ciò sarebbe troppo invadente. Poi a me piace il PalaFenice, l'ampiezza della sua struttura, la sua vulnerabilità da tendone da circo.

Nicola Bernardini, Alvisè Vidolin: Note di *live electronics*

Nel corso della lunga collaborazione con Adriano Guarnieri abbiamo messo a punto un metodo di lavoro che consente di definire il ruolo dell'elettronica all'interno della sua musica stabilendo tutti gli interventi con una precisione paragonabile a quella delle parti vocali o strumentali. Generalmente, questo lavoro ha inizio prima della stesura della partitura strumentale con la definizione di massima dell'ambiente esecutivo di *live electronics* in relazione al ruolo che il compositore vuole affidare all'elettronica all'interno della composizione.¹

Una volta definiti gli ambiti d'intervento sul piano generale, Adriano Guarnieri inizia a scrivere la musica annotando a margine, pagina per pagina, gli interventi specifici che l'elettronica dovrà eseguire. Terminata la partitura strumentale, ci si ritrova per dare corpo ad una seconda 'partitura', parallela alla prima, in cui sono segnati tutti gli interventi elettronici che dovranno essere realizzati dal vivo. Questo lavoro è tutt'altro che breve: devono trovare collocazione numerosi elementi tecnici, tecnologici e anche più

¹ Per una definizione di 'ambiente esecutivo' cfr. ALVISE VIDOLIN, *Ambienti esecutivi. Musica verticale*, Salerno, Galzerano, Salerno, 1987.

propriamente musicali quali, ad esempio, il tipo di ripresa microfonica, le trasformazioni sonore da applicare ai vari strumenti e soprattutto la spazializzazione dei suoni.

La mancanza di un linguaggio formale di notazione per l'elettronica, compatto ed efficace quanto quello musicale tradizionale, ci ha portato a fissare alcune strategie per convergere il più rapidamente possibile attorno al risultato voluto. Nella pratica si prende come riferimento la partitura tradizionale e su di essa vengono individuati, discussi e fissati i singoli interventi nel maggior dettaglio possibile. In alcuni casi, già a questo stadio è possibile identificare e definire una procedura operativa. In altri si delinea un'ipotesi di lavoro che verrà verificata in un secondo momento sul piano sperimentale.

Alcuni esempi di dati operativi che rientrano in questa seconda 'partitura' sono:

- la collocazione degli esecutori sulla scena o in sala in base alle esigenze dello spazio acustico;
- la disposizione degli altoparlanti attorno al pubblico (a titolo di esempio il dispositivo messo a punto per *Medea* è illustrato nella figura a pag. 161);
- i percorsi che i suoni devono seguire nello spazio con velocità ed accelerazioni correlate alla musica stessa;
- le elaborazioni dei suoni che devono portare taluni strumenti nella zona timbrica di altri o in dimensioni completamente fantastiche.

Quando la codificazione di un processo sonoro-musicale supera un certo grado di complessità descrittiva si ricorre ad un linguaggio molto più astratto, costituito da metafore, analogie ed evocazioni simboliche. In questo secondo linguaggio il suono delle trombe può diventare *metallo sottile* oppure evocare *lamenti acuti*; i tromboni possono essere *vocalizzati* oppure muoversi a *serpentone* nella zona centrale della sala passando sopra la testa del pubblico; i flauti ed i clarinetti dell'orchestra vengono elaborati timbricamente per evocare il suono del *flexatone*; le grancasse diventano metallofoni (tam-tam). Anche la spazializzazione viene descritta con questo linguaggio metaforico: ad esempio, tutte le percussioni si muovono a *pioggia* sul pubblico e il coro diventa talvolta *una superficie di celluloido*. A noi spetta il compito di tradurre queste metafore ed evocazioni nella loro realizzazione tecnologica per poi verificarne la validità col compositore stesso.

Alcuni strumenti vivono solo grazie all'elettroacustica. Ad esempio, il cavo: uno strumento a percussione composto da un grosso cavo di metallo circolare che viene tirato dal percussionista con varie modalità seguendo il dato prescrittivo della partitura. Il cavo in movimento struscia su una lamina di metallo (un lega di ottone) posta di taglio sulla quale è applicato un microfono a contatto. La vibrazione sonora che viene creata dalla frizione del cavo sulla lamina viene amplificata e trasformata timbricamente dall'elettronica dando allo strumento sonorità che spaziano da timbri gravi lunghi simili alla coda di suoni di campane, a sibili acuti con numerose sfumature.

