



Verona

Contemporanea

Prima edizione - giugno/luglio 2007

in collaborazione con

 **BANCA POPOLARE
DI VERONA**



Fondazione
ARENA DI VERONA®

Sovrintendente
Claudio Orazi

Direttore artistico
Giorgio Battistelli

Direttore musicale
Lü Jia

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente
Flavio Tosi *Sindaco di Verona*

Consiglieri
Giovanni Aspes
Gigliola Cinquetti
Giuseppe Manni
Claudio Orazi *Sovrintendente*

Collegio dei Revisori dei conti
Presidente Maria Grazia Zucchini
Gianfranco Barbato, Stefano Romito, Roberta Spizzica (*Membro supplente*)

SOCI FONDATORI

Stato Italiano



Regione Veneto



Comune di Verona



Banco Popolare di Verona e Novara



Fondazione Cassa di Risparmio
di Verona Vicenza Belluno e Ancona



Camera di Commercio Agricoltura
Industria e Artigianato di Verona



Accademia Filarmonica
di Verona



Gli appuntamenti e i luoghi di VERONA CONTEMPORANEA

Giovedì 21 giugno 2007, ore 20

Venerdì 22 giugno 2007, ore 18

TEATRO CAMPLOY

Franco Donatoni

Alfred Alfred

Bruno Maderna

Venetian Journal



Sabato 23 giugno 2007, ore 23

AUDITORIUM DELLA GRAN GUARDIA

Matmos

e

So percussion

in

Aida elettronica





Venerdì 29 giugno 2007, ore 18.30

CORTE MERCATO VECCHIO

Riraccontare Verdi: *Nabucco*
Voce recitante **Vittorio Sermonti**
Musica di Azio Corghi
Pianoforte Emanuele Arciuli

Sabato 30 giugno 2007, ore 18.30

CORTE MERCATO VECCHIO

Riraccontare Verdi: *La Traviata*
Voce recitante **Vittorio Sermonti**
Musica di Michele Dall'Ongaro
Pianoforte Roberto Prosseda

Domenica 1 luglio 2007, ore 18.30

CORTE MERCATO VECCHIO

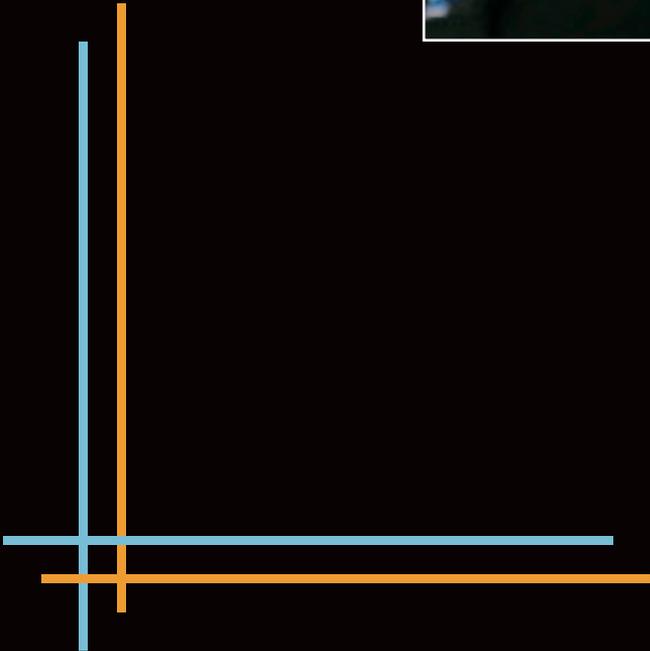
Riraccontare Verdi: *Aida*
Voce recitante **Vittorio Sermonti**
Musica di Matteo d'Amico
Pianoforte Carlo Grante



Sabato 7 luglio 2007, ore 18

TEATRO CAMPLOY

Bruno Maderna
Satyricon



Verona Contemporanea vuole essere qualcosa in più di un ascolto aperto e il più ampiamente informato sui linguaggi musicali d'oggi: procede infatti, e continuerà a procedere – dopo questa prima edizione – in altri momenti della programmazione annuale, *contemporaneamente* alle attività tradizionali della Fondazione.

Questa prima edizione estiva ha come termine di confronto, anzi di ri-lettura e di de-strutturazione, il Festival dell'Arena; ma il filo contemporaneo proseguirà in inverno, parallelo al cartellone presso il Teatro Filarmonico, con la prima italiana in forma scenica di *Nixon in China* di John Adams e, in primavera, con un festival dedicato alla musica sacra che accosterà lavori del grande repertorio sacro a nuove creazioni.

Nei tre appuntamenti del ciclo "Riraccontare Verdi" Vittorio Sermoni narra e interpreta le trame di tre celebri opere verdiane, *Nabucco*, *La Traviata* e *Aida*, con quella formidabile voce che ri-presentifica a suo modo la parola verdiana incastonata all'interno di partiture appositamente commissionate dalla Fondazione Arena ai compositori Azio Corghi, Michele Dall'Ongaro, Matteo d'Amico.

Una rilettura dell'opera verdiana sarà anche la performance dei Matmos, che daranno all'*Aida* una veste sperimentale di elettronica d'autore.

Anche le opere di Maderna (*Satyricon* e *Venetian Journal*) e *Alfred Alfred* di Donatoni potremmo considerarle come riletture del concetto di opera, dove i modelli del teatro musicale tra il comico e il grottesco vengono ripresentati con un finissimo e sapiente gioco della scrittura e senso dell'autoironia.

Mi sembra che quello della ri-lettura sia un criterio calzante a un'istituzione per vocazione "conservativa" (ma non necessariamente conservatrice!) come l'Arena: si ri-legge, e quindi si rende presente, qualcosa che già esiste, innescando un processo di ripensamento del proprio ruolo nella creatività contemporanea.

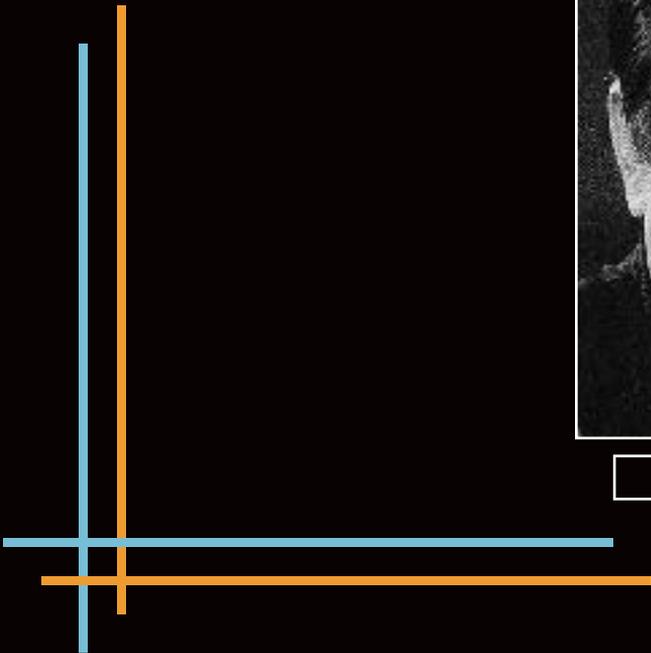
Giorgio Battistelli
Direttore artistico della Fondazione Arena di Verona



Franco Donatoni



Bruno Maderna



Teatro Camploy

Giovedì 21 giugno 2007, ore 20

Venerdì 22 giugno 2007, ore 18

FRANCO DONATONI **Alfred, Alfred**

Sette scene e sei intermezzi

(durata 35' circa)

Personaggi ed interpreti

<i>I Infermiera, Ann</i>	Caterina Borruso
<i>II Infermiera, Eleonor/Una amica</i>	Bjliana Kovac
<i>III Infermiera, Josephine/Una amica</i>	Ekaterina Gaidankaya
<i>IV Infermiera, Eileen</i>	Asako Tamura
<i>Capo Infermiera</i>	Silvia Regazzo
<i>Dottor Prof. Alfred Sovicki</i>	Alberto Guillermo Tapia
<i>Dottor Bilenski/Un amico</i>	Gianluca Margheri
<i>Maristella degli Spiri/Una amica</i>	Caterina Borruso
<i>Tosca Fosca la Formosa</i>	Bjliana Kovac
<i>Rosa Shock/Una amica</i>	Silvia Regazzo

BRUNO MADERNA **Venetian Journal**

per tenore, orchestra e nastro magnetico

(dal "Journal" di James Boswell) Testo di Jonathan Levy

(durata 20' circa)

Tenore Leonardo De Lisi

Direttore **Luca Pfaff**
Regia, scene costumi e luci **Georges Lavaudant**

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA

Alfred, Alfred (1998) è un unicum nella produzione del veronese **Franco Donatoni** (1927-2000): dopo l'anti-rappresentativo *Atem*, è il solo numero di teatro musicale nel suo catalogo, e per di più – a suo modo – entro il genere “comico”.

Commissionata dal T&M di Nanterre e dal Festival Musica di Strasburgo (dove è stata allestita in prima assoluta nel 1998 per la direzione di Ed Spanjaard alla testa del Nieuw Ensemble e la regia di André Wilms, mentre la prima italiana risale al 2001 per Nuova Consonanza, Roma), l'opera mette in scena – con somma e acida ironia autobiografica – il ricovero ospedaliero di Donatoni, caduto in coma diabetico mentre teneva un corso di composizione. L'autore, al quale nel libretto (stilato dallo stesso Donatoni) è riservato un ruolo “muto”, si trova alle prese con una parata di personaggi reali (dottori, infermiere, altri pazienti, amici), ma pervasi da un'irresistibile carica non-sense, derivante dallo stupidario-ordinario cui danno vita: c'è la donna tragicomicamente premurosa, che vorrebbe prendergli del latte ma – non trovandolo – gli porta un non molto dietetico pesce fritto; quella ossessiva e poliziesca, che s'indigna per le sue indiscipline alimentari (reali o scherzose?), cui F.D. – il personaggio-autore della pièce – rintuzza sputando; quella che gli snocciola, sinistra, malauguranti disgrazie parentali; una serie di quattro infermerie-gendarmi, che vessano F.D. con divieti, ordini e considerazioni inopportune («a me non piace la musica contemporanea, non vado oltre Bellini...»); una coppia di grotteschi medici, totalmente inessenziali al loro ruolo professionale – il primo non fa che predicare ai suoi assistenti di aspettare, in caso il paziente non reagisca alle cure d'insulina, il secondo si mette a rivangare un suo millantato passato di “buon fagottista”... “ma ora non ho più tempo per rimettermi a studiare”!); infine, una combriccola di amici/allievi che, nel visitare F.D., danno fondo all'arsenale di frasi fatte da tirar fuori in presenza di un amico ricoverato.

La “comicità” dell'opera (ma il complemento di opéra-comique al titolo allude anche all'utilizzo di modalità vocali parlate – come per il codazzo di amici nella penultima scena – o in *sprechgesang*, ovvero parlato intonato melodicamente) si volge perciò in tragicomicità, proprio nel cortocircuito straniante tra una selva di personaggi che parlano, ma non dicono nulla di sensato o essenziale, e un personaggio (F.D.) che non parla – tutt'al più sputa – e li subisce. Ma un altro cortocircuito scatta, tra vita e arte (Donatoni scomparirà due anni dopo la prima dell'opera, per lo stesso male qui rappresentato), attraverso il quale l'autore prosegue la sua sottilissima partita estetico-compositiva con John Cage, risalente almeno agli anni Sessanta: era stata la lezione di Cage ad avviare una deriva “negativa” nei processi generativi della tecnica compositiva seriale, introducendovi il caso – vitalistico, più che aleatorio – e mostrando come gli estremi della determinazione totale e dell'indeterminazione casuale potessero toccarsi,

e perfino convivere, come nell'impiego compositivo dei sorteggi dell'I-Ching. Donatoni, che aveva recepito profondamente questa lezione, aveva ad essa un'opposizione dialettica che evitasse il peccato (da lui ravvisato in Cage) di "lesa materia", avventurandosi su questo insidioso percorso ai limiti della terra fertile compositiva: recuperata già dagli anni Settanta una pratica positivamente – ma sempre problematicamente – attraversata da una sintesi d'invenzione artigianale e di spersonalizzazione dei processi di scrittura, suggella – quasi al suo termine – questo tragitto di uscita dalla crisi negativa indotta da Cage proprio con un atto esplicitamente vitalistico: l'infusione del proprio vissuto nell'opera d'arte. Ma l'opera, nel suo contenuto musicale, marcia ancora sui procedimenti generativi e sulla condotta strumentale spumeggiante tipici del Donatoni maturo: la sua prassi compositiva lunga non teme più dunque il "negativo", avendolo compiutamente dialettizzato nella scrittura?

