

venerdì 6 settembre 2002
ore 21

Piccolo Regio
Giacomo Puccini

Ensemble Recherche
Teodoro Anzellotti, *fisarmonica*
Sonia Turchetta, *mezzosoprano*
Milena Vukotic, *voce*

Salvatore Sciarrino

(1947)

Infinito nero

estasi di un atto per voce e otto strumenti
(frammenti di Maria Maddalena de' Pazzi
ricomposti da Salvatore Sciarrino)

Ensemble Recherche

Sonia Turchetta, *mezzosoprano*

Vagabonde blu

per fisarmonica

Teodoro Anzellotti, *fisarmonica*

Samuel Beckett

(1906-1989)

Non io

monologo

con **Milena Vukotic**

L'Ensemble Recherche è uno dei gruppi più autorevoli nell'ambito della musica contemporanea. Dalla sua fondazione nel 1985 e con all'incirca quattrocento prime assolute ha dato forma in maniera determinante allo sviluppo della musica da camera di oggi, trovando una sua collocazione stabile sulla scena della musica internazionale. Accanto alla sua ampia attività concertistica, collabora a progetti musicali teatrali, produce per la radio e per il cinema, propone corsi per strumentisti e compositori e offre alla nuova generazione musicale la possibilità di assistere alle prove.

Il repertorio inizia dai classici della fine del XIX secolo, dall'Impressionismo francese alla scuola di Darmstadt: la musica anteriore al '700 vista in chiave moderna costituisce un ulteriore interesse da parte dell'Ensemble. Oltre trenta cd testimoniano la vasta gamma del suo repertorio. L'Ensemble Recherche è organizzato e strutturato in maniera completamente autonoma, ed è sovvenzionato dalla città di Friburgo (sua sede stabile) e dalla regione Baden-Württemberg.

Teodoro Anzellotti è nato in Puglia e ha poi studiato presso le Musikhochschulen di Karlsruhe e Trossingen. Vincitore del primo premio in diversi concorsi internazionali, è ospite regolare dei più importanti festival come Berliner Festwochen, Ars Musica Brüssel, Automne de Paris, Schleswig-Holstein Festival, Donaueschinger Musiktage, Wiener Festwochen, Lucern Festival, Musica Strasbourg, Schwetzingen Festspiele. Ha suonato come solista con ensemble e orchestre quali SWR Rundfunksymphonieorchester Freiburg, Bayerisches-Symphonieorchester München, Ensemble Modern Frankfurt, Ensemble Contrechamps Genève. Anzellotti occupa un posto unico tra i solisti di fisarmonica della musica contemporanea ed è stato più di una volta primo esecutore e dedicatario di composizioni per questo strumento. Tra le più di duecento prime esecuzioni affidategli si contano opere di Luciano Berio, James Dillon, Vinko Globokar, Heinz Holliger, Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, György Kurtág, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Salvatore Sciarrino.

Sonia Turchetta, mezzosoprano, è nata a Napoli e si è diplomata al Conservatorio di Milano. Ha un vasto ed eclettico repertorio in nove lingue, dal Medioevo alla musica contemporanea (con numerose prime esecuzioni e musiche scritte espressamente per lei) attraverso il repertorio barocco, classico e romantico. Ospite dei principali teatri ed enti concertistici in Italia e all'estero, ha cantato, fra gli altri, per il Teatro alla Scala di Milano, le Berliner Festwochen, il Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice e la Biennale di Venezia, il Regio di Parma. Collabora da diversi anni con Salvatore Sciarrino: nel 2000 è stata invitata al Festival d'Automne di Parigi per *Perseo e Andromeda* all'Opéra Bastille e *Efebo con Radio* per voce e orchestra al Teatro Châtelet. In questa occasione ha iniziato la sua collaborazione con i Bamberger Symphoniker e Jonathan Nott per una serie di concerti in Germania nel 2000 e 2001.

Nel 2002 è nel cast della coproduzione dell'Opera di Frankfurt e "Musica per Roma" per la nuova opera di Sciarrino *MacBeth*. Dal 1997 è docente di canto al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano.

Milena Vukotic, nata a Roma da padre jugoslavo commediografo e da madre italiana musicista, ha seguito gli studi artistici a Parigi. Dopo aver vinto il primo premio per la danza al Conservatoire National, ha fatto parte del corpo di ballo dell'Opéra, del Grand Ballet du Marquis de Cuevas e della compagnia di Roland Petit, con le quali ha girato tutto il mondo.

Nello stesso tempo seguiva i corsi di recitazione alla scuola di Tania Balachova e faceva le prime esperienze di attrice nei teatri di avanguardia.

Tornata a Roma negli anni Sessanta, ha sviluppato la sua carriera teatrale nella compagnia Morelli-Stoppa, lavorando poi con registi come Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli, Franco Enriquez, Paolo Poli, Mario Morini, Terry D'Alfonso, Piero Maccarinelli, Mario Missiroli.