Prima di iniziare il nostro lavoro, Adriano Guarnieri ci aveva parlato a lungo dell'idea e dei presupposti di questa opera-video; tuttavia i termini astratti e generici non ci avevano permesso di comprendere appieno il significato del sottotitolo. Inoltre, conoscendo il linguaggio musicale di Adriano Guarnieri e la grande componente utopica ed astratta che lo attraversa, il legame col mondo della visione ci appariva quanto meno oscuro. Entrando però nei dettagli della partitura è emerso chiaramente il senso di opera-video: inevitabilmente, il compositore attribuisce a questo termine un senso molto più

musicale che visivo. La musica di Guarnieri è nota per l'estrema sua densità; all'interno dei vari strati sonori si muovono elementi musicali con diversi livelli di complessità. Un ascolto simultaneo e sovrapposto di tutti questi strati oscurerebbe il dettaglio della trama contrappuntistica; l'ascoltatore riuscirebbe a cogliere solo una piccola parte del tutto. Per questo, tutti i lavori precedenti con il *live electronics* (*Orfeo cantando... tolse... Quare tristis, Passione secondo Matteo*) hanno sempre visto il movimento dei suoni nello spazio come elemento fondamentale della tecnica di strumentazione ed orchestrazione di Adriano Guarnieri.² In *Medea* questo movimento dei suoni nello spazio compie un salto in avanti: ecco l'idea di opera-video farsi strada nella mente del compositore come metafora per poter ascoltare il tutto, mettendo a fuoco ed in evidenza nel tempo solo alcune parti di questo tutto sempre dinamicamente cangiante. La regia del suono diventa quasi 'visiva', con i microfoni, l'elaborazione e la spazializzazione nel ruolo di 'telecamere dei suoni' che alternano riprese globali a primi piani, dando così più visioni della stessa scena. Qui le scene sono le pagine musicali e attraverso la forza della scrittura musicale e le possibilità offerte dal *live electronics* queste pagine vengono presentate all'ascolto come un tutto ma anche, e contemporaneamente, come un insieme dei molti particolari o 'primi piani' che le compongono. Microfoni ed amplificazione non hanno quindi in questo caso lo scopo di aumentare l'intensità del tutto, cioè di amplificare: al contrario, essi vengono utilizzati per mettere in evidenza alcuni elementi piuttosto che altri.

In *Medea* vengono utilizzate due tipologie d'amplificazione: l'amplificazione trasparente che simula la risposta acustica di uno spazio architettonico reale rendendo più *sonoro* l'ambiente e la spazializzazione che colloca la sorgente acustica naturale in una posizione nello spazio diversa da quella in cui si trova nella realtà. In quest'ultimo caso, essendo la collocazione spaziale realizzata con tecniche virtuali, è possibile non solo simulare una precisa localizzazione della sorgente in un punto dello spazio, ma anche i movimenti dei suoni nello spazio con velocità e percorsi differenti. In *Medea* la maggior parte dei suoni si muovono nello spazio seguendo una vera e propria drammaturgia. Così il flauto contrabbasso, collocato fisicamente alle spalle del pubblico, in diverse pagine della partitura deve essere mosso con ritmo periodico lungo i due lati del teatro con due movimenti simultanei alternati (avanti-indietro). In altre pagine il suo suono viene proiettato staticamente sul lato opposto del teatro, dietro il palcoscenico, oppure sopra la testa del pubblico e ancora, come nel finale, allontanandosi lentamente come se stesse uscendo dal teatro stesso. Si capisce quindi che la sua collocazione 'nascosta', celata ad un pubblico che deve voltarsi per vederlo, è strumentale ad un posizionamento del tutto virtuale dello strumento che produce un elemento narrativo separato ed indipendente, il quale in una situazione tradizionale verrebbe disturbato dalla visione. Non è un caso infatti che, quando nella seconda parete il flauto contrabbasso si trova invece in scena, la spazializzazione venga sostituita dall'amplificazione trasparente e la sua posizione venga quindi identificata con la posizione fisica. Le otto trombe, divise in due gruppi e collocate a mezza sala ai due lati del pubblico su alte pedane, privilegiano i movimenti trasversali del suono pas-

² Cfr. NICOLA BERNARDINI - ALVISE VIDOLIN, *Recording Orfeo cantando... tolse... by Adriano Guarnieri: Sound Motion and Space Parameters on a Stereo CD*, in *Proceedings of the XII Colloquium on Musical Informatics*, Udine, AIMI, 1998, pp. 262-265.

sando sopra la testa degli ascoltatori con velocità di movimento dipendenti dalla dinamica dell'esecuzione. I quattro tromboni, anch'essi collocati nel mezzo della platea, seguono movimenti individuali e molto differenziati. È interessante notare che in alcune pagine la partitura suggerisce la gestualità ai trombonisti («in piedi», «scatenati», ecc.). In quel caso, la spazializzazione è guidata da movimenti dei trombonisti stessi. Una telecamera riprende gli esecutori ed un'analisi digitale permette di estrarre dall'immagine in movimento alcuni parametri³ che controllano la velocità e le caratteristiche espressive della spazializzazione.