Il libretto dell'autore disegna già la struttura dell'opera, organizzata in sette scene e sei intermezzi: ogni scena poggia sull'ensemble, mentre gli intermezzi accoppiano a un personaggio vocale un solista strumentale. La struttura è dunque disegnata per pannelli, come in molto Donatoni: solo un personaggio e un solista strumentale ritornano due volte (Tosca Fosca più flauto in sol, I e II intermezzo), ma in genere il tessuto sonoro si rinnova continuamente, prediligendo negli intermezzi un rapporto speculare tra frasi vocali e strumentali, e puntando i riflettori – nelle scene – su alcune porzioni dell'ensemble, quali i tre preziosi strumenti a pizzico – arpa mandolino e chitarra – più la marimba, riservati alla scena del primo dottore. La partitura inserisce nel tessuto della sua rigorosa scrittura generativa alcune note citazioni musicali, opportunamente rielaborate o mascherate: tre temi dalla trilogia "popolare" verdiana (per Rosa Shock, III intermezzo con tromba solista); temi dai tempi veloci del *Concerto n. 1* (La Primavera) dalle *Quattro Stagioni* vivaldiane; il tema iniziale dei *Tiri burloni di Till Eulenspiegel* di Richard Strauss (per Maristella degli Spiri, IV intermezzo con corno solista... e Maristella è appunto burlata dagli sputi di un monellesco F.D.); e ancora, spunti arcinoti dall'*Idillio di Sigfrido* di Wagner, dalla *Sagra della Primavera* di Stravinskij, stilemi di canto belcantistico per la terza infermiera, e altri ancora "affogati" nel tessuto strumentale, nel quale ritorno una puntigliosa figura di accordi in rapida sequenza discendente... Senza contare che, dopo la penultima scena parlata, l'opera si conclude con un "tutti" finale ("concertato all'italiana, al proscenio"), che nel testo e nel gesto drammaturgico-formale è una reminescenza, assai scanzonata, del *Falstaff* verdiano ("Il diabete è una burla").

E' probabile che **Bruno Maderna** (1920-1973) abbia iniziato a lavorare al *Venetian Journal* nello stesso periodo in cui stava lavorando al *Satyricon*, nel corso del 1971. Pur non avendo stabilito ancora il titolo definitivo, era già sufficientemente precisato il progetto drammaturgico: il testo, curato dal commediografo americano Jonathan Levy, sarebbe stato ricavato dal diario di uno dei tanti viaggiatori inglesi che, nel XVIII, compivano il "grand tour" lungo la penisola italiana, un po' per formazione un po' per superare una sorta di "prova iniziatica" nel contatto con il gusto e la mondanità nobiliari (il tour veniva praticato dai nobili per lo più in giovane età). Nel tour, tra l'altro, una delle attrattive più seducenti erano proprio le innumerevoli e rinomate manifestazioni musicali che animavano le capitali italiane, con particolare riguardo per il teatro musicale e i suoi idolatrati virtuosi e virtuose.

Il viaggiatore in questione, James Boswell, capita a Venezia a 24 anni, nel 1765: dal libretto di Levy, sembra vivere le tante occasioni – musicali, sociali, amatorie – che la città lagunare gli offre con un misto di fascinazione e di melanconica distanza, forse con qualche ubbia moralistica che gli impedisce di tuffarsi nei divertimenti... finché, una sera, il suo diario ci comunica che sta per partire verso sud, alla volta di Roma, dato che – dicono le cronache – nuove star del belcanto furoreggiano. Nuova città, nuova vita, e ogni caligine malinconica sembra sparire d'incanto.

Il *Venetian Journal*, eseguito per la prima volta nel marzo del 1972 presso il Lincoln Center di New York nel ciclo "New and Newer Music", potrebbe esser stato commissionato dal suo primo solista vocale, il tenore Paul Sperry, ed è pensato per questa voce cantante-recitante (ovvero il protagonista-scrittore del diario), piccolo ensemble e nastro magnetico, secondo la formula di un teatro da camera agile e sfaccettato che è la stessa del *Satyricon*. L'organico, nel dettaglio, campiona dell'orchestra i suoi timbri solistici (il quintetto a fiati classico – con la possibilità di ampliarlo timbricamente con l'impiego episodico di ottavino, corno inglese e clarinetto basso – più tromba e trombone, un piccolo set di percussioni non intonate, un insieme di strumenti a "suono corto" come arpa, celesta, xilofono e marimba, e quattro differenti archi compreso il contrabbasso).

A differenza del testo musicale del *Satyricon* (le cui parti sono componibili, e non sottoposte perciò a un vincolo autoriale di successione in sequenza) la partitura del *Venetian Journal* indica con precisione in quale punto e come (da soli, o insieme all'organico acustico) utilizzare i nastri magnetici, ma – come nei nastri per il *Satyricon* – essi riprendono materiali e interi frammenti già elaborati, nei quali si riconoscono tanto la *Serenata III* e *Le rire*, quanto suoni strumentali dell'opera registrati, rielaborati e montati anche per sovrapposizione. Ciononostante, anche il *Venetian Journal* gode di una certa flessibilità nella durata complessiva: a seconda delle scelte interpretative e registiche, può andare dai 17' indica-

ti nella partitura autografa ai 25' che furono necessari per la prima esecuzione newyorchese.

La linea estetica e drammaturgico-musicale su cui si muove il *Venetian Journal* è, in effetti, simile al *Satyricon*, ed è una delle conseguenze del vitalissimo teatro da camera novecentesco: decostruite le formule sinfonico-vocali della tradizionale e tramontata opera lirica attraverso organici snelli e messinscene potenzialmente minimali (quella del *Venetian Journal* non richiede, in via di principio, che un "teatro dell'ascolto" basato sulle potenzialità teatrali degli stessi materiali musicali), anche il linguaggio viene decostruito con acume e intelligenza, distillando citazioni che possono essere reali e/o generiche (si cita cioè lo stile ma non il tema, oppure un tema chiaramente riconoscibile e storicamente connotato con una veste stilistica nuova e straniante) e immettendole in un gioco combinatorio in cui il mistilinguismo non è un vezzo o una rinuncia a scegliere, ma una precisa scelta di poetica. Lo stesso Maderna, a proposito del *Satyricon*, ha sottolineato il contesto "pop", e l'accostamento di materiali disparati come fossero oggetti di una realtà ormai esplosa, come soluzione ideale a un progetto drammaturgico e in parte meta-storico quale l'opera tratta da Petronio (con la scoperta tesi che la natura alessandrina di quella società avviata al tramonto si possa rintracciare anche nella nostra). Nel *Venetian Journal*, a venire in primo piano è invece proprio il gioco combinatorio, che denuncia al fondo di questa scelta in apparenza solo liberatorio la lucida intelligenza con cui Maderna predisponeva matrici generative e proliferative nel periodo più chiaramente seriale. Nel 1972, anche il sound seriale è disponibile a una sua virgolettatura, salvo il fatto che il suo massimo parente tonale – il gioco combinatorio del contrappunto imitativo, e soprattutto della forma della Fuga – torna qui proprio a suggellare, nella fuga finale dell'opera, due dei temi citati più riconoscibili: il "Non più andrai" dalle *Nozze di Figaro* mozartiane, e "La biondina in gondoleta".

Omaggio affettuoso e aereo alla sua città, il *Venetian Journal* è anche una delle opere testamento maderniane: in essa la post-modernità musicale più linguisticamente passiva ha voluto cogliere solo l'epidermide del mistilinguismo, senza raccoglierne però – come invece fa proprio il Donatoni di *Alfred, Alfred* – la sottile sfida (de)costruttiva e, tutto sommato, pienamente moderna nella limpida coscienza della crisi del linguaggio musicale, e nelle strategie strutturali messe in opera per superarla.

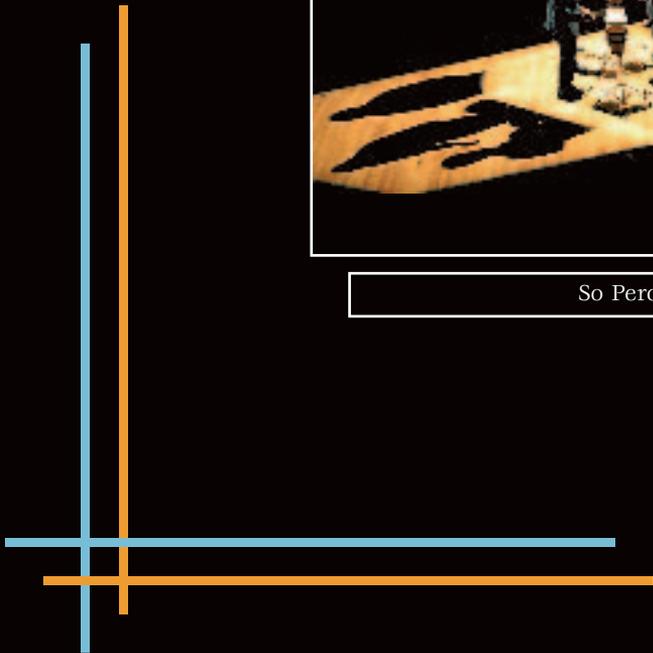
Alessandro Mastropietro



Matmos



So Percussion



Auditorium della Gran Guardia

Sabato 23 giugno 2007, ore 23

MATMOS
e
SO PERCUSSION

in

Aida elettronica

(durata 1h circa)

MATMOS

Martin C. Schmidt *chitarra acustica, electronics*

Drew Daniel *electronics*

Nate Boyce *chitarre, visuals*

SO PERCUSSION

Adam Sliwinski *percussioni*

Jason Treuting *percussioni*

Josh Quillen *percussioni*

La critica ha avuto e ha tuttora qualche difficoltà a classificare la musica dei **Matmos**, ovvero Martin C. Smith e Drew Daniel. La definizione più accreditata è quella di una versione pop (dove il termine allude sia alla corrente artistica novecentesca, sia al “popular” anglosassone) della *musique concrète* elettronica, e sembra confermata dalle indicazioni di curriculum ufficiale, per il quale il duo ha scelto – invece che il tradizionale elenco di registrazioni discografiche e produzioni live – l’inventario dei suoni concreti con cui hanno tessuto i loro lavori: vi si annoverano suoni amplificati di tessuto nervoso di molluschi, un banjo a cinque corde sfregate con un archetto (invece che normalmente pizzicate), fischi e baci rallentati, una chitarra elettrica da 5 dollari, i suoni del solco d’uscita di un disco in vinile, di chirurgia di liposuzioni o trapianto del mento, di violini, di gabbie per topi, di tuniche di elio, di viole, di crani umani, di violoncelli, di mescolio delle carte, di tube, di interferenze elettriche generate da un laser per chirurgia oculistica, di cani che abbaiano, di persone che leggono ad alta voce, di vestiti fetish in lattex, di pietre del Reno su un piatto da cucina, di microfoni a contatto su capelli, di treni polacchi, di ukulele, di insetti, di un detector per punti da sottoporre ad agopuntura che trasmette energia elettrica attraverso la pelle umana, dello scricchiolare di rocce di sale sotto i passi, di pasticche d’aspirina tirate contro un set di percussioni a distanza di alcuni metri, di un secchio da 5 galloni di farina d’avena, dell’apparato riproduttivo (vagina e utero compresi) di una mucca, e così via...

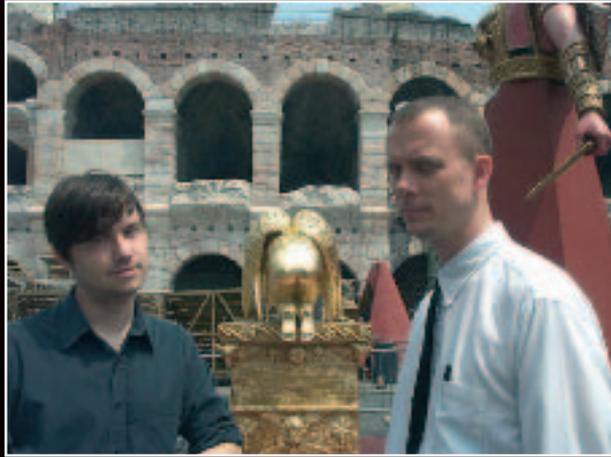
Il duo, insomma, si muove nei territori dell’elettronica (qualcuno usa le K al posto delle C, non tanto con intenzione spregiativa, quanto per differenziarla meglio dalla *electronic music* colta), ovvero di quella sperimentazione che deve qualcosa sia alla *electronic music* e alla *tape music* filiateda dalla ricerca musicale colta contemporanea (appunto la *musique concrète* francese, votata all’impiego e all’elaborazione di suoni registrati dal vivo, la musica elettronica astratta dei vari Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig, John Chowning, Barry Truax ecc.), sia all’utilizzo a volte non-convenzionale della tecnologia nella musica dance. Se la parentela con la *musique concrète* è evidente nell’inventario – peraltro largamente incompleto – sopra tradotto, nel quale i timbri strumentali tradizionali sono mischiati a suoni largamente non-convenzionali, e non captabili senza un’evoluta tecnica di ripresa sonora, ed è confermata all’ascolto di alcune tracce in cui il sovrapporsi degli strati sonori segue una logica abbastanza ‘astratta’ e priva di impulsi ritmici o tagli formali troppo scoperti, l’influenza di alcuni generi di musica dance è lampante in altre tracce poggiate sugli elementi tipici della dance elettronica degli ultimi 20 anni: un beat (impulso ritmico) costante e massivo, assegnato a una cassa di batteria che può essere più o meno veloce o distorta, una linea di basso ostinata, e l’avvicinarsi di strati melodici – in genere realizzati con strumenti elettronici – più o meno minimali e iterative.

La musica techno, una delle correnti di riferimento nella dance recente; nata a Detroit a metà degli anni Ottanta da alcune operazioni di remix in chiave dance, è ad esempio prodotta interamente con mezzi elettronici (sintetizzatori, computer, drum machines), non ha una velocità dell'impulso ritmico troppo elevata (suoi sottogeneri, come l'hardcore, l'hanno invece portata oltre i 140 beats-per-minute), e presenta melodie lineari e semplici che non pretendono un primo piano sonoro, ma servono piuttosto a interagire con gli altri strati sonori. Il tutto è, proprio per questo, in genere privo di gesti o traiettorie che implicano una vettorialità sonora: tutto sembra nascere, svolgersi e concludersi in uno stato ipnotico, mentre nei generi progressive della dance si possono incontrare crescendo di dinamica, accelerazioni del ritmo e esplosioni d'energia. L'assenza di una direzionalità, e anche dei più elementari e banali gesti sonori, introduce dunque una parcellizzazione della percezione: privi di figure o di gesti che li convogliano in un'unica direzione, gli strati sonori – anche quelli ritmicamente massivi e ossessivi – godono di uno status percettivo separato e autonomo, che l'iterazione melodica accentua.

