

Sabato 8 e domenica 9 luglio 2006  
Teatro dei Rozzi

---

## **GIORGIO BATTISTELLI**

Albano Laziale 1953

### *Les Cenci (I Cenci)*

Teatro musicale da  
**Antonin Artaud**

Adattamento del testo di  
**Giorgio Battistelli**

Edizione Casa Ricordi - BMG

*Prima esecuzione italiana*

### **Luca Pfaff**

direttore

### **Orchestra della Toscana**

### **George Lavaudant**

Regia e scene

### *Personaggi e interpreti*

*Cenci* **André Wilms** attore

*Lucretia* **Dany Kogan** attrice

*Béatrice* **Astrid Bas** attrice

*Orsino* **Gilles Arbona** attore

**Jean-Pierre Vergier** costumi

**BH Service** (Ferrara) live electronics  
**Alvise Vidolin** e **Davide Tiso** regia del suono  
Allestimento scenico del Théâtre de l'Odéon di Parigi

**Rémi Vidal** direttore di scena / **Xavier Baron** elettricista / **Jennifer Ribière** sarta / **Silvie Cailler** truccatrice

*In collaborazione con il Théâtre de l'Odéon di Parigi*

L'opera è trasmessa in diretta da Radio3



## Giorgio Battistelli: Della musica–teatro

---

Ivanka Stoianova

Autore di una ventina di opere destinate alla scena musicale, di numerosi pezzi per orchestra e per diverse formazioni da camera, Giorgio Battistelli si impone come il maestro italiano della musica–teatro. Infatti le sue opere sceniche – *Experimentum mundi*, *Jules Verne*, *Keplers Traum*, *Teorema* o *Richard III* – ma anche i suoi lavori per orchestra come *Anarca*, *La fattoria del vento*, *Il y a un firmament* o *After thought / about a tragedy* o i suoi pezzi di musica da camera come *Anima*, *Comme un opéra fabuleux*, *Psychopompos* o *Uno e trino* – elaborano, con mezzi diversi e in contesti diversi, una teatralità musicale a diverse dimensioni. Destinati che siano alla scena o non, i lavori di Giorgio Battistelli possiedono sempre una dimensione teatrale: visti o semplicemente ascoltati, essi sono già teatro per le orecchie, teatro che attraverso la molteplicità delle sue suggestioni incita all’esplorazione di universi immaginari sempre aperti.

Contrariamente a Mauricio Kagel degli anni 1960–70, con il suo interesse esclusivo per la materia suono–gesto, o a Georges Aperghis che lavora soprattutto su un terreno astratto; contrariamente ad Hans–Werner Henze, sempre fedele alla narrativa unidirezionale del libretto o a Luigi Nono, fortemente attratto dal messaggio ideologico esplicito o dalla spazializzazione interiorizzata della “tragedia dell’ascolto”, Battistelli cerca il più delle volte l’embricatura densa di molteplici narrazioni lineari – strategia più vicina a quella di Luciano Berio – e l’elaborazione di strutture narrative multidimensionali: sempre sottomesse all’intenzionalità soggiacente del pensiero sinfonico – cioè della “drammaturgia del suono” (Battistelli) – e sempre esplorabili in diverse direzioni. Per questo i suoi lavori destinati alla scena si staccano definitivamente dall’unidimensionalità della scrittura figurativa tratta dall’esperienza dell’avanguardia degli anni ’60 ma anche dall’osservazione autocompiaciuta della materia sonora divenuta la definizione stessa di un buon numero delle attuali ricerche scientifico–musicali. Per essere sempre alla ricerca di sistemi pluridimensionali *aperti*: cioè adatti ad integrare esperienze imprevedibili di natura fortemente divergente ed estranee a tutti gli schemi formali preesistenti.

Le prime opere teatrali di Battistelli – *Omaggio a Pulcinella* (1975), opera di teatro acustico napoletano, *Experimentum mundi* (1981), musica “immaginicistica” e *Linzer Stahloper* (1982), teatro musicale – rivelano, con mezzi molto diversi e risultati musicali e scenici non confrontabili, lo stesso radicamento “terreno”: lo spettacolo musico–teatrale è un’elaborazione artistica di un’esperienza vissuta quotidianamente. Il teatro musicale infatti oggettiva e afferra immediatamente il parlare del dialetto napoletano in *Omaggio a Pulcinella*, il lavoro ritmato di diciassette artigiani di paese in *Experimentum mundi*, il funzionamento di un’officina con i suoi sessantacinque operai meccanici e metallurgici nella *Linzer Stahloper*. Per riflettere, decontestualizzandolo, ma anche per aprirsi a nuove forme d’espressione musicale, ciò che si manifesta oggettivamente nel vissuto quotidiano. Scegliendo la via della sperimentazione con la vita reale, il compositore si pone un compito ambizioso: dare al passato o alla quotidianità banale un’importanza attuale, mettere in evidenza l’ampiezza del presente e proporre – all’interprete e allo spettatore – occasioni propizie per afferrare il presente in quanto divenire, aiutarlo a vedere l’immediatezza del suo vissuto quotidiano sotto l’aspetto di un “futuro autentico”. NOTA 1

Strumentista–percussionista, Battistelli è estremamente sensibile al gesto–produttore di suono e alla sua teatralità esplicita. Ma anche alla teatralità vocale. Successore diretto di Luciano Berio (pensiamo a *Visage*, *Sequenza III*, *Circles*, *Recital for Cathy* e alle opere sceniche), Battistelli cerca di elaborare il proprio stile di scrittura vocale. Le sue opere *Aphrodite* (1983), “monodramma di costumi antichi”, *Ascolto di Rembrandt* (1991) per voce, piccola orchestra e nastro magnetico tratta da due quadri di Rembrandt e da due poesie di Guido Ceronetti, oltre a *Frau Frankenstein* (1993) “monodramma del Prometeo” moderno tratto dal romanzo nero di Mary Shelley *Frankenstein o il moderno Prometeo*, mettono in evidenza l’illimitatezza dell’esplorazione dell’espressività vocale.