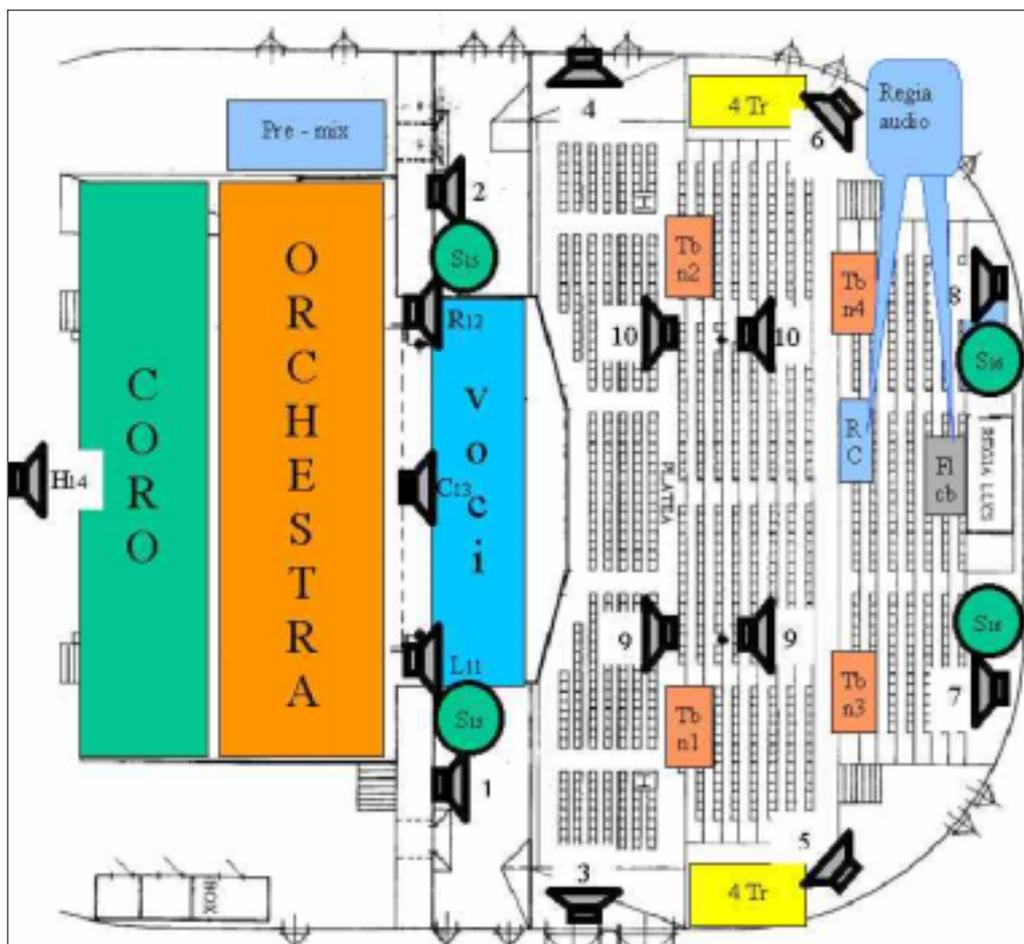
In *Medea* il coro ha ovviamente un ruolo di primo piano ed i suoi movimenti nello spazio sono particolarmente curati. Alcuni esempi sono: il passaggio graduale dall'amplificazione trasparente che fa sentire il coro nella sua posizione fisica ad un lento movimento attorno al pubblico suddiviso per soprani, contralti, tenori e bassi, ognuno dei quali segue traiettorie e tempi diversi per allontanarsi lentamente in una sorta di spazio infinito.

Mario Messinis

Nel 1991 Adriano Guarnieri compose *Medea*, un'opera-film per il libretto di Pier'Alli che progettò anche la regia. Avrei desiderato presentare quel testo teatrale nel '93 alla Biennale; ma i costi produttivi erano esorbitanti per quanto concerneva l'allestimento scenico pensato da Pier'Alli. Per questo motivo la prima *Medea* non trovò per anni un teatro disposto a rappresentarla. Di conseguenza Mimma Guastoni, allora amministratore delegato di Ricordi, l'editore di Guarnieri, suggerì – se ben ricordo nel '98 – al musicista di comporre una nuova *Medea*, con un nuovo libretto non vincolato al progetto originario. Così qualche tempo dopo commissionai a Guarnieri un'opera-video, *Medea* (inserita nell'attuale stagione della Fenice), una partitura totalmente diversa rispetto alla precedente e molto più complessa anche sotto il profilo degli organici vocali e strumentali.

Ho seguito alcune prove e ho avuto la conferma che la Fenice ha riservato a *Medea* le massime attenzioni realizzative, grazie alla appassionata determinazione del sovrintendente e al fervido contributo di orchestra, coro, tecnici e funzionari. *Medea*, infatti, non è un'opera facile, né di agevole decifrazione, e non so quale ente lirico italiano sarebbe stato in grado di realizzarla con tanta competenza.

³ L'elaborazione dell'immagine e l'estrazione dei parametri cinetici ed espressivi sono legati ad un felice esempio di cooperazione attiva tra scienza e arte, il progetto europeo MEGA (*Multisensory Expressive Gesture Applications* - IST 1999-20410) che ha sviluppato la tecnologia *EyesWeb* (cfr. ANTONIO CAMURRI - MATTEO RICCHETTI - RICCARDO TROCCA, *EyesWeb – Towards Gesture and Affect Recognition in Dance/Music Interactive Systems*, in *Proceedings of IEEE Multimedia Systems*, Firenze, 1999 (abstract: <ftp://infomus.dist.unige.it/pub/Publications/EyesWebIEEE99.pdf>).



Progetto per la disposizione dell'organico in *Medea* di Adriano Guarnieri.
Venezia, PalaFenice, ottobre 2002.



Pietro Borgonovo.