Un dato in comune con la *musique concrète*, però, la techno – e l'elettronica in generale – ce l'ha: un'area comune di prassi sull'oggetto sonoro, che fa perno su figure di DJ creativi i quali, per primi, hanno iniziato a sperimentare l'ottenimento di suoni sporchi, ricchi di rumore, attraverso l'azione diretta su dischi in vinile.

Tornando a Matmos, il nome si riferisce al lago ribollente di melma satanica, ai piedi della città di Sogo, nel celebre film *Barbarella* – 1968 – con Jane Fonda (l'etichetta privata dei Matmos, Vague Terrain, si riferisce invece alla casa editrice parigina che in quel periodo pubblicava il fumetto da cui è tratto il film). Il duo nasce a San Francisco nel 1998, remixando un single di successo di Björk (*Alarm Call*), con la quale hanno collaborato anche per gli album *Vespertine* (2001) e *Medulla* (2004) e per un paio di tour. Nello stesso anno d'esordio, i Matmos pubblicano i loro primi CD (*Matmos, Quasi-Objects*), per proseguire la produzione discografica con una decina di titoli fino a quest'anno. Tra i più recenti e notevoli, *The Rose Has Teeth in the Mouth of a Beast* e *For Alan Turing* (entrambi del 2006), o *Work, Work, Work*, un ampio "the best of" scaturito da un'ampia session di 97 ore presso lo Yerba Buena Center for the Arts – dov'erano nel 2004 artisti residenti – realizzata insieme ad amici, ospiti musicali e intervenuti sul momento, pubblicata come "free download" su internet.

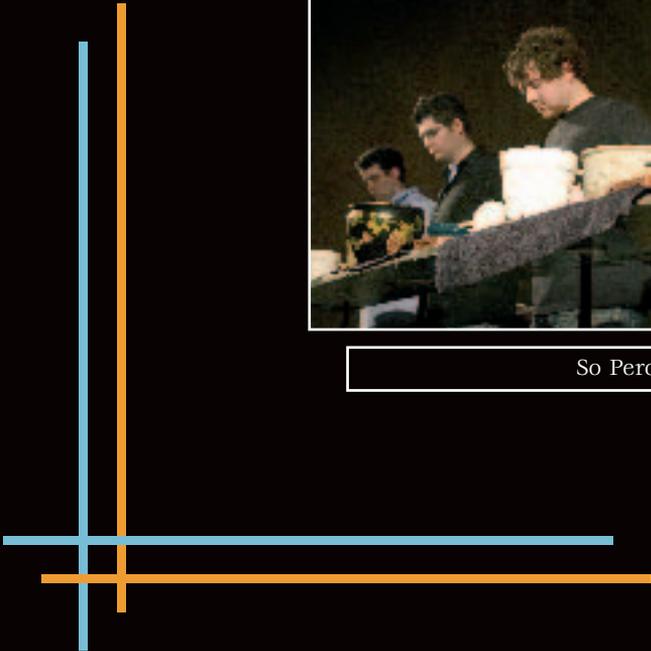
In effetti, Matmos è qualcosa in più del duo formato da Schmidt (attualmente collaboratore del New Genres Department presso il San Francisco Art Institute) e Daniel (corrispondente della rivista online Pitchfork Media, sta seguendo un proprio progetto di musica dance – *The Soft Pink Truth* – e scrivendo una tesi sul culto letterario della Melanconia): è una formula aperta ad altri artisti di elettronica e multimedia, tra cui spicca



Matmos



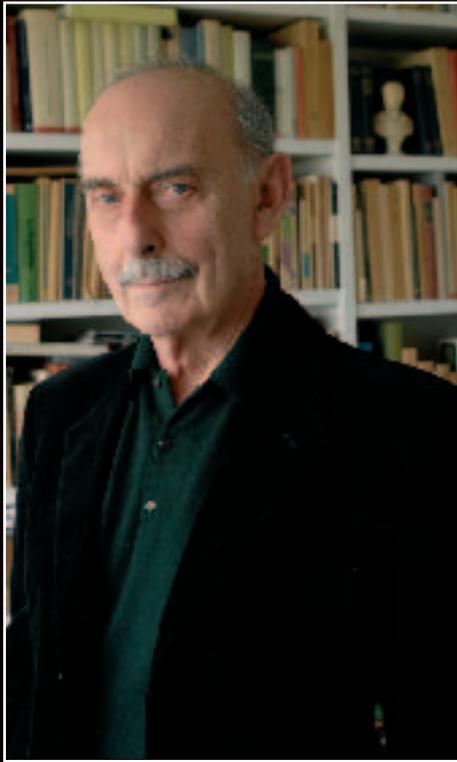
So Percussion



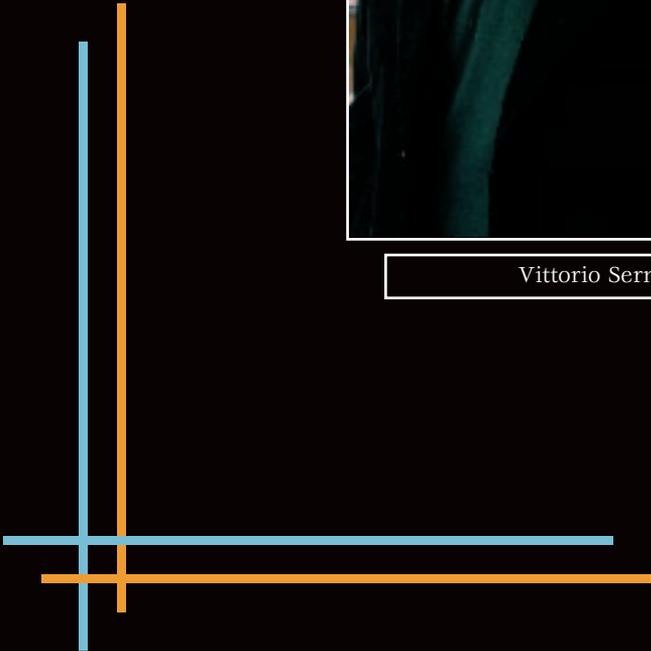
il nome di J. Lesser (vedi l'album in tiratura limitata del 2002). Per "Verona Contemporanea", il duo Matmos - insieme al gruppo **So Percussion** - realizzerà una *Aida electronica*, che inizierà nel Palazzo della Gran Guardia mentre ancora l'*Aida* all'Arena è in corso, congiungendo per alcuni minuti l'originale con la riformulazione come fossero due strati di una session techno.

Così i Matmos sul progetto-*Aida*: «Nel nostro lavoro audio e video come Matmos, tendiamo a operare per riduzione, selezionando una lista ristretta di oggetti e concetti e provando a far generare musica e immagini da essi, lasciando alla scelta di poetica il compito di determinare gli ingredienti iniziali e alla forma la facoltà di emergere attraverso libere associazioni. Nel creare la nostra opera audio-video nel contesto di un'esecuzione dell'*Aida* di Verdi all'Arena, ci siamo trovati di fronte all'imbarazzo della sovrabbondanza. C'è semplicemente troppo su cui lavorare: si può discutere se sia il capolavoro trascendente del più grande operista italiano, ma l'*Aida* è l'allestimento epico per eccellenza. La grandiosità architettonica dell'Arena di Verona ancora l'intera città, travolgendo e soggiogando tutte le strutture circostanti con il suo incrollabile perdurare in confronto alla vita cittadina contemporanea e offrendo una scoraggiante sfida all'invasione del modernismo urbano. Abbiamo deciso di "partire da zero", creando forme musicali che isolano le componenti basiche dell'intreccio musicale di *Aida*: un amore proibito tra un egiziano e una etiope, la tipica musica militare di uno stato in guerra contrapposta alla nuda voce dell'individualità, la tragica sequenza tombale conclusiva. Trasponendo l'intreccio in una forma elettronica, abbiamo campionato e ricostruito gli strumenti tradizionali di Egitto e Etiopia e sequenzato moduli ritmici basati sulle tradizioni musicali popolari del Nord Africa: moduli del za-ar e del masmoudi egiziani sono intrecciati con campioni del baganga etiopico, creando l'espressione musicale dei travalicanti desideri che sono al centro dell'intreccio. Abbiamo anche costruito nuovi arrangiamenti attorno a "campioni intrecciati" estratti da poche melodie verdiane; l'ascoltatore smaliziato può individuare elementi di "Celeste Aida" e della "Marcia Trionfale" emergenti in forme distorte e ri-formulate lungo il corso della performance. Siamo felici di avere ospiti nel nostro ensemble Josh Quillen, Jason Treuting e Adam Sliwinski, tre membri del quartetto contemporaneo So Percussion di Brooklyn, che ci aiutano a ricostruire questi frammenti melodici e sinfonici e a unirli con il linguaggio percussivo della cultura nord-africana. Ragionando poeticamente sull'etimologia della parola "Arena", che proviene da una radice etrusca per "sabbia" o "luogo cosparso di sabbia", abbiamo modellato un pezzo che usa il suono fonetico di "sand (sabbia)", operando direttamente con questo elemento sonoro. [...]"»

Alessandro Mastropietro



Vittorio Sermonti



Corte Mercato Vecchio

Venerdì 29 giugno 2007, ore 18.30

Riraccontare Verdi

voce recitante

Vittorio Sermonti

NABUCCO

musica di

Azio Corgi

ispirata a *Nabucco* di Verdi

pianoforte

Emanuele Arciuli

(durata 1h circa)

La musica di Azio Corgi
è commissionata dalla Fondazione Arena di Verona

(in collaborazione con gli Amici del Filarmonico di Verona)

Corte Mercato Vecchio

Sabato 30 giugno 2007, ore 18.30

Riraccontare Verdi

voce recitante

Vittorio Sermonti

LA TRAVIATA

musica di

Michele Dall'Ongaro

ispirata a *La Traviata* di Verdi

pianoforte

Roberto Prosseda

(durata 1h circa)

La musica di Michele Dall'Ongaro
è commissionata dalla Fondazione Arena di Verona

(in collaborazione con gli Amici del Filarmonico di Verona)

Corte Mercato Vecchio

Domenica 1 luglio 2007, ore 18.30

Riraccontare Verdi

voce recitante

Vittorio Sermonti

AIDA

musica di

Matteo d'Amico

ispirata a *Aida* di Verdi

pianoforte

Carlo Grante

(durata 1h circa)

(in collaborazione con gli Amici del Filarmonico di Verona)

Nel 2001, al cadere del centenario verdiano, Giorgio Battistelli – allora direttore artistico della Società Aquilana dei Concerti – scelse, con la complicità di Vittorio Sermonti, un’iniziativa celebrativa articolata quanto singolare: chiedere a 14 compositori italiani di varie generazioni, tendenze linguistiche ed espressive, di musicare altrettanti testi nei quali Sermonti avrebbe ri-raccontato altrettante celebri opere verdiane. E ri-raccontato non solo nella trama, ma anche nel dettato sonoro della partitura, insomma nella drammaturgia musicale, così come nel contesto storico-biografico, nelle fonti letterarie e nella ricezione. Qualcosa in più, dunque, di 14 descrizioni o narrazioni: invece, 14 meta-libretti, ovvero testi che – pensati per la musica, ma con un passo linguistico-letterario autosufficiente, tanto da esser raccolti nel volume *Sempreverdi* edito da Rizzoli – rifrangersero come in un prisma tutte le dimensioni nelle quali il teatro musicale di Verdi esiste, bordeggiando perfino – pur nella loro forma prosastica – vocabolario e cursus ritmico dei libretti originari. Questi meta-libretti – sempre affidati alla voce narrante dello stesso Sermonti, voce insostituibile ed essenziale snodo della ri-creazione della parola scenica verdiana – sono stati poi rivestiti di musica strumentale (quasi mai vocale, per evitare di scoprire troppo il processo citazionista) secondo la formula del melologo, genere misto prosa-musica dalla storia tutt’altro che irrilevante, confermando lo spettro assai ampio di orientamenti stilistici – e, di riflesso, di scelte nell’impianto formale, nel rapporto testo-musica e nel legame con la musica di Verdi – presente nella rosa di compositori coinvolti.

L’iniziativa nel suo complesso rinvia poi a un orizzonte problematico preciso: l’estetica post-moderna. Sul post-moderno in arte si è detto e scritto molto: sconfinamento oltre il moderno, o modalità “debole” di vivere il moderno, e la crisi che vi cova endemicamente per esplodere in scoppi progressivi lungo i due secoli scorsi? Comunque, post-moderno non è solo il gioco combinatorio, e un po’ edonista, dei segni svuotati di senso, o almeno di presa metafisica e teoretica, o la rinuncia a qualsiasi super-narrazione della realtà (storica, estetica, sociale...): è anche la de-costruzione, concetto nel quale (come nel lemma composto post-moderno) l’accento è posto sul secondo vocabolo. Se il de- è un principio di emancipazione, di apertura sul molteplice, di disponibilità a uno smontaggio liberatorio e anti-dogmatico dei meccanismi del linguaggio, anche per rigenerarne cifre e operatori, l’istanza costruttiva, la proiezione nella materia e – per il caso specifico – nella drammaturgia sonora di un gesto creativo forte, sono stati spesso sensibili nelle opere presentate in quel ciclo.