Direttamente ispirato dal “romanzo di modi antichi” *Aphrodite* (1896) di Pierre Louÿs, l’opera di Battistelli *Aphrodite* (1983), “monodramma di costumi antichi” per attrice, flauti, arpa e tre percussionisti, rinuncia totalmente ai principi dell’opera letteraria. Per diventare teatro sperimentale in monologo: ricerca sulla voce e sui colori – vocali–strumentali – della sensualità. Sopprimendo completamente la narrazione cronologica del romanzo e riducendo i suoi personaggi alla sola protagonista – Chrysis, doppio umano della dea Afrodite – Battistelli inventa un’anamorfose dell’opera letteraria, un monodramma–oscillogramma dell’erotismo, come se seguisse l’apologia della sensualità che Pierre Louÿs scrive nella prefazione del suo libro: “[...] La sensualità è la condizione misteriosa, ma necessaria e creatrice, dello sviluppo intellettuale. Coloro che non hanno sentito fino al limite, sia per amarle, sia per maledirle, le esigenze della carne sono proprio per questo incapaci di comprendere tutta l’estensione dell’esigenza dello spirito”. NOTA3 Fortemente attratto fin dalla giovinezza dal romanzo di Louÿs, Battistelli scopre, nel pasticcio erudito della civiltà alessandrina, nella molteplicità dei caratteri (pseudo–antico, esotico, liberty), nella costruzione del romanzo con il suo erotismo ed estetismo decadente, nel tipo di immaginario, nei colori e nei sapori sensuali di Louÿs, un aspetto quasi postmoderno. E la sua apologia musico–teatrale della sensualità – “il genio dei popoli”, citato da Pierre Louÿs – diviene esplorazione estremamente raffinata della vocalità in un genere ambiguo, esitando in modo particolarmente attraente fra il teatro di prosa (la protagonista è un’attrice e non una cantante) e il teatro lirico. La evidenziazione sonora della relazione eros–musica passa necessariamente attraverso la frammentazione, attraverso lo spezzettamento, attraverso le interruzioni inattese del testo, attraverso le

emissioni vocali prive di significato linguistico, ma ricche di emozione, attraverso l'espressività fonica averbale, traducendo direttamente la sensualità in suono.

Il prolungarsi dello stesso tipo di ricerca di espressività vocale si può osservare in *Ascolto di Rembrandt* (1991) per voce, piccola orchestra e nastro magnetico ispirata a due noti quadri del pittore – l'incisione *Donna seminuda* (1658) e il ritratto a olio *Il filosofo* (1631) – ma anche a due poesie di Guido Ceronetti nate dall'osservazione di queste due opere di Rembrandt. NOTA 4 Anch'essa destinata ad un'attrice-cantante, *Ascolto di Rembrandt* allarga considerevolmente la ricerca vocale insistendo sempre sulla corporeità fisica del suono che diventa fondamento drammaturgico dell'opera. Contrariamente al monologo quasi sistematicamente mantenuto da Chrysis in *Aphrodite*, il monodramma vocale *Ascolto di Rembrandt* si gioca continuamente fra più personaggi: prima di tutto fra i due protagonisti, il vecchio filosofo e la donna seminuda che si asciuga. Ma anche fra questi personaggi e la voce dell'osservatore-pittore Rembrandt; o quella dell'osservatore-poeta Ceronetti; o ancora quella dell'osservatore-compositore Battistelli. All'ascolto del mistero di Rembrandt, divenuto ai nostri occhi "come una formula esoterica che si può comprendere grazie all'ascolto dei personaggi, fantasmi, simboli e emblemi che vivono come prigionieri di un altro mondo" NOTA 5, la parte vocale dell'opera di Battistelli diviene il ricettacolo magico di tutte le voci, di tutte le emissioni vocali atte a trasmettere l'emozione del contatto diretto – tattile, visivo, auditivo, sensuale – con la "luce auricolare" NOTA 6 presente nell'universo misterioso di Rembrandt. Il rapporto fra le due opere di Rembrandt e i due testi poetici all'interno della "drammaturgia invisibile" NOTA 7 ma udibile dell'opera di Battistelli, conferma una delle caratteristiche primigenie della sua ricerca di compositore: la necessità di inventare universi immaginari molteplici, densi di materie divergenti esplorabili in diverse direzioni, proponendo agli ascoltatori-spettatori numerosi punti di proiezione dell'immaginario e, perciò, di numerose istanze di identificazione.

*Frau Frankenstein* (1993), "monodramma del Prometeo moderno" su testo di Battistelli dal romanzo nero *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1816) di Mary Shelley NOTA 8, è il secondo monodramma di Battistelli destinato a un protagonista, attore o attrice secondo le circostanze. E se *Aphrodite*, dal romanzo di Pierre Louÿs, diventa una radiografia vocale-strumentale della sensualità, *Frau Frankenstein* esplora "le sfere impure della fantasia e della psiche" (Battistelli).

Scritto per rispondere a una famosa sfida lanciata da Lord Byron durante una serata memorabile che riuniva alcuni amici fra i quali Shelley e sua moglie Mary, il romanzo *Frankenstein o il moderno Prometeo* racconta la storia inquietante dello scienziato Victor Frankenstein che costruisce con parti di cadaveri "la creatura": un essere terrificante capace di sentire, pensare, parlare e che perseguita il suo creatore fino al Polo Nord, diventando l'angelo della morte per tutta la famiglia Frankenstein. Effettivamente il romanzo di Mary Shelley "non è una storia fantastica o un racconto di fantascienza, ma qualcosa di più serio, di più ermetico, di più filosofico" (Battistelli). È anche una parabola nera sulla ricerca scientifica irresponsabile che porta alla catastrofe: il dio, genio del fuoco, creatore dell'uomo e rapitore del fuoco, Prometeo, appare qui nella sua versione "nera". È lo scienziato ossessionato che consacra la sua vita e la sua ricerca al bene, ma crea ineluttabilmente del male. La protagonista dell'opera è la voce umana: quella della narratrice Mary Shelley che descrive la sua esperienza di scrittura e che esterna "le pulsioni dei propri incubi", amplificati e inseriti nel contesto sonoro dal gruppo strumentale e dallo sviluppo spaziale. È il suono della globalità – cioè la materia vocale-strumentale rappresentata – che assume interamente la funzione drammaturgica. I comportamenti vocali senza significato – suono soffiato, bisbigliato, gridato, pianto, ecc. – i tremoli e i glissando degli archi, le irruzioni violente e gli intrecci misteriosi delle percussioni, le brusche esplosioni degli ottoni, i silenzi carichi di tensione, ecc. – sono fra gli efficaci procedimenti destinati a immergerci nel mondo fuori dal tempo del globo d'orrore fatto dalle paure più cupe della nostra natura profonda.