Quanto all'attività cinematografica, particolarmente intensa con circa cento titoli all'attivo, è stata chiamata a recitare in film di Blasetti, Fellini, Buñuel, Lattuada, Wertmuller, Bolognini, Scola, Monicelli, Lizzani, Risi, Bertolucci, Tarkovskij, Beineix, Oshima, in ruoli sia

drammatici sia di genere leggero e comico. È stata molto attiva anche in televisione, prendendo parte a sceneggiati diretti, tra gli altri, da Guido Stagnaro, Raffaele Maiello, Renato Castellani, Sandro Sequi, Vittorio Cottafavi, Massimo Scaglione, fino alla recente e popolare serie *Un medico in famiglia*.

Santa Maria Maddalena de' Pazzi si estasiava correndo. Correva lungo i corridoi del monastero di Santa Maria degli Angeli alternando silenzi e flussi incontenibili di parole proferite ad altissima velocità. La seguivano – o forse piuttosto la inseguivano – otto consorelle suddivise in due gruppi con mansioni specifiche: quattro di loro ripetevano le parole, le altre quattro le trascrivevano. Era un sistema efficace, in mancanza di mezzi tecnologici più avanzati: Santa Maria Maddalena de' Pazzi (al secolo Caterina) visse nel corso della seconda metà del sedicesimo secolo. Affascinato da questa situazione estremamente teatrale (e cinematografica) Sciarrino, dalla raccolta dei raptus diligentemente e devotamente trascritti dalle monache fiorentine, ha estratto alcune parole, alcuni spezzoni di frasi che, intonate dalla voce di mezzosoprano con scansione rapidissima e ad intervalli irregolari, ridicono le estasi della santa. Come sempre nelle “azioni invisibili” di Sciarrino, da *Lobengrin* in poi, la scenografia è essenzialmente sonora. Sono i suoni della realtà circostante filtrati dalla coscienza del protagonista, o da lui stesso prodotti in uno stato di esaltazione, di delirio o di trance, che creano a un tempo décor e tensione drammatica. In *Lobengrin* e in *Luci mie traditrici* questo scambio fra il dentro e il fuori transita sul confine incerto fra uomo e natura, fra antropologia e biologia. In *Infinito nero* vi è scambio e identità mistica fra corporeo e spirituale, fra sensazioni e visioni, donde una proliferazione di fantasmi sottili, di spiriti pneumatici che, agghindati di vesti sonore modernissime, utopico-future, ripropongono una trasformazione alchemica, una metamorfosi fantastica, antica quanto Giamblico che spiegava l'estasi con la discesa di un pneuma divino nel corpo, o come Sinesio secondo cui lo spirito fantastico «è l'intermediario fra razionale e irrazionale, corporeo o incorporeo e quasi il termine attraverso il quale il divino comunica con ciò che è più remoto da sé». Lontananze nostalgiche utopico future: cifra di Nono, ma anche di Sciarrino. I raptus della santa sono preceduti da una lunga preparazione che dura circa la metà dell'“estasi di un atto” in cui, oltre a qualche spirito pneumatico fuoriuscente dal flauto e qualche fantasma armonico iperacuto del violino, si rispondono schiocchi prodotti da colpi di lingua in tre strumenti a fiato (flauto, oboe, clarinetto) di cui due in successione regolare e il terzo invece sempre sfasato. È attra-

verso questa snervante cerimonia iniziatica che Sciarrino abbassa progressivamente e ipnoticamente la soglia percettiva per introdurre gli ascoltatori nella cella e nei corridoi trascorsi da spiriti sottili e da fantasmi sonori: nel cuore ardente della santa in estasi.

Come già Elsa nel *Lobengrin*, anche Santa Maddalena de' Pazzi verso la fine del suo atto estatico regredisce all'infanzia intonando una filastrocca: «Giro, girotondo, casca il mondo, casca la terra, tutti giù per terra». Su queste parole ce la cantavano mamme e nonne tenendoci per le due mani e facendoci girare.

Vagabonde blu è un rituale di trasformazione e un microdramma sonoro. Tre diverse nature della fisarmonica sono messe a confronto: la natura musicale dello strumento ad ancia, quella idiofonica dello strumento che produce rumore se si percuotono i tasti, quella pneumatica dello strumento che inspira ed espira come un polmone. Nella prima parte del brano la natura pneumatica è emarginata e sopraffatta dalle altre due, specialmente dalla prima che si esprime attraverso un accordo trillato risonante come nel vuoto di una notte cosmica, macchiando il silenzio di sonorità filanti e fantomatiche, che si congiunge poi alla seconda, quella idiofonica, nell'isteria di arpeggi discendenti improvvisi. È nella sezione conclusiva che la natura pneumatica assume sempre più rilievo, trasformando la fisarmonica in un mostruoso connubio fra uno strumento musicale e un animale soffiante e minaccioso.