Non vi figurava la firma di **Azio Corghi**, il quale aveva però già lavorato su materiali verdiani in occasione de *La cetra appesa*, una cantata scenica del 1995 in cui l’occasione celebrativa per il cinquantennio della Liberazione aveva stimolato l’autore a tessere una rete intertestuale (poetica e musicale) intorno ai versi del più celebre coro del *Nabucco*, portato-

ri di una valenza patriottica sin dal loro apparire in pieno Risorgimento. In quella cantata, "Va' pensiero" era sottoposto a un procedimento di "palinsesto": alcune linee musicali (quelle strumentali) venivano erose o polverizzate in nuova materia, sostituite dalla proliferazione di altre superfici sonore che s'insinuavano tra le frasi vocali monodiche del coro verdiano (sempre riconoscibili) o si sovrapponevano loro, ora in posizione di sfondo, ora contendendo loro il primo piano.

Per la riscrittura del *Nabucco*, affidata – come tutte le altre di questo nuovo mini-ciclo di tre, che si colloca rispetto alle opere-modello come un'anticamera quasi psicanalitica, riservata a uno spazio più raccolto, prima dello spettacolo in Arena – al solo timbro strumentale del pianoforte, così Corghi ha descritto il suo approccio:

«Come interpretare, attraverso la scrittura pianistica, il meta-libretto del *Nabucco* verdiano di Vittorio Sermonti?

Innanzitutto accettandone la spiritosa e arguta "chiave di lettura" introduttiva. Partendo dalle stupefacenti informazioni biografiche su Temistocle Solera, l'autore giunge fino alle agiografiche notizie di cronaca riguardanti la nascita dell'opera. Poi il racconto delle varie scene diventa drammaturgia e prende corpo una riflessione poetico-letteraria sull'opera lirica originale che apre alla possibilità di una meta-collaborazione musicale.

Nel rispondere alla domanda iniziale, considero la mia interpretazione una forma di "contro-soggetto" musicale. In altre parole, ho tentato di contrapporre, al "virtuosismo" poetico-letterario del testo originale, un'autonoma scrittura pianistica sorretta tuttavia da un gesto altrettanto "virtuosistico". Di qui l'idea di un intervento compositivo che, pur parafrasando vari motivi verdiani, non si limiti a sottolineare il testo letterario.»



«Odesi rampicare sù pei velluti del sipario un commovente gemito d'archi soli divisi, quand'eccoti lo zum-pa-pa di legni e violini secondi con pizzicato di contrabbassi (come è vero che la vita è un valzer), indi violini primi, viole e violoncelli, con espressione e trasporto, attaccano un mi-re-do-si-la-fa, che chi si ricorda la prima volta che l'ha sentito sta raccontandosi una bugia: e insiste, il mi-re-do-eccetera, via via rincalzato dai fagotti e dai clarinetti in Do, finché i violini staccando e trillando, le viole e i violoncelli smaniando cupi, poi tutti insieme allargando, diminuendo e morendo, ci significano che c'è qualcosa che potrebbe non andare (com'è vero che la vita è un valzer, ma triste, non foss'altro perché finisce sempre che si muore).

Sù il sipario, e si scatena un allegro brillantissimo molto vivace a tutta orchestra. Che c'è una signora festa, te ne accorgi a occhi chiusi. [...]»

E' l'abbrivio della riesposizione sermontiana de *La Traviata*: tra i suoi metalinguaggi, forse quello più narrativo, tenendo costantemente dietro l'intreccio e la sua realizzazione musicale, e disciogliendo chiose storiche e commenti nel corpo di questa stringente ri-narrazione. Ma anche, nella descrizione del celeberrimo Preludio e dello stacco sull'inizio del I atto, tra i più rivelatori nelle virtù evocative e insieme analitiche della prosa di Sermonti, capace di far vedere/sentire a occhi chiusi (e a orecchie esterne inattive, ma sostituite dall'attività di un'interna memoria acustica) tanto la musica, quanto la drammaturgia scenico-musicale.

Quando **Michele Dall'Ongaro** affrontò, nel primo ciclo di *Riraccontare Verdi*, la riscrittura del *Rigoletto* (Gilda, o mia Gilda), vi aveva proiettato il suo acuto, abilissimo, vivido procedere de-costruttivamente sui segni di quella drammaturgia musicale, sottoponendoli a quei processi di ricombinazione, germinazione, agglomerazione ed estinzione assorbiti dall'alto magistero di Aldo Clementi. Processi seriali e post-seriali, ma non più esercitati su eventi sonori – atomici o complessi che siano – ma appunto sui segni: i quali, sottoposti a questo prisma rifrattivo dall'azione inesorabile, danzano le loro figure tanto geometriche/strutturali quanto cripto-narrative, liberando anche insospettite energie drammatiche e inaspettate urgenze acustiche. Che in quel gioco rigolettiano fosse catturato anche l'immagine straniante di un campione low-fi dell'originale, rientra in una prassi dell'ironia, che – consapevole di antecedenti e attuali utilizzo di un sound carico di rumore, tecnologico o vitalistico – è ancora una componente del gioco semiotico-strutturale: «Che in tutto questo ci sia dell'ironia è probabile, ma in questi casi è bene ricordarsi del monito di Umberto Eco, quando ci ricorda che l'ironia non è una di quelle qualità che, programmaticamente, ci si può attribuire senza apparire un po' ridicoli.»

Nell'affrontare la riscrittura de *La Traviata*, Dall'Ongaro si è trovato forse viepiù investito dalla carica (ri)narrativa del testo di Sermonti, così descrivendo il suo impatto ricettivo e poi creativo col testo:

«Se è vero, come pare, che nel XIX Secolo in Italia la ricerca dell'identità nazionale non sia stata raccontata dai romanzi ma dalle opere allora è vero che Verdi è il massimo narratore italiano dell'Ottocento. E' un fatto noto, in molti ne hanno scritto, Manzoni sembra non se la sia presa (che tanto Verdi volle risarcirlo da par suo) e va bene così.

Però adesso viene il difficile e vi prego di seguirmi perché magari dirò una stupidaggine ma ormai mi sono fatto un certa idea e vorrei raccontarvela. Ho già lavorato con Sermonti a un *Rigoletto* (per il ciclo *Riraccontare Verdi* inventato a L'Aquila da Giorgio Battistelli) e leggendo ora il suo remix di *Traviata* mi sono convinto che riesce a fare una cosa abbastanza straordinaria, riesce cioè a trasferire Verdi (o almeno alcuni tratti non secondari) dalla *musica* alla *parola*. Cioè riesce a sfilare la musica dal pensiero drammaturgico di Verdi (ovvero a sfilare l'elemento fondamentale che lo rivela

e lo appalesa) e a trasferirlo nella narrazione. Insomma: come se un cuoco togliesse il cacao dalla *Sacher* e ce ne facesse sentire il sapore raccontandocene la ricetta. Vi par poco?

Quindi Verdi è tutto lì, nel testo di Sermonti (dove per testo voglio indicare sia quello scritto che lo stesso Sermonti recitante, testo egli stesso).

E allora noi musicisti che ci stiamo a fare? Perché Verdi, s'è capito, per fortuna non dobbiamo sostituirlo, e ci mancherebbe. Allora io credo che il nostro lavoro serva a fare accostare al testo secondo il nostro punto di vista. È lo sguardo di chi legge. Quindi Giuseppe Sermonti e Vittorio Verdi sono la partitura, noi siamo l'orchestra. Il pubblico rimane pubblico e almeno lì tutto è chiaro.

Poi rimarrebbe da dire che il pianoforte (strumento borghese come nessuno, in *Rigoletto* era un quintetto d'archi) ben si accosta a una vicenda come questa, e il resto si vedrà.»



La ri-scrittura di **Matteo d'Amico** dell'*Aida* risale all'anno del ciclo aquilano (2001) di *Riraccontare Verdi: in Triangolo e Piramidi* (il titolo scelto, un po' umoristicamente un po' no, dall'autore, per alludere con la figura piana all'intreccio e con quella solida all'ambientazione geografica, ma forse anche per sottolineare l'essenzialità geometrica della scrittura), D'Amico scelse, a fronte della disponibilità di un più ampio ensemble, lo strumento che, nella tradizione operistica, vicaria l'orchestra e permette la diffusione e l'apprendimento – i più ampi possibili – delle opere, mediante le ben note “riduzioni pianistiche” così come attraverso trascrizioni, parafrasi o fantasie da concerto...

«Questo è stato appunto – argomentò all'epoca D'Amico – uno dei motivi di questa scelta: mi ha subito affascinato l'ipotesi di “vivere” l'opera attraverso il pianoforte solo, lo strumento che ha contraddistinto un altro modo, storico, di vivere l'opera: la consuetudine dell'esecuzione domestica, ottocentesca e primo-novecentesca, magari un po' polverosa, ma solo perché soppiantata dalla riproducibilità tecnologica delle esecuzioni musicali. Un'altra, determinante motivazione è connessa con la categoria di “genere” sotto la quale vedo compresa questa mia creazione, vale a dire il genere del melologo; penso che il melologo, che (com'è noto) è fatto dell'unione di recitazione e musica, imponga di esaltare la presenza e la natura della voce recitante: in tal senso, avendo fatto tesoro delle mie precedenti esperienze nel genere, mi sono sempre trovato bene a lavorare con il pianoforte, perché è strumento assai agile oltre che duttile, ha in sé (per le sue caratteristiche sonore) una temporalità strumentale ed una scrittura musicale più scorrevole e snella dell'ensemble (i cui strumenti invitano spesso alle note tenute), e perciò è più adatto ad inserirsi negli interstizi,



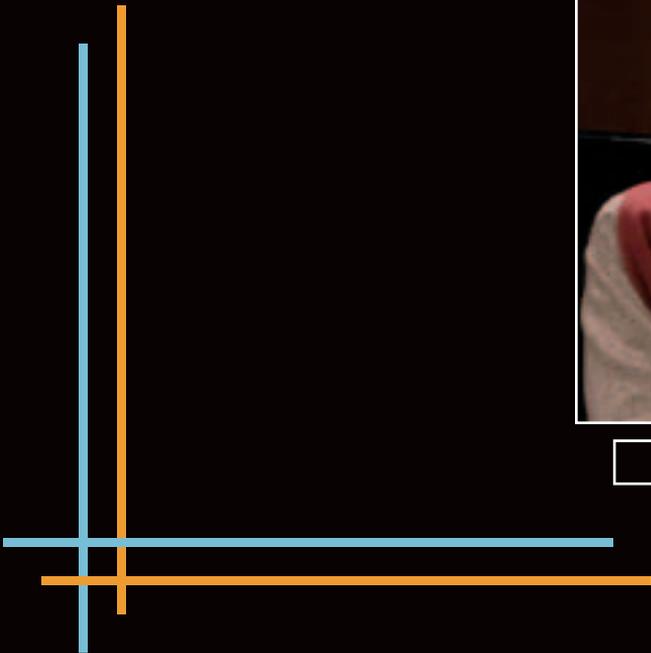
Michele Dall'Ongaro



Azio Corghi



Matteo d'Amico



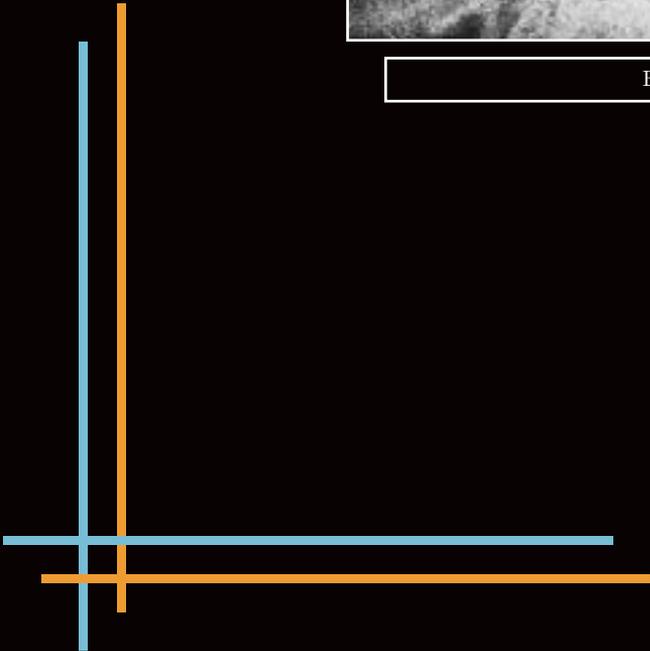
di tempo ma anche di senso, che il testo da recitare lascia a disposizione...» D'Amico aveva già incrociato, nella sua traiettoria compositiva, il genere del melologo, e proprio toccando tematiche verdiane: in *Verdi versus Wagner* (2000), un melologo sinfonico, proprio la presenza dell'orchestra aveva messo l'autore nella continua lusinga di sonorità stilisticamente verdiane, pur non impendendogli affatto di seguire in determinati momenti la sua personale linea di linguaggio. Più prossimo nella conformazione risulta l'antecedente del *Monologue d'un faune*, un breve brano del 1989 per voce recitante e pianoforte su testi poetici di Stéphane Mallarmé: se lo specchio di quell'esperienza poteva essere la scrittura pianistica francese a cavallo del 1900, qui i riferimenti musicali sono più individuati (citazioni dall'*Aida*, logicamente) ma non meno filtrati, proprio grazie all'individuazione timbrica del pianoforte.