L'elaborazione di una moltitudine di elementi, in Battistelli sempre al servizio dell'espressione, corrisponde alla sua ricerca permanente di un lingua nuova, originale, carica di affetti ed essenzialmente disparata che detiene tutte le possibilità di linguaggio. E se la sperimentazione con le emissioni vocali in *Aphrodite* segue sistematicamente la guida immaginaria monologica ispirata al romanzo di Pierre Louÿs, se *Ascolto di Rembrandt* apre lo spazio intertestuale navigando fra due quadri di Rembrandt e due poesie di Ceronetti sulla base di una complementarietà dei messaggi NOTA 9, le opere di teatro musicale come la "fantasia da camera" *Jules Verne* (1984-85) o la "rappresentazione del corpo e della memoria" *Combattimento di Ettore e Achille* (1988-89) sono dei veri viaggi immaginari nella memoria o all'interno di se stessi attraverso una moltitudine di spazi letterari e musicali divergenti. La "fantasia musico-teatrale" *Jules Verne*, scritta per il celebre gruppo di percussionisti Le Cercle (J.-P. Drouet, G. Sylvestre e W. Coquillat), è liberamente ispirato a tre romanzi di Jules Verne: *Viaggio al centro della terra*, *Ventimila leghe sotto i mari* e *Cinque settimane in pallone*, appartenenti alla serie dei *Viaggi straordinari*. La "rappresentazione del corpo e della memoria" *Combattimento di Ettore e Achille* NOTA 10 effettua il viaggio di Ettore e Achille nella memoria del tempo attraverso frammenti di testi di Omero, Tirso de Molina, Goethe, Schiller, Shakespeare, J. Du Bellay, Racine, Stazio, Quintus, Monti, Leopardi, Foscolo, Chiabrera, Ariosto, Catullo, Ronsard e Valéry in inglese, spagnolo, francese, tedesco, italiano...

La moltiplicazione dei percorsi narrativi all'interno dell'opera di teatro musicale significa infatti spazializzazione e mobilitazione dall'interno della narratività piatta a una dimensione. Nel contesto degli spettacoli musico-teatrali di Battistelli, la sequenza narrativa orientata non è soppressa ma molto spesso moltiplicata, messa in relazione con altri percorsi narrativi organizzati. La sovrapposizione e l'interazione di questi diversi livelli di narrazione rendono possibili i viaggi immaginari fra diversi livelli di discorso, i continui cambiamenti di livelli compositivi, generatori – inevitabilmente – di interpretazioni diverse nel momento dell'ascolto-lettura.

Le opere musico-teatrali di Battistelli dove si fondono diversi percorsi narrativi si definiscono molto spesso come “teatro della memoria” NOTA11; non racconto storico, ma racconto o insieme di racconti di fantasia, luoghi onirici aperti dove ribolle l’immaginario. La dimensione acronica, configurazionale sottometta qui la dimensione cronologica delle sequenze direzionali. I molteplici racconti – racconti di finzione – in Battistelli si dispiegano in altezza e in profondità “esplorando a 360°” (Battistelli), “in drammaturgia in dimensione sferica” NOTA 12 , divenendo teatri-“globi” NOTA 13. È questa necessità di rappresentare vari riferimenti culturali che impone una tecnica della citazione specifica: non orizzontale e diacronica, che gioca con l’opposizione dei linguaggi individuali, ma verticale, spaziale e in movimento, esplorando rapidamente tutte le dimensioni spazio-temporali in un movimento vertiginoso di sintesi e di ibridazioni illimitate.

La decontestualizzazione in *Experimentum mundi* e in *Linzer Stahloper*, l’esplorazione della intertestualità letterario-pittorica in *Ascolto di Rembrandt*, i viaggi immaginari attraverso testi diversi in *Jules Verne e Combattimento di Ettore e Achille*, ma, più ancora, le fantasie oniriche – l’opera da camera *Kelpers Traum* (1989–90) e il “balletto di fine secolo” per danzatore e strumenti antichi *Globe Théâtre* (1990) – testimoniano un processo globalizzante di sintesi fondato soprattutto su una concezione dinamica dello spazio. Perfettamente cosciente della forza suggestiva degli effetti di spazializzazione in musica – e più ancora nell’ambito del teatro musicale – Battistelli inventa spazi musico-teatrali flessibili, estranei a ogni fissità metrica, pronti ad aderire ai molteplici cambiamenti delle trasformazioni materiali. Il modo spaziale diventa così teso e generatore di tensione come è quello del tempo musicale non metrico. Gli spettacoli di teatro immaginario in Battistelli si allontanano definitivamente dalla semplice concezione del tempo-contenitore o dello spazio-contenente. Nel suo “teatro della memoria” o racconto-finzione lo spazio-tempo diventa flessibile, elastico, “morbido come un mollusco”, secondo l’espressione di Einstein, variabile secondo il movimento e le densità delle materie in trasformazione.

L’“opera da camera” *Keplers Traum* (1989–90) su libretto del compositore da *Somnium* o *Nachträgliches Werk über die Lunar-Astronomie* (1609) di Giovanni Keplero, si inserisce perfettamente nella linea del “viaggio immaginario” o del “teatro-fantasia”. Un po’ alla maniera di *Jules Verne*, *Keplers Traum* utilizza un intreccio narrativo composto da Battistelli ispirandosi al magnifico romanzo di fantascienza del XVII secolo *Somnium* di Keplero e a elementi biografici della vita del celebre astronomo. NOTA14 A questa doppia narrazione frammentaria, sperimentata già in *Jules Verne*, Battistelli aggiunge “lo sguardo dall’esterno”NOTA15: le immagini della terra, divenute possibili, anche in tempo reale, grazie allo sviluppo della tecnologia moderna. Al sogno di Keplero si aggiunge quello di Battistelli. Lo spettacolo musico-teatrale che manipola con facilità una moltitudine di mezzi (musica vocale-strumentale, testi, comportamenti scenici, video e proiezioni mobili) annulla – come nel sogno – ogni distanza temporale e spaziale per immergerci nel sogno risvegliato dove ciascuno trova dei punti di appiglio per il proprio immaginario. *Keplers Traum* riproduce coscientemente il funzionamento del sogno diurno: il desiderio di viaggio immaginario, di apertura che annulla ogni forza centripeta strettamente razionalista, riunisce elementi disparati a dispetto di ogni cronologia storica per metterle in ordine in un nuovo insieme, fantasioso e reale al tempo stesso. Nei confronti dei ricordi – di Keplero con la sua ricerca scientifica, di sua madre Katharina e delle accuse di stregoneria, nei confronti del Demone-Keplero, nei confronti del mondo reale dell’attuale aeronautica spaziale – lo spettacolo onirico di Battistelli ha un po’ lo stesso rapporto che hanno “quei palazzi barocchi di Roma nei confronti delle rovine dell’antichità: pietra da taglio e colonne sono servite come materiale per costruire forme moderne”.NOTA 16