BIOGRAFIE

a cura di Pierangelo Conte

PIETRO BORGONOVO

Nato a Milano, s'impone giovanissimo sulla scena mondiale come oboe solista: allievo di Heinz Holliger, si esibisce per i maggiori festival e per le più importanti istituzioni concertistiche internazionali (Salzburger Festspiel, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Festival d'automne). In seguito si dedica alla direzione d'orchestra, occupandosi della concertazione di diverse composizioni sinfoniche ed operistiche. Tra i vari impegni sostenuti in questo campo ricordiamo la partecipazione al Salzburger Festspiel 1999 nel quadro del Progetto Pollini, al Maggio Musicale Fiorentino 2000, alla Biennale di Venezia 2000, al «Concerto per il 2 agosto» a Bologna, unitamente alle collaborazioni con diversi ensemble ed orchestre (il Klangforum Wien e l'Arnold Schoenberg Chor per la prima assoluta di *Pensieri canuti* di Adriano Guarnieri e numerose orchestre europee). L'interesse per la musica contemporanea l'ha portato a lavorare a fianco di importanti compositori (tra cui Benjamin, Berio, Corghi, Donatoni, Fedele, Guarnieri, Sciarrino, Vacchi, Xenakis), dei quali ha interpretato e diretto opere anche in prima esecuzione, spesso dedicate a lui. Musicista poliedrico, nel gennaio 2000 ha assunto l'incarico di Direttore musicale ed artistico della GOG e dell'Orchestra Filarmonica Giovanile di Genova, rinnovandola nell'organico e nel repertorio. Vanta un'ampia discografia per varie etichette internazionali, sia in qualità di oboe solista sia come direttore d'orchestra, discografia premiata con un Grand Prix du Disque e con una segnalazione della critica italiana (1998) per un'innovativa registrazione di musiche di Adriano Guarnieri.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI

Si è diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» con un saggio di regia su Nietzsche e Laforgue, intitolato *La gaia scienza*, titolo che nel 1976 diventò il nome della prima compagnia da lui fondata, la quale si sciolse nel 1984 per dar vita ad un nuovo gruppo che portava il suo nome; la Compagnia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti ha assunto nel 2001 la denominazione di *Fattore K*. La sperimentazione dell'uso del video nella

drammaturgia teatrale è uno dei tratti caratteristici del suo teatro, che si ritrova come segno fondante di molti suoi spettacoli come *La camera astratta* (1987), realizzato con Studio Azzurro di Milano. Altro tratto dominante del suo percorso artistico è la rilettura e la riscrittura teatrale delle opere di Kafka, percorso iniziato con *Descrizione di una battaglia* (1985) e a cui fanno seguito *America* (1992), *Il castello* (al Théâtre National de Bretagne, 1995), *Il processo* (1998). Si ricordano inoltre *Faust e Mefistofele* (1995), *L'histoire du soldat*, un inedito di Pier Paolo Pasolini realizzato con Mario Martone e Gigi Dall'Aglio e presentato al Festival d'Avignone (1995), *La nascita della tragedia*, un 'notturno', spettacolo itinerante nel quartiere multietnico dell'Esquilino di Roma (1996), *Il corpo è una folla spaventata* da Majakovskij (1996) e *Notte* (1997). Risale al 1997 il suo primo spettacolo in Portogallo al Teatro Nacional S. João di Oporto, *I giganti della montagna* di Pirandello, cui seguirà la regia di *Barcas* (1999) di Jill Vicente. È del 1998 il già citato *Processo* (Premio Ubu 1999), con il quale Barberio Corsetti inizia una collaborazione con il Teatro stabile dell'Umbria che porterà alla realizzazione della *Tempesta* di Shakespeare (1999), presentata al Festival d'Avignone. Nel 2000, nell'ambito delle manifestazioni dedicate al Giubileo, realizza a Roma una nuova creazione, *Graal*, ispirata ai testi di Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach. Dall'inizio del 1999 è stato Direttore artistico del Settore Teatro della Biennale di Venezia, dove nel luglio 2001 ha debuttato *Woyzeck* di Georg Büchner. Tra i successivi debutti nel 2002 vi sono *Don Giovanni* di Molière al Théâtre National de Strasbourg (maggio) e alla Biennale di Venezia, *Le metamorfosi* da Ovidio, interpretate dagli attori della compagnia *Fattore K* e dagli artisti della compagnia *Les Colporteurs* (settembre). Questo spettacolo è stato ripreso a Roma nell'ambito di «Metamorfosi – Festival di confine fra teatro e circo». Il suo incontro con l'opera avviene nel 1999 quando dirige al PalaFenice *Maria di Rohan* di Donizetti (ripresa nel 2001 al Grand Théâtre de Genève), a cui fa seguito nel 2002 al Teatro Massimo di Palermo un dittico costituito da *La voix humaine* (ripresa anche al Teatro Comunale di Bologna e al Teatro dell'Opera di Roma) e da *Erwartung*; inoltre nel 2001 a Messina cura la messinscena di *Bohème* e per il Festival Pergolesi-Spontini di Jesi *Julie* e *Milton* di Spontini.