«Penso che il timbro “in bianco e nero” dello strumento a tastiera abbia consentito, in generale, una maggior capacità di astrazione, e una fruttuosa (quanto non schizofrenica) distanza dalla rete di citazioni messa in gioco, attinta peraltro ad un'opera che, con la sua notevole forza drammatica, avrebbe potuto schiacciare questo ordito. Inoltre, anche se non conoscevo ancora i dettagli del testo di Sermonti, sapevo che questa impostazione avrebbe creato un accordo tra l'atteggiamento ri-narrativo proprio di Sermonti da un lato, e il particolare lavoro di ri-composizione (ri-combinazione, ri-scrittura) al pianoforte dei materiali verdiani: un accordo nel segno del distacco, dell'ironia, della rimessa in gioco dei segni linguistici e sonori, a proposito dei quali lo sfruttamento dei registri estremi del pianoforte, tipicamente moderno e “straniante”, ha avuto un ruolo assai tangibile. Il tutto, ripeto, è stato pensato con l'intenzione di servire agilmente snodi e modi del testo di Sermonti: di qui una strategia che, nella parte musicale, privilegia il frammento, il suo apparire in piccole macchie, spezzoni, apparizioni, entrando il più possibile nel racconto con funzione di reminiscenza, di ricordo, a volte pure di amabile “presa in giro”... cercando insomma di assumere, in un caleidoscopio che non sopporta lunghi tempi espositivi, vari toni in relazione a varie atmosfere, che il testo innesca, ma che non provoca secondo una letteralità banalmente illustrativa. Per questo, in definitiva, testo e musica (isolati l'uno dall'altra) risuonano per una durata che, sul tempo complessivo della partitura pari a quasi un'ora, arriva al rispettivo totale di cinque o sei minuti per ciascuna componente isolata».

Alessandro Mastropietro



Bruno Maderna



Teatro Camploy

Sabato 7 luglio 2007, ore 18

BRUNO MADERNA

Satyricon

Testo di Bruno Maderna da Petronio

(durata 1h circa)

Personaggi ed interpreti

<i>Fortunata</i>	Bjliana Kovac
<i>Eumolpo</i>	Davide Fersini
<i>Scintilla</i>	Laura Dalfino
<i>Habinnas</i>	Frederic Diquero
<i>Trimalchio</i>	Leonardo De Lisi
<i>Criside</i>	Karina Ogandjan

Direttore

Luca Pfaff

Regia

Giorgio Pressburger

Scene e costumi

Andrea Stanisci

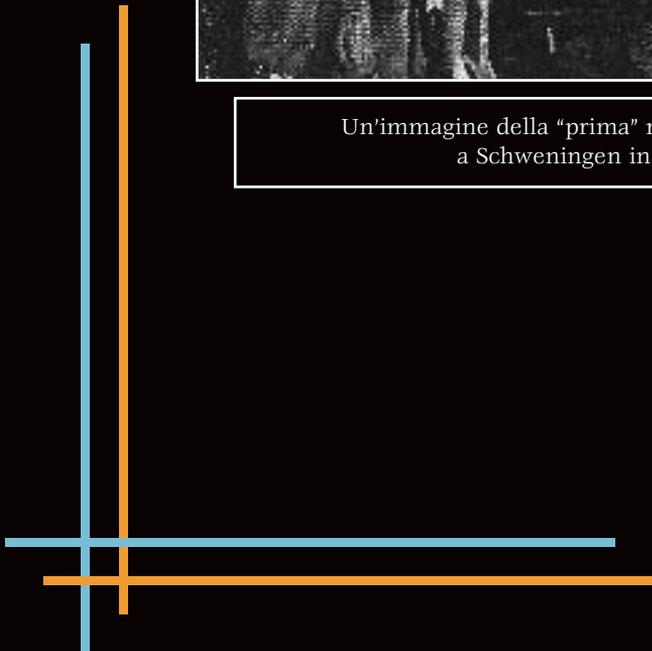
ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA

Amplificazione a cura di BH Audio

In collaborazione con Fondazione Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" di Trieste



Un'immagine della "prima" rappresentazione di *Satyricon*
a Schweningen in Olanda nel 1973 .



Alcune considerazioni su Bruno Maderna

di Luca Pfaff

Chi è Bruno Maderna? Nato a Venezia nel 1920, morto a Darmstadt nel 1973, è stato un bambino prodigio, pianista e direttore d'orchestra, a partire dall'età di cinque anni. Questo compositore, questo "Neutöner" che ha sperimentato quasi tutte le estetiche della sua epoca, è stato anche un infaticabile ricercatore, un intellettuale raffinato e un *bon vivant*. Ricorda i grandi umanisti del Rinascimento.

Il *Satyricon* è un "work in progress", cioè una composizione soggetta a svariate modifiche e varianti per le quali Maderna ha utilizzato diversi materiali, acustici ed elettronici. La prima stesura dell'opera è del 1971 e al momento della sua morte l'autore lavorava a una nuova versione che avrebbe dovuto andar in scena a Bruxelles. Come già *Hyperion* un lavoro di poco precedente, *Satyricon* possiede una struttura aperta: i suoi 19 numeri possono succedersi liberamente secondo la scelta del direttore d'orchestra. Affidando la partitura al suo editore Salabert, Maderna aveva chiesto che la partitura non venisse rilegata ma edita in 19 fascicoli separati in modo che non vi fosse un ordine d'esecuzione prestabilito, bensì un ordine libero, a discrezione degli esecutori. Varie registrazioni ci informano dell'ordine adottato da Maderna nelle sue esecuzioni che cambiava secondo luoghi e circostanze. La mia scelta si avvicina in grandi linee a quella adottata dal compositore in occasione della prima dell'opera a Schweningen nel 1973 in occasione del Festival d'Olanda. Ho anche deciso di omettere due numeri e di ripeterne alcuni più brevi per intervallare alcuni episodi e dare loro una forma drammaturgica autonoma. Nel finale propongo di nuovo *Love Ecstasy* dove si canta: «la morte può sorprenderci in ogni momento. Allora, nell'attesa, riempiamo le nostre coppe e brindiamo alla vostra salute!». E' la mia strizzatina d'occhio a Maderna che morirà pochi mesi dopo avere scritto queste note. Aveva cinquantatré anni.

La scelta dei brani registrati su nastro, che durano in tutto una cinquantina di minuti, resta problematica perchè le indicazioni del compositore sono praticamente inesistenti. Mi servo di alcuni di questi brani per unire alcuni numeri o per creare delle ambientazioni sonore di alcune situazioni.

Durante gli ultimi due anni della sua vita ho incontrato spesso Maderna a Milano. Era primo direttore dell'Orchestra della RAI che teneva i concerti nell'auditorio del Conservatorio "Giuseppe Verdi" dove io studiavo. Era una figura imponente, colorita e dai modi gioviali in cui si mescolavano intel-

ligenza e humour. Forse è proprio grazie a lui che è nato il mio amore e la mia dedizione alla musica del nostro tempo. Mi insegnò che nella musica contemporanea bisogna dirigere anche delle composizioni modeste, pure sapendo che non dureranno, perchè serviranno da *humus* per le composizioni future. Ho tenuto fede a questo impegno e oggi ne misuro tutta l'importanza.

Lo spettacolo si snoda intorno al banchetto di Trimalcione la cui volgarità, esagerata e esibita in maniera vistosa, simboleggia la crisi dei valori del mondo e la sua decadenza. La satira di Maderna, al pari di quella di Petronio, si indirizza agli atteggiamenti morali e artistici che hanno corrotto la civiltà occidentale. Mediante la forza espressiva che viene fuori dai personaggi del romanzo di Petronio – nel quale si insiste sui temi della sessualità, dell'avidità, dell'accademismo, e dell'infedeltà – Maderna ci presenta il quadro di una civiltà popolata di personaggi visti come maschere di una "commedia dell'arte" moderna dalle smorfie grottesche. Non stupisce che il veneziano Maderna si sentisse vicino alla commedia dell'arte. Tutta la vicenda è presentata in una satira umana, quasi bonaria che ci fa sorridere e pensare a Rossini: l'*humour* mediterraneo, l'ironia graffiante che ritroviamo negli ultimi lavori dell'operista pesarese. O si tratterà di un riso sarcastico di fronte alla morte che lo seguiva dappresso? La sua voce roca, dall'accento veneziano risuona ancora in alcuni momenti del nastro magnetico. Ma accanto a questo spirito ironico e sarcastico c'è anche il piacere e la libertà anticonformista di appropriarsi degli stili e delle musiche di epoche diverse. Ne viene fuori l'opera buffa contemporanea che si iscrive perfettamente nel movimento della POP-ART degli anni Settanta. Come ad esempio le pitture di Andy Warhol, le numerose citazioni del *Satyricon* creano un effetto di allontanamento e suggeriscono dei significati che contraddicono o sfumano l'originale. Per la sua allegra mescolanza di citazioni e collages (Bizet, Verdi, Kurt Weill, Wagner, Offenbach, valzer, tango ecc.) intorno a un testo in quattro lingue cantato, parlato, declamato, il *Satyricon* ci proietta in un mondo musicale allegro e raffinato.

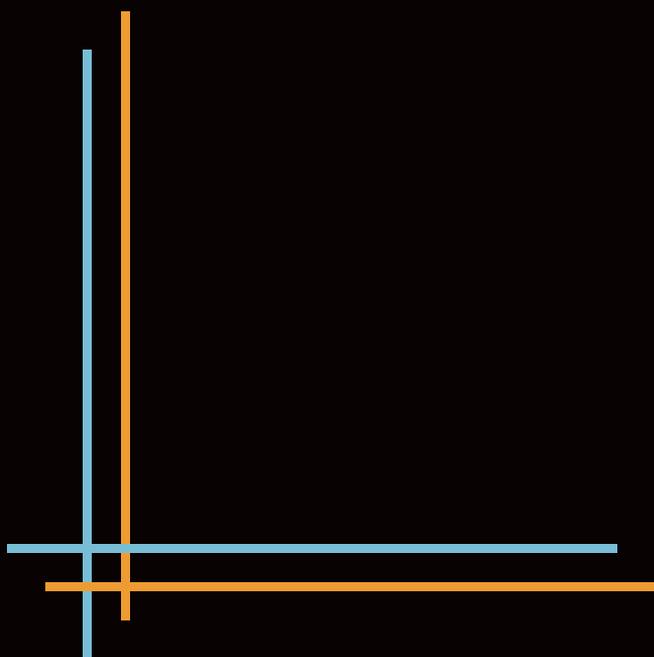
La scelta di una lingua differente per ogni personaggio in funzione della situazione, è una caratteristica fondamentale di quest'opera poiché determina lo stile musicale di ciascun numero : l'americano serve a glorificare le meraviglie del materialismo e della ricchezza, il francese serve per l'eroticismo e la seduzione, il tedesco per i momenti un po' volgari e fisiologici, il latino per le digressioni filosofiche. Il tutto sostenuto da un'orchestra che impiega sonorità e linguaggi concreti, aleatori, tonali, dodecafonic, neoclassici e contemporanei. Con Maderna si può anche guardare all'ambivalenza dei sentimenti (humour/serietà) come erano espressi dalle comiche dei film muti o dai personaggi felliniani.

Che cos'è una composizione aleatoria? Il termine è impiegato per indicare musiche che non sono totalmente definite dal compositore e che lasciano dunque un significativo margine d'intervento all'interprete. Tale libertà può tradursi in un'improvvisazione oppure, ed è il caso del *Satyricon*, il compositore suggerisce dei moduli da inserire a piacimento. In ogni pagina della partitura è indicato una sorta di cammino obbligato, una musica principale per così dire, che deve essere eseguita alla lettera. Intorno ad esso sono poi inquadrati i moduli nei quali il compositore ha indicato degli interventi aleatori di uno o più strumenti. Ognuno di questi moduli è numerato. A sua scelta il direttore indica con la mano sinistra un numero da uno a cinque e sollecita l'esecuzione dei moduli corrispondenti. Ciò permette di cambiare ad ogni replica ed in ogni momento il colore e l'espressione di una pagina, poiché questi moduli sono molto differenti l'uno dall'altro. Questa tecnica di scrittura, che definirei "democratica" perchè può essere influenzata dal singolo interprete dell'orchestra, è praticamente abbandonata da tutti i compositori d'oggi ad eccezione di Giorgio Battistelli. Faceva parte delle utopie egualitarie e creative degli anni Settanta e voleva porsi come alternativa alla rigidità intransigente della Scuola di Darmstadt che Maderna conosceva anche troppo bene per averla frequentata. Ma questa tecnica aleatoria si è progressivamente rivelata essere un tranello per troppi direttori e strumentisti, incapaci di ricavarne qualcosa di musicalmente interessante. Solo la libertà creativa dei grandi interpreti vi si trovava a suo agio. Nella maggior parte dei casi, direttori e strumentisti imbrigliati da troppi anni di conservatorio non avevano fantasia e spontaneità sufficienti per fare lievitare una partitura aleatoria. Si arrivava così a una situazione sterile che non aveva più nulla di "democratico" e i compositori erano costretti a scegliere accuratamente gli interpreti per evitare il peggio.

La tecnica compositiva aleatoria ha permesso non solo di stimolare gli interpreti innovatori ma anche di lanciarsi in composizioni graficamente spettacolari e di inventare dei nuovi segni, una sorta di alfabeto musicale allargato. Il risultato visivo è spesso ispirato dal titolo della composizione, come ad esempio in *Serenata per un satellite* dello stesso Maderna o in *Archipels* di Boucourechliev. Molte di queste curiose partiture sono state oggetto di mostre in gallerie d'arte e musei. Personalmente la scrittura aleatoria, volatile, anticonformista e fantasiosa, pensata per degli interpreti "progressisti" mi ha sempre affascinato.

Evviva le utopie che spazzano via tutte le nostalgie!

Gli autori



Franco Donatoni è nato a Verona il 9 giugno 1927. Ha iniziato gli studi musicali sotto la guida di Piero Bottagisio presso il Liceo musicale della sua città. Ha studiato composizione al Conservatorio “Verdi” di Milano con Ettore Desderi e al Conservatorio “Martini” di Bologna con Lino Liviabella. Si è diplomato in Composizione e Strumentazione per banda nel 1949, in Musica corale nel 1950, in Composizione nel 1951.