Gli spettacoli visionari del teatro musicale in Battistelli, modellando universi fantastici con riferimenti del passato, si propongono di metterci nel cuore della realtà di oggi. Il sogno o l’ipotesi scientifica di Keplero, così come “la stregoneria” di sua madre Katharina o il racconto del Demone, si rivelano perfettamente contemporanei ai satelliti, ai radar e ai calcolatori. La simultaneità delle dimensioni temporali – del passato, del presente, del futuro – nei mondi immaginari impone una concezione sferica del tempo musico-teatrale, del “tempo-globo”. Condensando riferimenti storici e integrando il reale decontestualizzato, il compositore – Magister ludi – gioca con la presenza del passato, la presenza del presente e la presenza del futuro. NOTA 17 Ma, contrariamente all’orientamento mistico di Sant’Agostino, contrariamente anche alla dimensione interiore, soggettiva dell’impiego del sogno nell’ottica freudiana, il procedimento di Battistelli è fondamentalmente “tellurico”, “terrestre”, “hic et nunc”: i suoi viaggi immaginari attraverso lo spazio e il tempo a  $n$  dimensioni ci riportano sistematicamente al reale quotidiano di ciascuno. E se la visione sferica del tempo in Zimmermann NOTA18, legata strettamente alla sua tecnica compositiva pluralista con le sue citazioni, *collages* e montaggi, è stata considerata dallo stesso compositore come “conseguenza dell’estensione del pensiero seriale”NOTA 19, la concezione globalizzante del tempo in Battistelli corrisponde naturalmente alle particolarità della nostra epoca: ciascuno di noi ha la possibilità reale di essere in contatto diretto e simultaneo con epoche storiche, aree geografiche e strati culturali lontani e diversi.

Il “balletto di fine secolo” *Globe theatre*(1990), per un danzatore e strumenti antichi (flauti, tiorba, liuto, chitarra barocca, viola da gamba e percussioni) fa pensare necessariamente al Globe Theatre di Shakespeare a Londra con i suoi riferimenti all’arte della memoria. NOTA 20 L’opera rinuncia completamente alla parola per modellare uno spazio musico-teatrale unicamente con i comportamenti gestuali del danzatore e con le “immagini sonore” (Battistelli), immagini deformate – si pensa agli orologi di Dalí – di musica del Rinascimento o barocca. L’opera è ispirata all’inizio al teatro della memoria di R. FluddNOTA21: un teatro ermetico, con una costruzione simbolica particolare e una distribuzione specifica per gli interpreti che dà la possibilità all’ascoltatore di mettersi sempre nel punto ideale, al centro mobile, per la lettura di questa “storia del mondo”. Il danzatore-protagonista in Battistelli è “l’iniziato” (Battistelli) che, senza parole, cerca di esternare la memoria e l’esperienza, la presenza del ricordo e la

presenza dell'osservazione immediata. "È, forse, Fludd? O Shakespeare? Dunque intellettuale, a suo modo mago, alchimista o rosacroce, che prova a impegnarsi veramente nella via della conoscenza" (Battistelli)NOTA 22. Oppure lo stesso compositore, deciso di finirla con la narrazione unidimensionale per appropriarsi dello spazio-tempo sferico attraverso figure modellate in corso d'opera. I frammenti trasformati – le "immagini" deformate nel ricordo – di lavori di diversi compositori (K.F. Abel, R. de Visée, S.L. Weiss, J. Dowland, F. Geminiani, M. Blavet, F.A. Philidor o A. Corelli), emergono continuamente sulla superficie del tappeto sonoro – del "tessuto strumentale astratto", dice Battistelli, – la cui funzione è di mettere in evidenza la distanza che separa i frammenti sonori del passato fra di loro e in rapporto al mondo sonoro attuale. Concepito effettivamente come "teatro della memoria", *Globe theatre* di Battistelli non cerca la ri-costituzione filologica di musiche del passato con la nostalgia inevitabile di partiture "alla maniera di"; né il *pastiche* alla moda postmoderna neobarocca che annulla ogni distanza dalle tecniche compositive di altri tempi. La forma sferica dello spazio-tempo riunisce passato (citazioni di frammenti, strumenti antichi), presente (evoluzione concreta gestuale-sonora) e futuro (linguaggio compositivo aperto) e permette di annullare – almeno nell'ambito dell'estetica – il principio della finitezza. Nel momento in cui il tempo diventa continuità di passato-presente-avvenire, la categoria del finito si trova necessariamente abolita. Nel momento in cui la direzione temporale diventa reversibile – l'oscillazione permanente nelle immagini sonore del passato spezzettato e l'idioma musicale contemporaneo di Battistelli ne è la dimostrazione udibile – non esiste infatti un punto finale. La narrazione lineare teleologica cede il posto preponderante all'esteriorizzazione pluridimensionale attraverso le forme mobili delle materie.

Commissione della WDR di Colonia nel quadro di un progetto di "Musica viva", *Begleitmusik zu einer Dichtspielszene* (1994) per 12 musicisti e 6 scene *ad libitum* è pensata come "nastro sonoro" preliminare allo spettacolo, o piuttosto come teatro sonoro destinato a "accompagnare" la scena "poetico-ludica" del teatro musicale. Il titolo fa riferimento alla celebre *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* Op. 34 (1929–30) per orchestra di Schönberg, scritta su commissione di un editore musicale che aveva sollecitato diversi compositori a "fare come se componessero per il cinema" NOTA23. L'opera di Giorgio Battistelli cerca di sviluppare musicalmente, senza utilizzare testo parlato o cantato, 6 temi, 6 "stazioni". Naturalmente Battistelli scrive come se componesse per il teatro: musica-teatro. Un po' alla maniera di Schönberg quando compose una piccola sinfonia dodecafonica in tre movimenti che si susseguono senza interruzione – *Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe* – Battistelli costruisce la sua *Begleitmusik* per 12 musicisti in 6 scene *ad libitum*; 6 scene i cui titoli suggeriscono l'universo psicologico dell'azione e la cui realizzazione concreta è affidata interamente al regista: 1. *Dialogo fra un pensatore ed un poeta*; 2. *Ascolto del mondo interiore*; 3. *Combattimento*; 4. *Colpi d'amore e colpi di morte*; 5. *L'espressività delle lacrime*; 6. *Il linguaggio e i gesti del silenzio*. L'organico dell'orchestra di Battistelli comprende – oltre ai consueti strumenti acustici (clarinetto, fagotto, corno, trombone, tuba, archi) – una quantità considerevole di strumenti a percussione fra i quali alcune macchine scenico-sonore come la macchina del vento, la macchina della pioggia, la lastra metallica per il tuono, l'arenaiuolo, la raganella, la sega da falegname ecc. Priva totalmente di testo – ad eccezione dei titoli delle scene – l'opera di Battistelli sollecita una scrittura drammaturgica volontariamente aperta alle invenzioni teatrali più diverse. Contrariamente ai film muti divenuti recentemente fonte d'ispirazione per una moltitudine di "musiche di accompagnamento", il "film sonoro" della *Begleitmusik* di Battistelli ispira realizzazioni visive sempre aperte. È la sua "musica-teatro" – veramente "immaginicistica" – che sollecita le invenzioni visive di scene poetiche sempre da reinventare.