FABIO MASSIMO IAQUONE

Videoartista e sperimentatore delle tecnologie avanzate, si è diplomato al Centro sperimentale di cinematografia a Roma. I suoi lavori sono stati presentati alla Mostra del cinema di Venezia, al Festival di Montreal, al Festival di nuove tecnologie di Maubeuge, al Media wave video festival; ha vinto inoltre il Pixel movie award. Significativi sono i sodalizi artistici che ha stabilito con Giorgio Barberio Corsetti – con il quale collabora ideando installazioni video e multimediali (*Woyzeck* e *Metamorfosi* sono gli ultimi lavori realizzati) – e con Robert Wilson (per *Giorgio Armani Story*, *Commandment*, *Relative Lights* e *Prometeo* allestito all'Opera di Atene). Nel campo dello spettacolo lirico ha collaborato a produzione de *La voix humaine*, *Erwartung*, *Julie* e *Milton* di Spontini, *La bohème*, *The Turn of Screw*. I suoi progetti multimediali – *Caput VIII*, *ZOO Concerto per peli e respiro*, *CYP 17* (realizzato con Gingras), *01 Zoovenice* – sono stati presentati al Palazzo delle esposizioni di Roma, al Festival internazionale Ponti di Oporto, a Springdance e al Corso Festival in Olanda, all'Opera di Atene e di Roma, alla Biennale di Venezia, a Valencia e a Bombay.

CRISTIAN TARABORRELLI

Scenografo e costumista, nel 1995 firma scene e costumi per *Biancaneve ovvero il perfido candore* di Fabrizio De Rossi Re, quindi nel 1996 partecipa al progetto di Leo Nucci, creando i costumi e l'allestimento scenico della *Traviata* e di *Rigoletto* a Roma. Nello stesso anno inizia a collaborare con Giorgio Barberio Corsetti per il quale disegna scene e costumi del *Corpo è una folla spaventata* di Majakovskij, della *Nascita della tragedia*, di *Notte* e di *Graal* di Barberio Corsetti, del *Processo* di Kafka. Disegna inoltre i costumi per *Woyzeck* di Büchner alla Biennale di Venezia, per la *Trilogia delle barche* di Jill Vicente al Teatro Nazionale S. João in Portogallo, per *La tempesta* di Shakespeare al Festival d'Avignone e per *Maria di Rohan* al PalaFenice di Venezia. Nel 2000 crea scene e costumi per il dittico formato da *La voix humaine* ed *Erwartung* al Teatro Massimo di Palermo, e prosegue la collaborazione con Corsetti con *Bohème* di Puccini a Messina e le opere in un atto *Julie* e *Milton* di Spontini. Nello stesso anno disegna scene e costumi per *La Cenerentola*, andata in scena al Teatro Marrucino di Chieti ed al Teatro dei Rinnovati di Siena. Nel 2001 realizza scene e costumi del *Requiem per Edith Stein* di Cosimo Monicone con Carla Fracci e la regia di Beppe Menegatti presentato all'Opera di Roma. Nel 2002 debutta nella regia con la *performance* video-fotografica *Lei è altro*, in occasione della manifestazione «Piaggio per l'arte» a Roma. Recentemente è stato impegnato al Teatro Nazionale di Strasburgo per le scene e i costumi del *Don Giovanni* di Molière, e per la Biennale di Venezia nelle *Metamorfosi* di Ovidio con la drammaturgia di Giorgio Barberio Corsetti.

SONIA VISENTIN

Conseguito il diploma con il massimo dei voti, si è perfezionata con Carlo Bergonzi all'Accademia Chigiana, con Rodolfo Celletti a Martina Franca e a Milano, con Sergio Bertocchi a Bologna. Soprano di coloratura, Sonia Visentin ha debuttato i ruoli di Lucia con Fournillier, della *Königin der Nacht* con Bellugi, di Dinorah con Lijfors, di Corinna nel *Viaggio a Reims* con Zedda, di Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* con Rigacci e Benedetti Michelangeli. Di recente ha impersonato Olympia ne *Les contes d'Hoffmann* andati in scena a Trieste per la direzione di Oren. Nel corso della carriera ha collaborato con importanti direttori (Renzetti, Tate, Rizzi, Masson) e rinomati registi (Kemp, Proietti, Foà, De Fusco, Gregoretti, De Bosio, Marini, Crivelli). Attivissima sul versante della musica contemporanea, ha partecipato a numerose prime rappresentazioni ed esecuzioni (ultimamente *Hoshaianot* di Olivero al Teatro Verdi di Firenze sotto la bacchetta di Chung) ed ha lavorato con alcuni tra i più significativi compositori del panorama internazionale (Guarnieri – del quale ha inciso anche *Orfeo cantando... tolse... e Omaggio a Mina* –, Furlani, Ambrosini, Ferrero, Neuwert, Mosca, Nieder).