Nel 1953 ha conseguito il diploma del corso di perfezionamento di Composizione tenuto da Ildebrando Pizzetti presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Ha frequentato i Ferienkurse di Darmstadt nel 1954, 1956, 1958 e 1961.

Ha ottenuto i seguenti premi: Liegi 1951 (*Quartetto*), Radio Lussemburgo 1952 (*Concertino* per archi, ottoni e timpano solista) e 1953 (*Sinfonia* per archi), S.I.M.C. 1961 (*Puppenspiel* per orchestra), Marzotto 1966 (*Puppenspiel n. 2* per flauto, ottavino e orchestra), Koussevitzki 1968 (*Orts* per 14 strumenti), Psacaropoulo 1979 (*Spiri per 10 strumenti*).

Le sue opere sono pubblicate dagli editori Zanibon, Schott di Londra, Boosey & Hawkes di Londra, Suvini Zerboni di Milano (1958-1977) e Ricordi di Milano (dal 1977).

Ha insegnato nei Conservatori di Bologna, Torino e Milano dal 1953 al 1978. È stato titolare della cattedra di perfezionamento di Composizione presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Dal 1970 ha tenuto il corso di perfezionamento di Composizione presso l'Accademia Chigiana di Siena. Dal 1971 al 1985 è stato incaricato presso il corso DAMS della Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna.

Nel 1972 è stato invitato dal Deutscher Akademischer Austauschdienst a risiedere a Berlino per un anno.

Nel 1979 è stato invitato a tenere un seminario sulle proprie opere dall'Università di California a Berkeley. Ha tenuto vari seminari in Svizzera, Francia, Spagna, Olanda e Israele.

Ha insegnato alla Scuola Civica di Milano, all'Accademia “Perosi” di Biella e all'Accademia “Forlanini” di Brescia. Ha pubblicato *Questo* (Milano, Adelphi 1970), *Antecedente X* (Milano, Adelphi 1980), *Il sigaro di Armando* (Milano, Spirali Edizioni 1982) e *In-oltre* (Brescia, Edizioni L'Obliquo 1988). A lui è stato dedicato il volume di “Settembre Musica” (EDT, Torino 1990) a cura di Enzo Restagno.

Era membro effettivo dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dell'Accademia Filarmonica Romana.

Nel 1985 è stato insignito del titolo di “Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres” dal Ministro della Cultura francese.

Nel 1990 il Festival Settembre Musica di Torino gli ha dedicato un'ampia monografia. Nel 1991 è stato invitato dall'Elision Ensemble in Australia a tenere seminari presso l'Istituto Italiano di Cultura di Melbourne. In quest'occasione ha avuto luogo la prima assoluta di *Refrain II*. Dal giugno all'ot-

tobre 1992 "Milano Musica" ha realizzato, in suo omaggio, un'importante rassegna; nel corso di 8 concerti si sono ascoltate alcune fra le sue composizioni più significative e, in prima assoluta, *Feria II* per organo e *L'arte della fuga* (attualmente l'autore ha completato l'orchestrazione fino al XIV° contrappunto) di Bach trascritta da Donatoni per orchestra.

Nel decennio '90-'99 è necessario menzionare *Sweet Basil* (1993) per trombone e *Big Band*, commissionato dal Ministero della Cultura e della Comunicazione francese, *Portal* (1995) per clarinetto basso, clarinetto in Sib, clarinetto piccolo e orchestra su commissione di Radio France, *In Cauda II* (1996), su commissione della Süddeutscher Rundfunk Stuttgart e *In Cauda III* (1 1996).

Sempre nel 1996 ha completato il ciclo, iniziato nel 1983, delle *Françoise Variationen* per pianoforte.

Nel settembre 1998, nell'ambito dei Festival Musica di Strasburgo, è stata rappresentata la breve operina comica *Alfred Alfred*.

Nel 1999 sono stati eseguiti *Fire (In Cauda IV)* e, su commissione del Festival di Salisburgo, *Poll* per 13 esecutori.

E' morto a Milano il 17 agosto 2000.



Iniziatore, nel nostro paese, del movimento post-weberniano - in stretto contatto con l'ambiente di Darmstadt - **Bruno Maderna** pioniere negli anni Cinquanta della musica elettronica, direttore d'orchestra specializzato nella musica contemporanea e formidabile suo diffusore in tutto il mondo: questi gli aspetti salienti della forte personalità di Bruno Maderna, il musicista veneziano scomparso a soli cinquantatré anni. Bastano queste poche indicazioni - semmai corredate dall'ovvio riconoscimento circa la qualità e l'incidenza del segno da lui lasciato in ciascun settore trattato - per mettere a fuoco la figura singolare di Maderna. Tra i primi italiani ad aderire al metodo di composizione seriale nelle forme più avanzate, Maderna si è subito distinto tra i migliori esponenti di quel movimento che faceva fruttificare le intuizioni del divisionismo weberniano. A distinguerlo dai correligionari di Darmstadt, una personale e ampia disponibilità a tutte le possibili suggestioni sonore, come pure il volontario aggancio al passato, sotto forma di memoria e nel gusto per forme chiare e ben definite, inventate o reinventate non per mera attitudine estetizzante quanto invece per profonda e inalienabile necessità di uomo di cultura moderno. Linee, queste, tutte sempre esplicite nei 20 anni di attività creativa e incanalanti un'inventiva multiforme, effervescente, che persegue l'esplorazione radicale del mondo sonoro, in ogni sua direzione. È sulla spinta di tale ansia di ricerca sonora che Maderna avvicina fin dal 1955 la dimensione elettronica, primo con Luciano Berio a occuparsi seriamente della nuovis-

sima via tecnologica. Da questo momento i due settori creativi, quello impiegante gli strumenti tradizionali - per quanto sfruttati non tradizionalmente - e quello elettrico, scorrono paralleli, influenzandosi a vicenda e spesso pervenendo - come nell'azione teatrale *Hyperion* o nei successivi *Ausstrahlung* e *Juilliard Serenade* - a quella fusione che suona altamente indicativa delle più avanzate ricerche di Maderna, nel contesto delle attuali avanguardie musicali.

Già queste sommarie indicazioni dicono l'evidente composizione dell'esperienza creativa di Maderna, articolabile fundamentalmente in tre periodi. Il primo è contraddistinto dalle parallele esperienze strumentali ed elettroniche. I risultati maggiori, nel campo strumentale, sono ottenuti forse nella *Serenata n. 2* per 11 strumenti (1957), opera singolare nel panorama internazionale anche per la fondamentale serenità e levigatezza, per l'abbandonarsi alla gioia del far musica, che saranno poi caratteristiche salienti del Maderna. Nell'altro versante troviamo invece, ad esempio, *Continuo* (1958), momento fondamentale della "nobilitazione" del mezzo elettronico da generatore di timbri e frequenze a "strumento" creatore di eventi propriamente musicali. Il secondo periodo è quello che fa invece assistere alla fusione dei due mezzi musicali: *Musica su due dimensioni* per flauto e suoni elettronici (1958) si pone come solida base a questa esperienza che culminerà nel già citato *Hyperion* (1964), con l'annessione anche di un'idea teatrale che centra il dramma dell'alienazione contemporanea. Infine il periodo più recente, che è coinciso anche con il massimo impegno diffusivo della musica contemporanea da parte del direttore Maderna. Un periodo, anche per il compositore, assai fecondo di lavori, svariati per impostazione, per organici, per impegni. Ma dai quali sbalza netto un musicista dalla forte personalità, fervidamente volto alla ricerca, inesauribile nell'invenzione. E, infine - cosa che ancora oggi sorprende - impegnato a realizzare un suo originale ideale del far musica che è superamento della angosciata problematica sonora dei nostri tempi - spesso più precisamente una falsa problematica - per reperire modelli e modi fondamentali, seppure variamente trattabili, da porsi come certezze, come premesse per una nuova fase della storia musicale moderna dove sta come una ritrovata fiducia nei mezzi compositivi e discorsivi, e, non ultimo, il sognato recupero del dialogo col pubblico.

Molte, se non tutte, le opere di questi ultimi anni che hanno preciso significato nel senso sopraddetto. Forse una più delle altre: *Aura*, partitura per grande orchestra scritta nel 1972 su commissione della Chicago Symphony Orchestra. Una partitura che sigla in modo definitivo il mondo sonoro maderniano, le sue tensioni e i suoi estri. Una partitura lavorata con profondo impegno, tutta percorsa di quell'anelito per inediti inveramenti sonori e di quella scintillante inventiva che sono i pregi fondamentali del musicista Maderna.

Esteso ormai su un quarantennio, il catalogo di **Azio Corghi** ha navigato lungo una rotta originale, con felice intuizione di istanze cruciali dell'esperienza musicale contemporanea. La produzione del compositore nato a Cirié (Torino) nel 1937 e formatosi a Torino e Milano (con Bruno Bettinelli) perviene a compiuta realizzazione a trent'anni dalle prime esperienze, con l'importante gruppo di lavori nati intorno alla data epocale del 1989. Già dal '63 Corghi aveva dato alle stampe le proprie opere: vinto il concorso «Ricordi-RAI» (*Intavolature*), dal '71 si era aperto al *medium* dell'elettronica (*Symbola*), nel '74 al teatro d'avanguardia (*Tactus*), nel '77 al balletto (*Actus III*). In questo percorso vanno ampliandosi progressivamente gli interessi del Corghi compositore, le cui energie restano contese dal didatta (nei conservatori di Torino Parma e Milano). Con l'allestimento di *Gargantua* a Torino (1984) s'inaugura una stagione nuova, esito di premesse lungamente coltivate, a definire uno stile della maturità chiaramente individuabile. Corghi si rivolge con assiduità alla grande forma, non abbandona la didattica (Accademie nazionali di Santa Cecilia e Chigiana) né la musica da camera (*"animi motus"*, *A 'nsunnari...*), arricchisce il proprio catalogo di opere teatrali (otto lavori in vent'anni e altri progetti in cantiere), balletti (*Mazapegul* e *Un petit train de plaisir*), vaste pagine sinfoniche e sinfonico-corali (*la Rapsodia in Re [D]*, *La cetra appesa*, *La morte di Lazzaro* e *De paz e de guerra*). Il catalogo affronta alcune antinomie del fare musica oggi, come la dialettica impegno/comunicazione, rispetto alla quale Corghi supera il dogma che vuole alternativa radicale tra valenza politico-sociale della creazione artistica e fruibilità, e guadagna a una valenza comunicativa carica di significato, atteggiamenti ascritti dall'*intelligencija* musicale degli scorsi decenni a *divertissement* inautentico. L'atto del comporre viene così a configurarsi quale testimonianza nei confronti dell'altro, gesto di responsabilità etica che lega il musicista ai suoi contemporanei, complici le scelte letterarie su cui spicca il fecondo sodalizio col Premio Nobel José Saramago, operosissimo indagatore della drammatica opacità della Storia. Corghiana è la vocazione affabulatoria che ricerca una qualità narrativa nelle forme del balletto e della cantata. Spesso ciò comporta la rivisitazione della tradizione secondo modalità che imitano la nostra ricezione della musica del passato: non la trascrizione "innocente" ma la citazione calata in un contesto linguistico straniato, in un *milieu* compositivo moderno, come moderno è il nostro approccio alla memoria musicale. Un filone creativo che risponde alla poetica del *divertissement*, a quell'ironia che in Corghi s'intreccia con l'esplorazione del destino dell'uomo. Due volti di un'antinomia dell'esistenza che la musica di Corghi investiga con passione tenace. (*Raffaele Mellace*)

Dopo aver frequentato il Conservatorio di Santa Cecilia **Michele Dall'Ongaro** si è perfezionato in Composizione sotto la guida di Aldo Clementi. Nel 1978 è stato tra i fondatori dell'associazione Spettro Sonoro, tra le prime dedite alla diffusione, produzione ed esecuzione di musica contemporanea. Accanto all'attività pubblicistica su riviste e quotidiani, ha scritto numerosi saggi e voci enciclopediche; recentemente nell'Atlante del Novecento, (UTET). La sua analisi musicale di tutte le opere di Puccini è edita da Pacini, Pisa.

Da molti anni collabora con la RAI dove attualmente è consulente di RadioTre. Nel campo dell'audiovisivo ha lavorato con Claudio e Daniele Abbado (*Alexander Nevsky*, *La Casa dei suoni*, realizzati da Studio Azzurro) e con Giorgio Pressburger (*Flusso di coscienza*, Biennale di Venezia); ha scritto musiche di scena per Luca Ronconi. Le sue opere sono eseguite da interpreti come Irvine Arditti, Luisa Castellani, Pierre-Yves Artaud, Eugenio Colombo, Giuseppe Scotese, Ciro Scarponi, Augusto Vismara, Stefano Cardi, Ex-novo Ensemble; Massimo Dapporto, Massimo Popolizio e Michele Serra (voci recitanti) e inserite nei programmi di istituzioni come l'Accademia di Santa Cecilia, il Teatro dell'Opera di Roma, l'Accademia Filarmonica Romana, il Festival Pontino di Latina, il Festival Musica e Scienza, il Piccolo di Milano, Milano Musica, il Teatro alla Scala, Agon - "Centro Armando Gentilucci", l'Orchestra Sinfonica di Bari, l'Istituzione Sinfonica Abruzzese e molte istituzioni straniere (in Olanda, Svizzera, Francia, Germania, Stati Uniti, Argentina, Africa). La Edipan gli ha dedicato due compact monografici. Con lo scrittore Michele Serra è autore di due opere radiofoniche (*Jekyll* e *Il Sig. Carmine ed altri animali*). Dal 1993 al 1999 è stato consulente musicale della Fondazione RomaEuropa. Dal 1996 al 1999 è stato presidente di *Nuova Consonanza*. Nel 1999 è stato nominato Curatore delle Attività Permanenti della Biennale di Venezia.