I "globi-teatri" di Battistelli possono dunque perfettamente fare a meno della parola che impone naturalmente l'enunciazione lineare. Pensiamo a *Globe théâtre*, a *Begleitmusik*, ma anche alla "parabola in musica" *Teorema* (1991–92) su testo di H.W. Henze e G. Battistelli dal romanzo e dal film di P.P. Pasolini. Idioma molteplice e polivalente della sensibilità e dell'intelligenza, la scrittura musicale di Battistelli poggia prima di tutto sulla drammaturgia del suono, sull'espressività delle strutture sonore-gestuali che, per esprimere – e anche per raccontare storie cariche di senso e rivelare una problematica complessa, filosofica o psicanalitica – bastano a se stesse. NOTA 24

Il romanzo di Pasolini sopprime del tutto il discorso diretto e il dialogo: le sole battute pronunciate dai personaggi sono i testi dei telegrammi che annunciano all'inizio l'arrivo e alla fine della prima parte la partenza dell'ospite-straniero, questo personaggio misterioso che sconvolge in modo tragico la vita dell'agiata famiglia milanese. La "parabola musicale" di Battistelli rinuncia dunque alla parola ma anche alla vocalità. Il racconto spezzato dell'incontro con lo straniero e le conseguenze di questo incontro per ciascun membro della famiglia borghese, si svolgono in musica gestuale: sonora, cioè strumentale, attraverso i cantanti solisti e l'orchestra di 25 musicisti, e visiva, cioè corporea, attraverso il comportamento scenico dei sei attori. Privati di voce cantata, i sei protagonisti sono dotati di voce strumentale: violoncello per il padre Paolo, violino per la madre Lucia, arpa per la figlia Odetta, clarinetto basso per il figlio Pietro, sintetizzatore per la cameriera Emilia e due strumenti extra-europei – gli strumenti iraniani a percussione *daf* e *zarf* – per lo straniero.

Il personaggio centrale, il centro in cui convergono le aspirazioni segrete, non confessate di tutti i membri della famiglia, è l'ospite, lo straniero, l'assolutamente altro, l'Altrui. NOTA 25. L'invitato "dall'aria straniera non solo a causa della sua statura ma anche del fatto che non c'è niente di mediocre o di volgare in lui" (Henze-Battistelli). "Egli è, insomma, di una condizione misteriosa. La sua singolarità dipende, in fondo, dalla sua bellezza" (Pasolini) NOTA26. E nell'opera di Battistelli, proprio come in Pasolini, tutti i membri della famiglia si rivelano equidistanti – come nella parabola matematica – nei confronti del "centro": lo Straniero, l'altro. Perfettamente "uguali per il loro amore segreto" NOTA 27 e per i loro giochi di seduzione all'inizio, perfettamente uguali per la forza autodistruttrice

nel fallimento omicida alla fine. *Teorema* di Pasolini ma anche di Battistelli dimostrano, con mezzi diversi, la stessa legge immutabile che regola “la grande famiglia che ignora tutto dell’amore” NOTA28. Nella condizione di questa ignoranza fondamentale “ciò che conta è ciò che è e ciò che è è ciò che appare. Questa apparenza è stranamente geometrica a dispetto della sua irregolarità. Ciascun punto si trova esattamente a una certa distanza di un altro. Ancora bisogna misurare questa distanza”. NOTA 29

Sempre attratto dall’immagine, dall’immaginario, dall’“immaginario”, Battistelli, si è spesso ispirato ai capolavori della settima arte. Così *Prova d’orchestra* (1995), “6 scene musicali di fine secolo”, su libretto del compositore da Federico FelliniNOTA30, è la seconda opera scenica di Battistelli ispirata da un grande cineasta. Sta di fatto che *Prova d’orchestra* (1978) di Fellini è una delle dimostrazioni più eclatanti del fatto che il maestro italiano – con Stanley Kubrick, forse – è il più grande uomo di *spettacolo* del cinema contemporaneo. Il “documentario lirico” NOTA 31 di Fellini, destinato alla televisione, diventa per il maestro di *spettacolo* musicale Battistelli il punto di partenza per l’elaborazione “operistica” – nelle condizioni attuali e un po’ alla maniera di Fellini – “dell’angoscia, di tutta la disperazione di un italiano d’oggi che vive nel suo paese”. NOTA32

L’opera di Battistelli amplifica l’aspetto etico essenziale per il film, rimpiazzando coscientemente il regionalismo dialettale felliniano – quest’ultimo molto spiritoso e perspicace – con il cosmopolitismo dell’orchestra internazionale contemporanea. Il proposito di Battistelli oltrepassa ampiamente le frontiere dei paesi per approdare ad una problematica attuale fondamentale: dell’orchestra, della musica, dell’arte, della società.NOTA33 Oggetto culturale specifico, prodotto dell’Occidente, l’orchestra sinfonica diviene un simbolo carico di significati: microcosmo del mondo occidentale, cosmopolita ma chiuso; incapace di comunicare veramente con altre culture, esterne alla sua tradizione rituale immobile; sottomesso alle pressioni esterne insostenibili e dilaniato da tensioni interne distruttrici. Alla problematica etica felliniana Battistelli aggiunge, scrivendo di nuovo i dialoghi – ma sempre alla maniera di Fellini –, un livello supplementare essenziale per lui: NOTA34 il rapporto conflittuale nella musica contemporanea portato nel cuore stesso della musica. NOTA35 Dopo tutto la situazione della musica contemporanea all’interno del mondo dell’orchestra non è paragonabile a quella dell’orchestra nel mondo, o a quella del mondo occidentale nel mondo? Le “6 scene musicali di fine secolo” ritrovano il tono felliniano dell’interrogarsi sui problemi essenziali del giorno d’oggi.

Contrariamente alla maggior parte delle opere sceniche di Battistelli che poggiano sulla molteplicità dei percorsi narrativi rappresentati, la drammaturgia di *Prova d’orchestra* cerca “la fusione di narrazione e di frammenti della realtà” (Battistelli), di soggetto e monologhi narrativi e di svolte imprevedibili affidate al caso. E se le opere anteriori di Battistelli sperimentano soprattutto la composizione della molteplicità – teatro della memoria da esplorare –, *Prova d’orchestra* è fondata su una struttura drammaturgica propriamente musicale che comunica la sua energia alla narrazione del libretto. Il montaggio e la disposizione spazio-temporale di simboli carichi di senso o di comportamenti emblematici apparentemente disordinati poggiano su una drammaturgia di ordine sinfonico che agisce in quanto forza dinamica generatrice di un’opera-totalità. Erede della grande tradizione sinfonica del sistema tonale del classicismo, Battistelli inventa – nel contesto della scrittura operistica attuale – le strategie seduttrici di un nuovo sinfonismo. Esse poggiano inevitabilmente sulla delimitazione dei campi semantici individualizzati, sul contrasto degli opposti e sui passaggi continui, sulle interazioni e sulle fusioni nelle condizioni di un’“impurità” o “androginia” musicale generalizzata. I rapporti a distanza di componenti simili, il gioco dell’apparizione-scomparsa, la precarietà dei caratteri musicali, il nomadismo continuo del linguaggio musicale sostenuto sempre dalla drammaturgia del suono che mira all’abolizione di ogni inerzia della percezione, sono fra i procedimenti che individuano la strategia seduttrice del compositore: la sua arte di fare opera contemporanea con i mezzi del sinfonismo reinventato.NOTA 36