ANTONELLA RUGGIERO

Nell'ottobre 1989, Antonella Ruggiero, l'indimenticabile voce dei Matia Bazar, decide di abbandonare il gruppo con cui aveva condiviso una lunga carriera artistica per l'esigenza

di riappropriarsi di una vita 'normale'. Per diversi anni vive lontano dalla scena musicale. Durante lunghi viaggi in India scopre sonorità ed atmosfere che l'affascinano e la ispirano: così si risveglia in lei la passione per la musica. Con *Libera* (1996), il suo primo album solista, si ripresenta al pubblico. Nell'estate 1997 entra in studio con il suo produttore, Roberto Colombo, per lavorare sul nuovo album, *Registrazioni moderne*, decidendo di riprendere in mano le canzoni più significative del repertorio dei Matia Bazar per riproporle in un diverso contesto musicale: l'interesse di entrambi per i nuovi orizzonti sonori proposti dalle giovani *band* italiane li spinge a coinvolgerne alcune nella rilettura dei brani. Ne scaturisce un disco, nel quale partecipano i Subsonica, i Bluvertigo, O.T.R. e La Pina, Rapsodjia Trio, i Timoria e altri. Nel 1998 Antonella Ruggiero ottiene il secondo posto al Festival di Sanremo 1998, nella Sezione Big, con il brano *Amore lontanissimo*, scritto e composto da lei stessa e da Roberto Colombo; segue una fortunatissima *tournee* per l'Italia. Nel 1999 torna a Sanremo con la canzone *Non ti dimentico* che apre le porte al suo terzo CD, *Sospesa*, lavoro cui collaborano anche Ennio Morricone, Giovanni Lindo Ferretti ed il poeta siciliano Kaballà: esso testimonia la continua ricerca di una «sostanziale essenzialità» nella quale musica, testo e voce si intrecciano. Parallelamente inizia una nuova esperienza con il contrabbassista Riccardo Fioravanti e con lui forma il gruppo etno-jazz Elementi. Con l'Arké Quartet, Ivan Ciccarelli e il sassofonista australiano Phil Drummy ripropone in chiave assolutamente originale alcuni tra i temi più importanti tratti dai musicals di Broadway. Quindi si verifica un nuovo cambio di rotta: una *tournee* di musiche sacre in chiese, cattedrali e teatri antichi con formazioni di archi e percussioni porta Antonella Ruggiero e Roberto Colombo in studio di registrazione per fissare questo evento. Nasce così il suo quarto album, *Luna crescente [SACRARMONIA]* (2001).

ALDA CAIELLO

Considerata da molti compositori una delle migliori interpreti delle loro partiture, Alda Caiello, dopo essersi diplomata in pianoforte e canto, ha iniziato la carriera al Festival di Montepulciano e a Umbria Jazz (*Treemonisha* di Scott Joplin) e partecipando a *tournee* con diversi *ensemble*, cantando importanti pagine del repertorio barocco e classico. Chiamata ben presto a collaborare con direttori del calibro di Bruggen, Chung, Gergiev e Tamayo, è stata ospite di prestigiose sedi liriche e concertistiche internazionali (Scala, Salzburger Festspiel, Festival d'automne, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Teatro La Fenice). Nella città lagunare è stata interprete di *Quare tristis* di Guarnieri, di *Io, frammento dal Prometeo* di Nono, di *Rara Requiem* di Bussotti, di *Exil* di Kancheli; a Roma ha cantato in *Novæ de infinito laudes* di Henze, in *Les noces* di Stravinskij, nel *Requiem* di Ligeti (con Chung); a Milano, per la Scala, ha preso parte alla *Passione secondo Matteo* di Guarnieri (in prima assoluta) e ai *Folksongs* di Berio (con la direzione dell'autore); a Firenze ha partecipato alla produzione di *Lucrezio*, «oratorio materialistico» di Lombardi, mentre a Genova ha interpretato *Passaggio* di Berio. A Parigi è stata protagonista di *Perseo e Andromeda* di Sciarrino, a Barcellona ha proposto musiche di Fedele, a Londra ha tenuto un recital dedicato a Dallapiccola, Malipiero, Wolf-Ferrari, Pizzetti con il duo pinistico Canino-Ballista. Nel 2001, per la Biennale di Venezia, ha impersonato il ruolo da protagonista di *Camera obscura* di Di Bari.

ANDREW WATTS

I suoi esordi come controttenore si riferiscono a collaborazioni con la Royal Opera Covent Garden, l'English National Opera, il Glyndebourne Festival ed il Glyndebourne Touring Opera, l'Almeida Festival e la Broomhill Opera, istituzioni presso le quali Andrew Watts ha interpretato un ampio repertorio, ispirato ad un duplice interesse: quello per la musica barocca e per la musica contemporanea. Regolarmente ospite nei cartelloni di importanti istituzioni europee (Deutsche Staatsoper e Rias Kammerchor di Berlino, Festival di Montepulciano, Dresdner Musikfestspiel, Flanders Opera, Opera di Graz) e americane, Watts ha recentemente cantato – tra l'altro – in *Dido and Aeneas*, *Venus and Adonis*, *Die Fledermaus*, *Orfeo ed Euridice*, nel *Pomo d'oro*, in *Semele*, *A Midsummer Night's Dream*, *Messalina*, *Orlando*, nonché in prime mondiali come *Bählamms Fest* di Olga Neuwirth. La sua attività artistica è imperniata anche nel repertorio concertistico, presentato in Gran Bretagna ed in Europa al fianco di prestigiosi complessi quali il Klangforum (al Festival di Salisburgo con lavori di Olga Neuwirth e prime di Manzoni e Guarnieri), la Capella Savaria (*Judas Maccabeus* in Francia), il Concentus vocalis (*Jephta* in Italia), La Chapelle Royale, l'Ensemble Modern (per un ritratto dedicato alla Neuwirth), il Nouvel Ensemble Intercontemporain (con *Beiset* di Holliger), l'Ictus Ensemble. Watts è apparso nel film *Orlando* di Sally Potters. Tra le sue incisioni ricordiamo l'opera completa di Boyce, *Lost Objects* di Bang on a Can, *The Death of Klinghoffer* di John Adams.