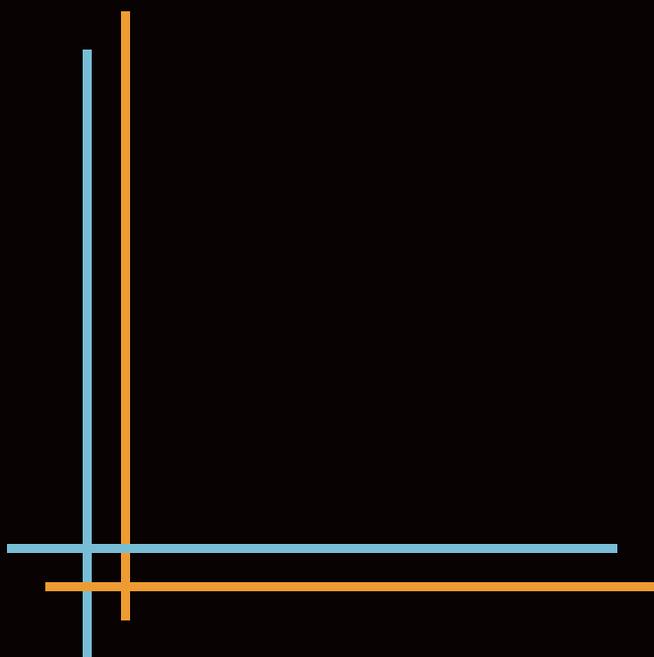
Matteo d'Amico è nato a Roma nel 1955 e ha compiuto gli studi musicali nella sua città sotto la guida di Barbara Giuranna, Guido Turchi, Irma Ravinale e Franco Donatoni. Le sue composizioni sono state eseguite in tutte le più importanti manifestazioni italiane di musica contemporanea, e all'estero in sedi prestigiose quali Parigi, Atene, Praga, Madrid, Amburgo, Kiel, Tokyo, etc. Ha vinto i seguenti premi internazionali: "Martin Codax" (Vigo, Spagna), "Valentino Bucchi" (Roma), "MC2-Radio France" (Avignone, Francia) "Music Today Contest '89 " (Tokyo).

Ha ricevuto commissioni da enti quali l'Orchestra della RAI di Roma, l'Arena di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia di Santa Cecilia, il Teatro Massimo di Palermo, la Museums-gesellschaft Orchester di Francoforte, l'Accademia Filarmonica Romana. I suoi lavori sono stati interpretati, tra gli altri, da Dorothy Dorow, Arturo Tamayo, Luisa Castellani, Giuseppe Sinopoli, Daniele Gatti, Rinaldo Alessandrini, Stephan Anton Reck, Paolo Carignani, Albert Dohmen, Mariella Devia, Marina Comparato, Karl Martin, Corrado Rovaris, il Quintetto Bibiena. La sua opera si rivolge soprattutto all'esplorazione dei rapporti fra musica, poesia, teatro e danza: da ricordare in tal senso i cicli di lavori sulle opere di Stéphane Mallarmé (*L'Azur*, 1988, *Monologue d'un phaune*, 1989, *Sonnets et rondels*, 1993), Torquato Tasso (*Rime notturne*, 1994, *Rime d'amore*, 1998, eseguito sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli) e W.H.Auden (*The Entertainment of the Senses*, 2005). Ha composto per il teatro musicale le opere *Gli Spiriti dell'aria* (1990), *Amin* (1996), *Farinelli, la voce perduta* (1996), *Il Cambio* (1998), *La finestra su Kensington Gardens* (2000), *Dalle due alle tre* (2003), *Dannata epicurea* (2004), *Lavinia fuggita* (2004) *L'albero di Ippolito* (2006); per la danza, ha collaborato con coreografi come Fabrizio Monteverde, Eugenio Polyakov e Robert North, realizzando i balletti *Mascherata Veneziana* (1993), *La Ronde* (1995), *Le Baccanti* (1997), *Animae Corpus* (1999).

Significativa è anche la sua esperienza nel campo della musica sacra, con i due mottetti *Attende Domine* e *Jubilate Deo* (1991), il *Sanctus* all'interno del *Requiem per le vittime della mafia*, opera collettiva, (1993), e lo *Stabat Mater* su testi sacri e di Vincenzo Consolo (1999, eseguito più volte in Italia e all'estero). Dal 1984 è attivo come autore di musiche di scena, collaborando con alcuni fra i maggiori registi italiani (Squarzina, Costa, Cobelli, Missiroli, Guicciardini, Monicelli, Scaparro, Carriglio, etc.).

E' stato Direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana (dal 1997 al 2000), e del Teatro Comunale di Bologna dal 2000 al 2002. Dal 2006 è titolare della cattedra di Composizione presso il Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Dal 2006 è Accademico di Santa Cecilia.

Gli interpreti





Luca Pfaff

Luca Pfaff, direttore d'orchestra francese, è nato a Lugano.

Ha studiato Pianoforte con Bruno Canino e Composizione con Franco Donatoni al Conservatorio "Verdi" di Milano. Si è diplomato in direzione d'orchestra con Hans Swarowsky a Vienna e con Franco Ferrara all'Accademia di Santa Cecilia di Roma.

Dirige regolarmente orchestre di grande prestigio quali le Nazionali di Francia, Belgio, Spagna, Portogallo, Argentina e Messico, le Filarmoniche di Londra, Oslo, Bergen, Stoccolma, Helsinki, Rotterdam e Montecarlo, la Tonhalle di Zurigo, La Monnaie di Bruxelles, la Gulbenkian di

Lisbona, le principali orchestre radiofoniche europee, l'Ensemble Intercontemporain, la London Sinfonietta ed è ospite di numerosi festival internazionali. Dal 1987 al 1996 è stato Direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica del Reno e dell'Opera di Strasburgo; contemporaneamente, dal 1990 al 1994, è stato Direttore dell'Ensemble Carme di Milano con il quale ha svolto un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero. Dal 2001 è Primo Direttore ospite dell'Opera di Anversa.

Il suo impegno per la diffusione della musica del Novecento lo colloca tra le personalità di spicco del mondo musicale internazionale. Ha diretto numerose "prime assolute" di compositori importanti come Battistelli, Berio, Donatoni, Dusapin, Fedele, Huber, Maderna, Rihm, Scelsi, Schnittke, Xenakis ecc. È stato consulente artistico di vari festival. Recentemente il canale culturale franco-tedesco ARTE ha realizzato il film, diffuso in 18 paesi, "Luca Pfaff musicista europeo".

Ha registrato numerosi CD che spaziano da Mozart a Donatoni, fra i quali due dedicati a Bartók con l'Orchestra Nazionale della RAI che hanno riscontrato notevole successo nella stampa internazionale.

Recentemente ad Anversa ha diretto la prima assoluta di *Riccardo III* di Giorgio Battistelli con la regia di Robert Carsen, è stato in tournée in Francia e Belgio con l'Orchestra Nazionale di Spagna, in Svizzera e Austria con l'Orchestra Gulbenkian di Lisbona e a Parigi e Madrid con l'Orchestra della Toscana. Ha tenuto Corsi di perfezionamento alle Università di Vienna e di Graz, al Conservatorio Superiore di Parigi, all'Accademia delle Belle Arti di Madrid ed a Lisbona.

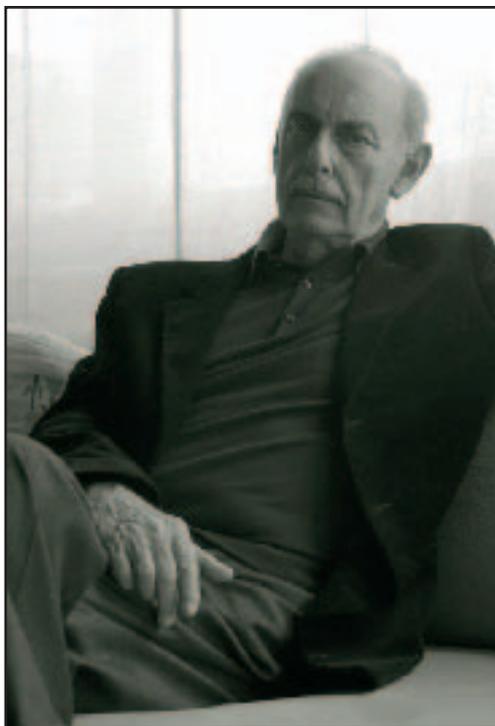
Georges Lavaudant, nato a Grenoble nel 1947, è considerato un maestro del “teatro d’immagine” il cui potere suggestivo risiede nel suo impatto visivo e plastico (di cui cura anche l’illuminazione). Alcune sue creazioni sono divenute mitiche. Citiamo *Palazzo Mentale* (1976), di Pierre Bourgeade, *Il Signor Puntilla e il suo servo Matti* (1978), di Brecht, nel quale Lavaudant affronta il grande drammaturgo tedesco in una prospettiva più ambigua del brechtismo “classico”; *La Rose et la hache* (1979), di Shakespeare, secondo Carmelo Bene, dove Ariel Garcia Valdés affronta per la prima volta il ruolo di Riccardo III



Georges Lavaudant

che finisce col renderlo leggendario al Festival d’Avignon quattro anni dopo (è stato poi riallestito all’Odéon-Théâtre de l’Europe nel 2004); *I Giganti della montagna* (1981), di Pirandello, senza dubbio uno dei lavori più sorprendenti dello scenografo con cui spesso ha lavorato Lavaudant, Jean-Pierre Vergier. Nel 1986 Lavaudant viene nominato codirettore del Théâtre National Populaire de Villeurbanne al fianco di Roger Planchon; lo stesso anno realizza *Le Balcon*, de Genet, in Messico, paese che ispirerà la maggior parte dei suoi spettacoli. Nel 1988 Lavaudant passa alla scrittura e firma, anche come autore, *Veracruz*. Il Messico gli ispira ancora *Terra Incognita*, realizzato al Festival d’Avignone nel 1992, e si ritrova in altri lavori, tra i quali uno degli spettacoli cardine degli anni '90: *Lumières*, che realizza con tre dei suoi consueti collaboratori: Bailly, Deutsch e il coreografo Jean-François Duroure. Scritta per celebrare le minuscole bellezze di un mondo continuamente minacciato dalla guerra, *Lumières* è stato paragonato ad una sorta di Arca di Noè teatrale. Parallelamente Lavaudant comincia ad interessarsi alla pedagogia: nel 1996 presenta al Conservatorio Nazionale Superiore d’Arte Drammatica *6 fois 2*, un autoritratto di dodici giovani attori elaborato a partire dalla improvvisazioni, da questionari e da temi imposti. Lo stesso anno, con la nomina a direttore dell’Odéon-Théâtre de l’Europe, realizza *Re Lear* e continua a lavorare sulle opere del grande repertorio classico (dai Greci a Brecht, passando per Shakespeare, Büchner, Cechov e Feydeau) alternate alle creazioni contemporanee, che a volte firma lui stesso (*Fanfares*, 2000). E’ sotto il suo impulso che l’Odéon prosegue le attività teatrali presso gli Ateliers Berthier, al di fuori della sua

sede storica nel Quartiere Latino, rimasta chiusa tre anni per importanti lavori di restauro. Alla riapertura, nell'aprile 2006, Georges Lavaudant ritrova Ariel Garcia Valdés e realizza un montaggio ispirato a Shakespeare: *Hamlet (un songe)*. Qualche mese più tardi, presenta agli Ateliers Berthier, ormai collegato all'Odéon come seconda sala, una versione molto applaudita della *Cassandra* di Michaël Jarrell, interpretato da l'Ensemble Intercontemporain, con Astrid Bas nel ruolo del titolo. Il terzo e ultimo mandato di Georges Lavaudant alla direzione dell'Odéon si è concluso il 28 febbraio 2007. Fino a giugno resterà comunque responsabile artistico della stagione in corso e presenterà ancora un'opera di "Teatro in musica" di Giorgio Battistelli da Artaud, *Les Cenci* e una eccezionale replica de *La Rose et la hache*.



Vittorio Sermonti

Vittorio Sermonti è nato a Roma nel 1929 e si è sempre occupato, nelle vesti più disparate - narratore, saggista, traduttore, docente, regista, attore - del rapporto fra la scrittura e la voce, insomma dell'energia vocale latente nel linguaggio letterario. Ha scritto, fra l'altro, tre romanzi, un libro di racconti con note, un saggio-epopea sul calcio, opere-collages per il teatro, un volume di poesie. Nel 1998 ha lavorato su Leopardi, per musica, con Giorgio Battistelli; nel 2003, su Gesualdo Da Venosa, con Luca Francesconi. Nel 2001 ha pubblicato presso Rizzoli la versione definitiva, ampiamente emendata e integrata, della *Commedia di Dante*, racconto-commento in tre volumi (più uno di indici; tutti disponibili oggi anche in Bur) che segna il culmine di oltre quindici anni di letture dantesche.

In occasione delle celebrazioni del centenario verdiano, ha scritto i testi di quattordici operine poi pubblicati in *Semprevedri. 14 opere in forma di racconto* (Rizzoli 2002). Dall'autunno 2006 legge in pubblico l'*Eneide* di Virgilio.