Sempre attratto dalla forza drammaturgica del grande sinfonismo, Battistelli sottomette spesso lo spettacolo musico-teatrale, e più ancora dopo *Prova*, alle forze organizzatrici ispirate dalla tradizione sinfonica: si tratta di una costante nella ricerca compositiva di Battistelli che comprende l’organizzazione di una moltitudine di materiali, di stili e di riferimenti culturali in un’enunciazione coerente che agisce sempre sull’ascoltatore attraverso la forza della “drammaturgia del suono” (Battistelli). *Die Entdeckung der Langsamkeit (La scoperta della lentezza)* (1996), teatro musicale in cinque scene su libretto di Michael Klügl dal romanzo omonimo di Sten Nadolny, è fra gli esempi più espliciti di una *sinfonizzazione* dell’opera musico-teatrale per cantanti solisti, orchestra e cori sulla scena e su nastro magnetico. I cinque quadri de *La scoperta della lentezza* intitolati, nell’ordine, *Preludio in due tempi*, *Studio*, *Ricercare*, *Perpetuum mobile* e *Molto lento*, rimandano alle forme classiche che hanno dato prova, attraverso le varie epoche, dell’efficacia della loro drammaturgia sonora.NOTA 37 Queste forme stabili nella storia rendono possibile e mettono in evidenza una sperimentazione estremamente inventiva del tempo, concetto filosofico fondamentale e, contemporaneamente, argomento sempre capitale nel lavoro di Battistelli.

Il teatro di musica *I Cenci* (1997) NOTA 38, ispirato alla tragedia di Antonin Artaud NOTA39, con testo di Battistelli e Nick Ward dalla versione inglese di David Perry, che si dà a Siena in versione francese, è certamente – e questo non solo a causa della traduzione inglese del testo e della prova straordinaria degli attori alla prima rappresentazione assoluta a Londra – l’opera più shakespeariana di Battistelli prima di *Riccardo III*. Riprendendo la trama narrativa dell’inquietante tragedia in quattro atti e dieci quadri di Artaud che riscrive, ricordandolo, da una parte la tragedia cinque atti *The Cenci* (1819) di Shelley ispirata a un manoscritto redatto quattro giorni dopo il supplizio della giovane Beatrice Cenci. La tragedia di Artaud *Les Cenci* è stata recitata al Théâtre des Folies-Wagram a Parigi con la sua regia e con lui stesso nella parte del protagonista, con la musica di Roger Désormière e le scene e i costumi di Blthus nel maggio 1935 (ha avuto diciassette rappresentazioni con una risonanza non

trascurabile). L'opera di Battistelli è una nuova riscrittura, condensata e adattata al molteplice teatro musicale, basata su protagonisti-attori e di un gruppo strumentale ma anche di immagini proiettate e di elettronica dal vivo. Il teatro di musica di Battistelli è incentrato attorno al sinistro personaggio del ricchissimo e perverso tiranno Francesco Cenci, divenuto per Artaud un personaggio esemplare che preannuncia aspetti essenziali del suo futuro "teatro della crudeltà". Dopo le esperienze con la vocalità non operistica in *Aphrodita*, *Ascolto di Rembrandt*, *Frau Frankenstein*, Battistelli rinuncia qui totalmente alla voce cantata per riavvicinarsi precisamente alla concezione di Artaud del "teatro e il suo doppio", del "teatro della crudeltà" in quanto "linguaggio nello spazio, linguaggi di suoni, di grida, di luci, di onomatopee [...]".NOTA 40 Le scene molto concise che si susseguono senza interruzione sono momenti sinfonici individualizzati carichi di tensione espressiva e contagiosa. Sono delle "stazioni" – ritratti, incontri, situazioni – un po' secondo il modello espressionista, NOTA41 che creano un carattere, un personaggio, un sentimento, un'atmosfera, portando inesorabilmente verso il tragico epilogo. "Scaturisce in questo palazzo qualcosa di cui il padre Cenci è l'anima e l'esito", scriveva Artaud nelle sue note. NOTA42 Tutte le emissioni vocali – dal sussurro alla declamazione, dal parlato al grido, dai suoni-rumori gutturali alle risa e ai pianti – partecipano, a fianco delle parti strumentali molto flessibili, divenute oscillogrammi delle emozioni, a questo teatro di musica che rinuncia a ogni vocalità operistica. Le scene sinfoniche di Battistelli creano nella continuità – per mezzo dell'orchestra e della voce parlata – queste atmosfere invadenti e inquietanti che fanno risuonare in ciascuno le corde oscure della psiche. L'opera può essere letta come interpretazione o riscrittura della tragedia di Artaud e della sua estetica del teatro della crudeltà, il cui solo esempio realizzato in maniera veramente musicale, con la partecipazione dello stesso Artaud, resta la trasmissione radiofonica proibita *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1949).

Sperimentatore instancabile nell'ambito del teatro musicale, Battistelli non trascura la sua versione di teatro per le orecchie, la versione destinata alla radio. La sua "azione radiofonica" *Giacomo mio, salviamoci!* (1997–98), per voce narranteNOTA43, orchestra, strumenti solisti, coro e dispositivo video su un testo di Vittorio Sermoni, composta in occasione del bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi (1798–1837), è costruita intorno al mito letterario e soprattutto biografico dello scrittore. L'opera di Battistelli si articola intorno a una "conferenza", relativamente tradizionale, tenuta da un professore di un "accademismo" un po' dubbio. A partire e intorno al filo conduttore della voce parlata, la musica di Battistelli tesse una trama sonora estremamente ricca e flessibile: essa decompone, dilata e contrae le parole, inventa la loro trasmutazione in figure ritmiche variate, lega sezioni differenziate dove coabitano sonorità soavi o drammatiche, sempre fortemente espressive, dell'orchestra "tradizionale", i suoni "artificiali" prodotti dal campionatore, i suoni "concreti" e quotidiani prodotti dagli strumentisti-solisti e delle voci tenute o ritmate di un coro invisibile. Il "teatro sinfonico dell'ascolto" dà l'impressione di un'anamorfose musicale sognata della vita e dell'opera di Leopardi che propone all'ascoltatore attento e curioso una moltitudine di possibilità di entrare nell'universo unico del disperato poeta-filosofo.