Il titolo del brano allude allo stesso tempo alla cosmologia sonora ("vagabonde blu" sono un certo tipo di stelle) e alla radice etimologica di "vago" come Sciarrino stesso precisa nel corso della sua presentazione:

«Nel termine *vagare* si nasconde l'inquieto, e *vago* pur vuol dire confuso e indistinto. Bello, inoltre, e incostante, poiché nell'italiano antico *vago* sarebbe un grano di collana. Stranamente l'etimo s'apre all'ambiguo: perché bucato, o scorre lungo il filo, o perché rimbalzando si perde?»

Un preludio ambiguo a una pièce sulla negazione dell'identità.

Gianfranco Vinay

Non io ha inizio a sipario chiuso, con una voce femminile che incomincia a raccontare una storia le cui parole iniziali sono incomprensibili agli spettatori. È la storia di una donna che ha passato un'esistenza in silenzio, soltanto poche parole una o due volte l'anno, d'inverno; poi improvvisamente, a settant'anni un mattino d'aprile ha sentito l'improvviso bisogno di parlare; un fiume di parole è uscito improvvisamente dalla sua bocca, con la stessa irruenza inconsulta che caratterizza il monologo della voce. Per cinque volte essa s'interrompe per ribadire che sta parlando di un'altra, "lei", *Non io*, rifiutando categoricamente di abbandonare il discorso in terza persona, rifiutando l'idea di stare parlando di se stessa e non di una vecchia settantenne che esiste altrove o che è stata inventata dalla sua mente.

In *Non io* Beckett rinnova la situazione della voce narrante – che non sappiamo a chi appartiene e dove si trova – che caratterizzava *L'innominabile* e i *Testi per nulla*. La voce si scatena in una serie di frasi spezzate, riprese, abbandonate a metà, in una consequenzialità vertiginosa. Oltre agli arresti determinati dalla confusione e dalla ricerca delle parole, essa si interrompe una ventina di volte per correggersi, o per chiarire il discorso, o per ricordare il costante ronzio che risuona nella sua testa, e il raggio di luce che cade sempre nello stesso punto; e soprattutto per dire "lei", *Non io*.

La prosa martoriata in cui è scritto il monologo comunica un'idea della desolazione dell'esistenza umana che è beckettianamente senza speranza; accompagnata però in questo caso da una compassione impotente che corrisponde al senso del gesto compiuto dall'Auditore quando la voce dice "lei". Sul palcoscenico infatti si trova una figura fiocamente illuminata, coperta dalla testa ai piedi da una specie di baracano nero con cappuccio, che ascolta intenta la voce, totalmente immobile se non per quel gesto. E la voce proviene da una Bocca illuminata da un riflettore che lascia il resto del viso in ombra. Il fatto teatrale si realizza con questi minimi elementi visuali e con l'elemento sonoro della voce: nient'altro, ma quel poco è sufficiente a creare un risultato di sorprendente teatralità, in un'affascinante sfida alle capacità comunicative della forma drammatica.

Paolo Bertinetti

Infinito Nero

l'anima si trasformava nel sangue, tanto da non intendere poi altro che sangue, non vedere altro che sangue, non gustare altro che sangue, non sentire altro che sangue, non pensare altro che di sangue, non potere pensare se non di sangue. E tutto ciò che operava la sommergeva e profondava in esso sangue

influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva
influssi rinfluire rinfuisce

influssi rinfluivono influssi rinfluivono superesaltando
allora il Santo mi versò sul capo un vaso e il sangue mi coperse tutta. Anche la Santa versò. Il latte mescolandosi col sangue mi fa una bellissima veste. Obumbrata la faccia

o,o,o (*silenzio*) o,o,o (*sil.*)

o se le piante potessino avere amore, non griderebbero altro
o, io non lo so (*sil.*)

timui timore amoris. Timui timore amoris. Timui timore

[amoris (*sil.*)

ma dillo, ma dillo

mors intravit per fenestras. Ma tu perché

figure immagini e facce, aspirazione, ispirazione

[le respirazione in te (*sil.*)

vieni

sul corpo tuo aperture a noi incognite. Usci, finestre, buche,
[celle, forami di

cielo, caverne. Senza fondo stillanti. Sono le piaghe dentro
[cui mi perdo

vieni, vieni

con la corona: le sue spine, lunghe, trapassano il Padre Eterno
[in cielo

egli scrive su di me con il sangue. Tu con il latte della

[Vergine. Lo Spirito con

le lagrime

vieni

non si aprino le nuvole, si bene il vergineo ventre (*sil.*) si ma
vieni, vieni, deh, vieni, o, vieni vieni (*sil.*)

ohimé, vivendo muoio (*sil.*) o, o, o (*sil.*)

(*stando un poco si pone a sedere*)

orsù eccomi in terra (sil.) non posso ir più giù io (sil.) e si
[(sil.) o savia pazzia (sil.)

(aprendosi nelle braccia tutta si rilassa, ferma ferma.

[E poi comincia a divincularsi:

gesti e moti che pare si consumi, per un pezzo)

io non intendo (sil.) è meglio il tuo, si, si (sil.) ohimé (sil.)

tu sei senza fine, ma io vorrei veder in

te qualche fine.