Emanuele Arciuli si è imposto all'attenzione del pubblico e della critica per le sue interpretazioni del classicismo viennese, del Novecento storico e della musica contemporanea, specie americana. Suona regolarmente per prestigiose istituzioni, tra cui il Festival Internazionale Pianistico di Brescia e Bergamo, Settembre Musica di Torino, La Biennale di Venezia, Miller Theater di New York, Berliner Festwochen, Teatro San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, Carlo Felice di Genova, Orchestre Sinfoniche "Verdi" e "Pomeriggi Musicali" di Milano, Festival Pianistico di Miami, l'Orchestra e il Coro della Svizzera



Emanuele Arciuli

Italiana, collaborando con musicisti e direttori di fama internazionale. Ha inciso numerosi CD, tra i quali l'Integrale pianistica di Berg e Webern, una antologia di musica americana e il *Concerto per piano e orchestra* di Bruno Maderna in prima mondiale. L'album dedicato a George Crumb ha ricevuto la nomination per i Grammy Awards. Di prossima pubblicazione un CD con musiche di Carla Bley, Fred Hersch e Chick Corea. Ha vinto il Premio della critica italiana con il CD contenente musiche di Adams e Rzewski, eletto miglior disco italiano del 2006.

E' molto apprezzato da molti compositori americani e italiani: il ciclo delle *Round Midnight Variations*, un gruppo di composizioni espressamente scritte per lui nel 2001 da 16 fra i maggiori autori americani contemporanei, si impone come una delle più significative raccolte pianistiche dei nostri giorni; così come *Eine Kleine Mitternachtmusik*, una vasta opera pianistica dedicatagli da George Crumb, che segna il ritorno alla composizione del grande musicista americano dopo parecchi anni. La letteratura per pianoforte e orchestra si arricchisce di numerose opere espressamente scritte per Emanuele Arciuli, tra cui segnaliamo i lavori di Michele Dall'Ongaro, Filippo Del Corno, Lorenzo Ferrero e il musicista nativo americano (cheerokee) Louis W. Ballard, il cui *Indiana Concerto* sarà eseguito da Arciuli nel gennaio 2008 con la Indianapolis Symphony Orchestra.

Oltre alle frequenti collaborazioni con riviste prestigiose, Arciuli ha appena pubblicato il volume "Rifugio Intermedio - il pianoforte contemporaneo tra Italia e Stati Uniti" per il Teatro di Monfalcone. Nel 2005-06 ha curato le stagioni cameristiche della Fondazione Lirico Sinfonica "Petruzzelli e Teatri di Bari".

Mario Bortolotto gli ha dedicato una delle dieci ampie monografie sugli interpreti italiani di oggi su RadioTre.

Tra gli impegni più recenti, concerti con l'Orchestra Sinfonica Brasileira di Rio de Janeiro, la Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestra Verdi di Milano (prima italiana del *Concerto* di John Adams), l'Orchestra Toscanini dell'Emilia Romagna, recitals a New York, Washington e Miami, Cantiere di Montepulciano, Festival delle Nazioni, Festival di Ravello, lezioni e concerti a Princeton University, Miami University etc.

Tra i prossimi appuntamenti l'esecuzione della *Concord Sonata* di Ives al Teatro Carlo Felice di Genova, due tournées negli Stati Uniti, Festival Pontino, Biennale di Venezia, la prima esecuzione mondiale del nuovo Concerto di Nyman con l'Orchestra della RAI di Torino diretta dallo stesso Nyman, il Festival Milano Musica etc.

E' titolare della cattedra di Pianoforte principale e del Corso di pianoforte contemporaneo per i bienni postdiploma al Conservatorio di Bari; dal 1998 è frequentemente Guest Faculty (professore ospite) al College Conservatory of Music della Università di Cincinnati ed in altre Università americane.



Roberto Prosseda, nato a Latina nel 1975, ha intrapreso gli studi di pianoforte con Anna Maria Martinelli e Sergio Cafaro, diplomandosi al Conservatorio "Respighi" della sua città. Si è poi perfezionato all'Accademia Pianistica di Imola, all'International Piano Foundation e ai Corsi di Sermoneta con Alexander Lonquich, Boris Petrushansky, Franco Scala, Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Naboré, Charles Rosen, Karl Ulrich Schnabel, Fou T'song. Le affermazioni in vari concorsi internazionali ("Micheli" di Milano, "Casagrande" di Terni, "Schubert" di Dortmund, "Mozart" di Salisburgo) gli hanno consentito di intraprendere un'intensa attività concertistica in Europa, Asia,



Roberto Prosseda

Australia, Nord e Sud America. Ha suonato come solista con la Filarmonica della Scala, la Mozarteum Orchester di Salisburgo, l'Orchestra di Santa Cecilia di Roma, la Kammerakademie-Potsdam, la Wiener Kammerorchester, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra Filarmonica Nazionale di Sofia, l'Orchestra della Toscana. In Italia ha tenuto concerti per il Teatro alla Scala, l'Orchestra Verdi e Serate Musicali di Milano, il Festival Pontino, l'Accademia Filarmonica Romana, il Teatro La Fenice di Venezia, il Maggio Musicale Fiorentino e gli Amici della Musica di Firenze, l'Unione Musicale di Torino, il Teatro Comunale di Bologna, il Festival Pianistico di Bergamo e Brescia, la Biennale di Venezia, l'Associazione Scarlatti di Napoli.

Laureato con lode in Lettere presso l'Università La Sapienza di Roma, è autore di vari saggi musicologici ed è regolarmente invitato a tenere seminari e masterclasses in prestigiose Università americane, asiatiche ed australiane (tra cui la "Georgetown" di Washington, la "Pepperdine" di Los Angeles, il Conservatorio "Xing Hai" di Canton).

Ha inciso tutte le opere pianistiche di Petrassi e Dallapiccola (premiata dalla rivista francese "Diapason" con 5 diapason). Nel 2005 ha debuttato con la Decca con il CD "Mendelssohn Discoveries", dedicato a musiche pianistiche di Mendelssohn mai incise prima, premiato dalla rivista "Amadeus" come miglior disco del mese e scelto dalla rivista inglese "Piano" tra le migliori dieci registrazioni di musiche pianistiche di Mendelssohn. Nel maggio 2006 è uscito il suo secondo CD Decca, "Mendelssohn Rarities", dedicato a quattro Sonate inedite di Mendelssohn, entusiasticamente recensito da American Record Guide, Fanfare, Fono Forum. Nella stagione 2006/2007 terrà recitals al Gewandhaus di Lipsia, alla Wigmore Hall di Londra, alla Philharmonie di Berlino.



Carlo Grante è uno dei più apprezzati ed attivi pianisti contemporanei. Fra le sue recenti interpretazioni figurano l'*Opus triplex* di Roman Vlad (a lui dedicata) e la *Fantasia Contrappuntistica* di Busoni, le opere per pianoforte e



Carlo Grante

orchestra di F. Schmidt (con l'Orchestra della Radio di Lipsia diretta da Fabio Luisi), il quinto volume dell'integrale di Godowsky. Sue prossime pubblicazioni includono opere di Busoni, Rachmaninov, Schumann e i Concerti di Mozart K.365, K.488 e K.449 con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. L'attività concertistica lo ha portato ad esibirsi in importanti istituzioni e sale prestigiose in Italia e all'estero: Londra, New York, Gewandhaus di Lipsia, Semperoper di Dresda, Konzerthaus di Vienna, Chicago, Roma, Milano, Hong Kong, Singapore, Hanoi, Zagabria, Bucarest, Lima, Rio de Janeiro, ai Festival di Vienna, Istanbul, Husum, Newport, "Neuhaus" di Saratov, Miami, Tallin, Ravello, MDR Musiksommer con importanti orchestre, quali Royal Philharmonic di Londra, Chamber Orchestra of Europe, Staatskapelle Dresden, Wiener Symphoniker, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Pomeriggi Musicali di Milano, Orchestra della Radio-TV di Zagabria, MDR Leipzig, Cappella Istropolitana, etc.

Nel 1996, in occasione di due recitals a Londra così come in occasione di un'acclamatissima serie di recitals a New York, ha ricevuto lusinghieri apprezzamenti da parte della critica.



Giorgio Pressburger è nato a Budapest da dove, nel 1956, dopo la licenza liceale, si è trasferito in Italia.



Giorgio Pressburger

Si diploma in regia teatrale all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma e tra il 1967 e il 1971 studia Scienze Biologiche all'Università di Roma.

La prima opera teatrale che mette in scena all'età di 20 anni è *Woyzeck* di Georg Büchner. Inizia ben presto a lavorare per la radio dove, nel giro di 15 anni, cura la regia di numerose opere teatrali, radiodrammi, composizioni musicali (collaborando tra l'altro con Bruno Maderna e Luciano Berio), compiendo esperimenti sul linguaggio del suono e sulla drammaturgia sonora.

Ha lavorato anche su alcune grandi produzioni televisive con i migliori attori italiani.

Incomincia a scrivere testi teatrali e con alcuni di essi vince importanti premi (Premio IDI, Premio Pirandello e Premio Pescara).

Docente all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma realizza numerose messe in scena nei maggiori teatri lirici e di prosa (Stabile di Torino, Napoli, Roma, Trieste, Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, Teatro dell'Opera di Roma, ecc.).

Gira alcuni film e con *Calderon* vince il Globo D'Oro per la migliore regia e il Premio della Critica Internazionale (FIPRESCI).

Intorno ai quarant'anni comincia a scrivere, insieme al fratello gemello Nicola, alcune opere narrative: *Storie dell'Ottavo Distretto*, *L'elefante verde*, *La legge degli spazi bianchi*, ecc..

Nel 1991 fonda *Mittelfest*, festival di teatro, musica e cinema, dei paesi dell'Europa centrale.

Dal 1995 al 1998, è stato Assessore alla Cultura del Comune di Spoleto e nel 1998 viene nominato Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest dal Ministero degli Affari Esteri.

Vince numerosi premi radiofonici, letterari (Premio Viareggio nel 1998) e drammaturgici (Premio Pirandello, Premio Flaiano, ecc.)

Dal 2002 insegna all'Università di Udine Storia dello Spettacolo e nel 2005 è stato "Visiting Professor" all'Università di Cambridge.

Ha scritto e scrive sui maggiori quotidiani italiani, come *La Repubblica* e *Il Corriere della Sera*.

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA
per **Alfred, Alfred & Venetian Journal**

Violino

Peter Szanto

Viola

Massimiliano Di Stefano

Violoncello

Zoltan-Zsolt Szabò

Contrabbassi

Marco Graziola

Flauto

Lorenzo Loro

Flauto/Ottavino

Chiara Piccinelli

Oboe

Claudio Ugolini

Oboe/Corno inglese

Francesco Scandolari

Clarinetto

Stefano Conzatti

Fagotto

Paolo Guelfi

Corni

Antonio Frannina

Trombe

Massimo Longhi

Tromboni

Giancarlo Roberti

Arpa

Laura Recchia

Percussioni

Gianluca Ubaldi

Alessandro Carobbi

Chitarra

Cristiano Alasia

Mandolino

Camilla Finardi

Celesta e clavicembalo

Piergiorgio Del Nunzio

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA
per **Satyricon**

Violino primo

Gunther Sanin

Violino secondo

Mirela Lico

Viola

Massimiliano Di Stefano

Violoncello

Piotr Cwojdzinski

Contrabbasso

Marco Graziola

Flauto/Ottavino

Gino Maini

Oboe/Corno inglese

Francesco Pomini

Clarinetto

Stefano Conzatti

Clarinetto basso

Flavio Martinelli

Fagotto

Paolo Guelfi

Corno

Andrea Leasi

Tromba

Angelo Pincioli

Trombone

Giancarlo Roberti

Basso tuba

Giovanni Battista Micheletti

Arpa

Laura Recchia

Percussioni

Cesare Bisagni

Gianluca Ubaldi



Il pubblico areniano attende l'apertura dei cancelli



Fondazione
ARENA DI VERONA®

85° Festival 2007

22, 29 giugno - 7, 20 luglio - 3, 7, 10, 16, 22, 29, 31 agosto

Nabucco

di Giuseppe Verdi

Nuovo allestimento

23 giugno - 1, 5, 8, 15, 17, 22, 25, 28 luglio - 5, 12, 15, 19, 23, 26, 28 agosto - 1 settembre

Aida

di Giuseppe Verdi

Nuovo allestimento

30 giugno - 6, 13, 18, 21, 24, 27 luglio

La Bohème

di Giacomo Puccini

14, 19, 26 luglio - 8, 11, 14, 18, 25, 30 agosto

Il Barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

Nuovo allestimento

4, 9, 17, 21, 24 agosto

La Traviata

di Giuseppe Verdi

TEATRO ROMANO 12, 13, 14 luglio

Il Sogno veneto di Shakespeare

Balletto su musiche rinascimentali

Sommario

- pag. 2 Gli appuntamenti e i luoghi di **Verona Contemporanea**
pag. 5 Giorgio Battistelli presenta **Verona Contemporanea**
pag. 7 Franco Donatoni: *Alfred, Alfred* - Bruno Maderna: *Venetian Journal*
pag. 13 Matmos e So Percussion in *Aida elettronica*
pag. 19 *Riraccontare Verdi*
pag. 29 Bruno Maderna: *Satyricon*
pag. 34 Gli autori
pag. 41 Gli interpreti
pag. 50 L'Orchestra della Fondazione Arena di Verona
pag. 53 Il programma dell'85° Festival all'Arena di Verona

Edizioni

Fondazione ARENA di VERONA

A cura dell'Ufficio Stampa della Fondazione Arena di Verona

Responsabile

Paola Fontecedro

Stampa

Cortella Poligrafica - Verona

Finito di stampare il 20 giugno 2007.