La fine degli anni 90 è segnata in Battistelli da un nuovo ritorno verso Pasolini. Il balletto in otto scene *Il fiore delle Mille una notte* (1998–99) è già il terzo omaggio di Battistelli al cineasta e scrittore Pier Paolo Pasolini. Dopo lo spettacolo musico-teatrale, la "parabola in musica" *Teorema* (1992) per orchestra, sei attori e narratore, libero adattamento di Battistelli del film e del romanzo omonimi di Pasolini, dopo *Teta veleta*NOTA44, *Omaggio a Pasolini* (1995) per orchestra d'archi e percussioni, Battistelli ritrova – dopo *Globe theatre* (1990), sempre in collaborazione con il coreografo Virgilio SieniNOTA45 – il genere del balletto: rivisto e corretto, certamente, nel contesto della danza contemporanea, con dispositivo video e secondo la necessità imperiosa per Battistelli di una trasmutazione in musica-gesti-immagini della sensualità pasoliniana in quanto "dichiarazione di amore alla vita".NOTA46 La celebre "trilogia della vita" di Pasolini, costituita dai tre film *Il Decamerone* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Le mille e una notte* (197), richiama il diritto dell'uomo alla gioia e celebra il godimento e il mostrarsi dei corpi in mezzo a una teatralizzazione della sessualità rappresentata nella sua totale libertà. È per mezzo dell'orchestra – con strumenti gravi (fiati e archi) molto più numerosi degli strumenti acuti e con 45 strumenti a percussione suonati da tre musicisti – che Battistelli cerca di creare un gesto musicale differente ma tanto forte quanto quello che viene presentato visivamente sulla scena. La drammaturgia spezzata dei frammentari racconti di Pasolini si trasforma nel balletto di Battistelli in un mosaico di frammenti gestuali, in un album o *collage* di immagini e di gesti – ripresi o ispirati dal film – sostenuti dalla trascrizione sinfonica ricca e colorata dell'universo immaginario e dell'approccio cinematografico pasoliniano.

Alla fine degli anni 90, sempre attratto dai viaggi degli esploratori, Battistelli si volge naturalmente verso *Impressions d'Afrique* (1999–2000). Non è un'opera nel senso tradizionale del termine, certamente, ma melodramma con testo parlato su un libretto di Georges Lavaudant e Daniel Loayza, elaborato liberamente dai testi di Raymond Roussel (*Impressions d'Afrique*, *Locus solus*, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*), ma anche da frammenti di testi di Blake, Dickens, Morgenstern, Rabelais, Saba, Tasso. I nove protagonisti – Roussel, l'infermiera, il re Talou, il suo primo ministro Rao e i naufraghi (ad eccezione dell'attrice tragica Adinolfa, soprano, che canta le *Stanze* di Tasso e Racine) – non sono cantanti d'opera ma attori che recitano il loro testo integrandolo nella drammaturgia formale propriamente musicale. Il compositore privilegia il testo parlato, non cantato, cosicché si intendano molto distintamente le parole, la pronuncia corretta con il suo ritmo specifico e con il suo colore fonico. "La chiarezza mi assillava, con il gioco sul timbro della voce degli attori, così importante quanto quello con i cantanti" (Battistelli). NOTA47 Un ruolo considerevole è attribuito al coro di uomini: i componenti recitano così individualmente sulla scena, cosa che rappresenta un gesto compositivo completamente iconoclasta rispetto alla tradizione dell'opera. Fortemente attratto dalla drammaturgia non narrativa della serata di gala che ricorda la

successione dei numeri del circo, il compositore decide di dare la parola direttamente allo scrittore: Roussel diventa una specie di conferenziere–protagonista del “teatro in musica” che spiega agli ascoltatori le tappe del suo cammino di scrittore di fiaschi ripetuti, facendo vivere intorno a lui quella enorme macchina dei sogni o cassa di risonanza per i sogni e la realtà confusi. Concepiti liberamente sulla base d’*Impressions d’Afrique* di Roussel, l’opera di Battistelli compone la scena musico–teatrale ad immagine di uno spazio mentale molteplice in cui lo scrittore agisce in quanto interprete della sua opera: rinchiuso nel suo universo immaginario, circondato dai suoi naufraghi e dai suoi africani inventati, partecipa delle loro gioie e della loro disperazione. La partitura, molto densa, utilizza tutta la tavolozza strumentale dell’orchestra, con diversi livelli e diversi strati, senza cercare alcuna stilizzazione delle musiche africane o etniche. La stranezza sonora deriva piuttosto dall’alchimia dei timbri nell’orchestra, dalla fusione dei rumori–suoni parlati e strumentali, così come dei suoni trasformati, campionati, con l’aiuto del sintetizzatore e della spazializzazione. L’opera di Battistelli segue la prima idea di Roussel: le sue *Impressions d’Afrique* non hanno niente di folklorico ma nascono da un’immaginazione straripante, utilizzando con enorme fantasia creativa tutte le figure dello stile dell’opera e del melodramma.

La ricerca compositiva di Battistelli dell’ultimo decennio è nettamente segnata dall’amplificazione dei processi del sinfonismo, fattori di coerenza e di intensa tensione musicale–drammatica. Non si tratta, certo, unicamente di addensamento del tessuto orchestrale – esplicito in *Riccardo III*, per esempio – ma prima di tutto e soprattutto di strategie compositive fondate sui grandi contrasti e sui gesti formali direzionali, sull’equilibrio di ampi elementi compositivi, sull’interazione a distanza e sulle simmetrie organizzatrici, sulla teleologia narrativa propriamente musicale.

Le “visioni musicali” *Auf den Marmorklippen* (2001), dal romanzo omonimo di Ernst Jünger con libretto di G. Van Straten e del compositore, è la seconda opera di Battistelli ispirata da Jünger, dopo *Anarca, Hommage à E. Jünger* (1988–89) per orchestra e percussionista–recitante che legge il testo di Jünger. Le nove scene non sono concepite come un racconto rappresentato sulla scena ma come una successione di spazi scenici molteplici – acustici e visivi – o come una serie di poemi sinfonici che utilizzano i mezzi vocali, strumentali e visivi. Allo stesso tempo esse svolgono funzioni precise nell’insieme dell’opera in quanto totalità sinfonica coerente. La prima scena *Il ricordo* svolge la funzione di prologo. Le scene II. *Festa primaverile*, III. *Eremo*, V. *Belovar* e VII. *Il principe di Sunmyra* agiscono come esposizione dei diversi universi, luoghi e personaggi. Le scene IV. *L’invasione del Förster*, VI. *Köppelsbleek* e VIII. *Lotta* formano un immenso crescendo nella drammaturgia “acustico–visiva” (Battistelli), conducendo inesorabilmente verso la tragica conclusione. Infine l’ultima scena, la IX. *La fuga a Alta Plana*, gioca il ruolo di *Post scriptum* o *Coda* di questo teatro musicale della memoria che sposa la strategia formale del sinfonismo. Il racconto visionario di Jünger che descrive il deplorabile declino di una grande civiltà e l’ascesa irresistibile di un mondo di orrori senza limite, personificato dall’Oberförster, doppio di Hitler, propone la distanziamento oggettivante in conformità ai precetti di Jünger di “non partecipazione alla bassezza” (“Nichtbeteiligung am Niedrigen” NOTA48). Le “visioni musicali” molteplici di Battistelli, con la loro azione diretta sulla sensibilità dello spettatore, superano necessariamente la distanza: esse non sono da osservare come paesaggi lontani ma da vivere in maniera intensa sul proprio corpo, cosa che spinge a rimetterle in questo e alla presa di posizione.