ROBERTO FABBRICIANI

Nato ad Arezzo, si è diplomato giovanissimo, quindi, dopo aver vinto numerosi concorsi, ha fatto parte delle orchestre del Maggio Musicale Fiorentino e del Teatro alla Scala. Virtuoso, interprete originale ed artista versatile, ha innovato la tecnica moltiplicando le possibilità sonore dello strumento. Considerato uno dei più autorevoli artefici del progresso che il flauto ha sviluppato in questi ultimi anni, nel corso della carriera Roberto Fabbriani ha collaborato con i maggiori compositori del Novecento che gli hanno dedicato importanti composizioni: tra questi citiamo Bussotti, Cage, Castiglioni, Clementi, De Pablo, Morricone, Nono, Petrassi, Rihm, Risset, Sciarrino, Schnebel, Stockhausen, Takemitsu, Yun. Presente nei cartelloni di festival di riferimento per la musica contemporanea quali la Biennale di Venezia, il Festival di Donaueschingen, il Festival d'automne di Parigi, Wien Modern, Music Today di Tokyo, Biennale e Ars Viva di Monaco, ha suonato sia da solo, che in formazioni cameristiche che da solista con l'orchestra con le più rinomate formazioni e sotto la direzione di maestri quali Abbado, Berio, Chailly, Gavazzeni, Gielen, Maderna, Maag, Muti, Sinopoli, Tamayo, Zagrosek. Attivissimo in ambito discografico, tiene il corso di perfezionamento alla Sommerakademie di Salisburgo, nonché master class in tutto il mondo.

ANNAMARIA MORINI

Nata a Bologna, ha studiato con Pier Luigi Mencarelli e si è diplomata al Conservatorio di Firenze con il massimo dei voti e la lode; in seguito si è perfezionata con Jean-Pierre

Rampal, Andràs Adorjàn e Conrad Klemm. Dopo aver svolto un'intensa attività concertistica, in particolare da solista ed in duo, imperniata sul repertorio tradizionale, si è rivolta alla musica contemporanea, divenendone una prestigiosa interprete. Ospite di importanti manifestazioni specializzate, come solista e come membro di piccole formazioni cameristiche (ricordiamo il duo con il violinista Enzo Porta, attivo dal 1988), si esibisce regolarmente in Italia ed all'estero. Dalla sua collaborazione con importanti compositori il repertorio flautistico ha ricevuto un nuovo impulso e nuove prospettive: negli ultimi anni, autori di diversi orientamenti poetici (tra tutti citiamo Donatoni, Manzoni, Gentilucci, Cappelli) hanno scritto per lei oltre sessanta composizioni; di significativa rilevanza è il sodalizio artistico con Adriano Guarnieri. Registra per emittenti radiofoniche e per case discografiche, pubblica saggi e articoli sul repertorio contemporaneo e sui risultati della sperimentazione strumentale – divenuti preziosi *vademecum* –, dedica grande impegno all'insegnamento, al Conservatorio di Bologna e in numerose *master class*.

ALESSANDRO COMMELLATO

Ha studiato con Vidusso, Masi, Gei ed in seguito si è perfezionato con Malinin e Fiorentino. Vincitore di diversi concorsi, si è esibito in veste solistica e cameristica in sedi prestigiose, tra le quali il Teatro alla Scala, il Mozarteum di Salisburgo, la Musikhalle di Amburgo, nonché in USA, Giappone e Australia, presentando programmi che spaziano dai classici viennesi eseguiti su strumenti originali ad opere contemporanee per pianoforte e *live electronics*. In qualità di solista ha collaborato con diverse formazioni orchestrali (Orchestra del Teatro alla Scala, Orchestra Filarmonica di Praga, Orchestra della Radio Televisione di Zagabria). Recentemente ha partecipato all'esecuzione dell'integrale pianistica brahmsiana per varie istituzioni italiane ed è stato invitato come solista dalla Scala per gli spettacoli *Cheri* e *Autour de Chopin*. Assistente ai corsi di Deinzer, Palm, Giuranna, Wallez, ha suonato inoltre con Goritzky, Bennet, Wye, Azzolini. Fondatore dell'ensemble Atalanta Fugiens, specializzato nell'esecuzione del repertorio classico e romantico su strumenti originali, con il quale ha inciso i quintetti di Hummel e i concerti di Chopin nella versione cameristica, Alessandro Commellato è docente di pianoforte al Conservatorio «Giorgio Federico Ghedini» di Cuneo.

NICOLA BERNARDINI

Nato a Roma, ha studiato composizione con Thomas McGah e John Bavicchi al Berklee College of Music di Boston dove si è diplomato nel 1981. Ha composto lavori per strumenti elettroacustici, per elaboratore e per strumenti tradizionali: tra le sue composizioni recenti ricordiamo *Tre pezzi con voce femminile* (1984-1987), *D'altro canto* per cinque voci femminili e *live electronics* (1988-1989), *Ricerca IX* con quattro soggetti di Gerolamo Frescobaldi trascritti per orchestra (1990), *Studi* per pianoforte (1992-1994), *Variazioni I* per violoncello e quattro strumenti a fiato (1994-1996), *Intermezzo I* per percussioni e flauto dolce basso (1996-1998), *Recordare* madrigale recitato per suoni elaborati (1999-2000). In qualità di esecutore e collaboratore tecnico ha lavorato con musicisti quali Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Curran, Guarnieri, Razzi, Sciarrino, Stroppa

e con gruppi quali il Kronos Quartet, Musica Elettronica Viva, Rova Saxophone Quartet. Ha altresì collaborato con lo scultore Pietro Consagra e con il regista teatrale Richard Foreman. Autore di numerosi saggi ed articoli divulgativi su vari argomenti musicali ed in particolare sul rapporto tra musica e nuove tecnologie, è docente di Musica elettronica al Conservatorio «Cesare Pollini» di Padova. Nel 2001 è succeduto a Luciano Berio alla direzione del Centro Tempo Reale di Firenze.

ALVISE VIDOLIN

È nato a Padova, città in cui ha compiuto gli studi scientifici e musicali. Insegna Musica elettronica al Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia e Musica elettronica e informatica all'Accademia Internazionale della Musica delle Scuole Civiche di Milano. Ha partecipato alla fondazione e tuttora collabora con il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, dove svolge attività didattica nel corso di Sistemi di elaborazione per la musica della Facoltà di Ingegneria e di ricerca nel campo della composizione assistita dall'elaboratore. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana, di cui è stato presidente nel triennio 1988-1990, responsabile della produzione musicale al Centro Tempo Reale di Firenze tra il 1992 ed il 1998, membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, a partire dal 1977 Alvisè Vidolin ha collaborato con la Biennale di Venezia (dov'è stato anche responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale). Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Dalla Vecchia, Donatoni, Guarnieri, Nono, Sciarrino, curandone le esecuzioni in festival internazionali (Biennale di Venezia, IRCAM di Parigi, Milano Musica, Salzburger Festspiel, Settembre Musica, Wien Modern) ed in importanti teatri (Teatro alla Scala, Alte Oper di Francoforte, Opéra Bastille di Parigi, Staatstheater di Stoccarda). Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimediali.

AREA ARTISTICA

direttore musicale **MARCELLO VIOTTI**

direttore della programmazione artistica **FORTUNATO ORTOMBINA**

responsabile dei servizi musicali
SANDRA PIRRUCCIO

direttore musicale di palcoscenico
GIUSEPPE MAROTTA *

MAESTRI COLLABORATORI

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo u Raffaele Centurioni u Maria Cristina Vavolo u Aldo Guizzo u
maestro rammentatore Pierpaolo Gastaldello u
maestro alle luci Maria Gabriella Zen u

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Luca Pincini •
Federico Romano • u
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia
Federica Bacchi u

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Marco Bellini • u
Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Marco Crusca u
Enrico Roccato u
Simone Squarzolo u
Fabio Pellegrino u

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Andrea Maccagnan • u
Federico Garato
Claudio Magnanini
Maurizio Meneguz u

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin u

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Biagio Carlomagno u
Lavinio Carminati u
Roger Catino u
Claudio Cavallini u
Alberto Gabriel Giroto u
Antonio Marotta u

Arpa

Brunilde Bonelli • u

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Celesta

Silvio Celeghin u

• prime parti
u a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GUILLAUME TOURNIAIRE

aiuto maestri del Coro ULISSE TRABACCHIN, JUNG HUN YOO, ALBERTO MALAZZI

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Tosca Bozzato u
Annamaria Braconi u
Lucia Raicevich u

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Paola Rossi
Claudia Clarich u
Julie Mellor u
Orietta Posocco u
Nausica Rossi u
Cecilia Tempesta u
Gulie Mellor u

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli u
Antonio Ivano Costa u
Miguel Angel Dandaza u
Luigi Podda u
Bo Schunnesson u

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Gianluca Di Canito u

u a termine

Edizioni del Teatro La Fenice Direzione Marketing, settore Stampa e comunicazione

Responsabile musicologico ed editoriale
Michele Girardi

Coordinamento redazionale: Maria Giovanna Miggiani; ricerche iconografiche:
Maria Teresa Muraro; hanno collaborato: Pierangelo Conte (redazione),
Giorgio Tommasi (grafica)

Pubblicità
A.P.
Ve.Net

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

direttore musicale
Marcello Viotti

direttore della programmazione artistica
Fortunato Ortombina

direttore amministrativo
Tito Menegazzo

direttore del personale e dello sviluppo organizzativo
Paolo Libettoni

direttore di produzione e dell'organizzazione scenico-tecnica
Bepi Morassi

direttore marketing e comunicazione
Cristiano Chiarot