*The Embalmer (L’imbalsamatore)* (2001–2002), “monodramma giocoso da camera” su testo di Renzo Rosso per attore e gruppo strumentale con *live electronics* rinnova le ricerche dei monologhi *Aphrodita*, *Ascolto di Rembrandt*, *Frau Frankenstein*, amplificando “la risonanza” strumentale del testo con i mezzi dell’elettronica dal vivo. La storia grottesca dell’imbalsamatore, Alexei Miskin, obbligato a sostituirsi al cadavere di Vladimir Ilič nel celebre mausoleo della Piazza Rossa, ricorda la densità dei monologhi degli atti unici di Strindberg (ricordiamo, per esempio, il suo monologo estremamente conciso *La più forte*), ma anche tutta la tradizione classica russa da Gogol’ a Šostakovič cimentandosi con il grottesco letterario o musicale (ricordiamo l’opera *Il naso* di Šostakovič o anche il graffiante *Dittatore* di Chaplin). Tutte le inflessioni, tutti i rumori–suoni della voce parlata sono integrati nel contesto strumentale fino alla massima intensità dell’espressione. Perché “paradossalmente – afferma Battistelli – io credo che un musicista di oggi debba mettere in parallelo il pensiero di John Cage sul rumore (e quindi sul silenzio) e quello di Šostakovič rivolto verso l’intensità dell’espressione”. NOTA49

Ossessionato dal personaggio del tiranno (si pensi a *Auf der Marmorklippen* o a *L’imbalsamatore*) e alla ricerca di un soggetto di risonanza sociale nelle condizioni attuali, Battistelli trova nel celebre romanzo di Gabriel Garcia Marquez la trama necessaria per la sua opera omonima con libretto di G. Kuppel in sei scene *El otono del patriarca* (2003). Il personaggio principale del tiranno non ha riferimenti politici precisi, è il simbolo di una condizione umana e sociale che non è necessariamente legata alla storia dei paesi dell’America Latina. L’opera di Battistelli cerca così di trasmettere il carattere fortemente simbolico, ermetico e soprattutto surrealista e grottesco – attraverso la presenza di “doppi”, del soprano in orchestra, della voce dei ricordi, ecc. – del pensiero di Garcia Marquez. “*El otono del patriarca* è la parabola della mia tecnica di scrittura, il sigillo di un linguaggio che mi ha portato ad adottare, anche in questo caso, i più diversi stili” (Battistelli). NOTA50 L’opera può essere definita in qualche modo come psicodramma musicale complesso e mette in evidenza l’immensità delle forze distruttrici che stanno dentro il tiranno ma che non sono del tutto estranee ai lati oscuri della psiche di ciascuno. Le sei parti formano delle “stazioni” musicali e sceniche, dai componenti formali individualizzati sottoposti alla corrente direzionale del pensiero sinfonico.

La ricerca di una sinfonizzazione dell’opera è ancora più esplicita in *Richard III* (2004), “dramma per musica” in due atti su libretto di I. Burton dalla tragedia storica di Shakespeare. Sono effettivamente la densità e la complessità



estreme del tessuto sinfonico, così come la ricchezza delle parti vocali modellate secondo gli intensi movimenti degli affetti, che fanno di questo “dramma per musica” di Battistelli la sua opera più tragica, la più densa e la più crudele, in conformità con la cupa tragedia di Shakespeare e con la concezione di un teatro della crudeltà musicale ispirato ad Artaud e realizzata con i molteplici mezzi di un compositore di oggi. E se il mostruoso tiranno Cenci è un ruolo parlato, il personaggio di Riccardo III è un cantante, un baritono, la cui parte utilizza tutto il ventaglio delle espressioni vocali per esprimere nei minimi dettagli i movimenti dell’anima dell’esemplare criminale. La scalata dei suoi orribili crimini esige precisamente il massimo aumento della tensione che i mezzi della composizione sinfonica rendono possibile così come una presenza scenica shakespeariana dell’attore diventato anche cantante. La stessa denominazione “dramma per musica” insiste sull’aspetto teatrale della musica: il dramma è al servizio della musica. È la musica con il suo impatto sinfonico, immensa cassa di risonanza, intorno e con testo che ci sommerge per farci veramente sentire corporalmente la mostruosità della forza distruttrice del male.

\* \* \*

Il percorso delle opere per il teatro musicale di Battistelli – dalla commedia dell’arte di *Pulcinella* al “dramma per musica” shakespeariano *Richard III* – permette di constatare la reinvenzione – ogni volta in maniera diversa – del nuovo genere del “teatro di musica” integrando le nuove tecnologie (del *live electronics*, della spazializzazione, dell’immagine). “Teatro acustico”, “musica immaginistica”, “romanzo di costumi antichi”, “monodramma”, “fantasia da camera”, “opera da camera”, “balletto di fine secolo”, “parabola in musica”, “scene musicali”, “opera”, “dramma per musica”, i sottotitoli degli spettacoli musicali di Battistelli esplorano “a 360 gradi” tutte le possibilità di utilizzazione della voce e degli strumenti e tutte le possibilità della drammaturgia musicale-scenica, andando dalla narritività relativamente convenzionale alla soppressione totale della teleologia lineare, al progresso del “teatro-globo”. Effettivamente per Battistelli la musica si definisce sempre in uno spazio teatrale aperto adatto ad accogliere una moltitudine infinita di materiali e di suggestioni disparati per inventare ogni volta un nuovo utensile di comunicazione musico-teatrale piuttosto inedito nella sua maniera di cortocircuitare le forme teatrali e musicali stabilite. Fedele alla sua profonda convinzione di una reale possibilità di interazione di strategie teoricamente opposte – tradizionale / di avanguardia, narrativa / non narrativa, sinfonica / teatrale, semplicità / complessità, purezza / impurità stilistica, ecc. – Battistelli inventa sempre di nuovo “viaggi straordinari” proponendo all’ascoltatore-spettatore numerose istanze di identificazione. Un po’ nella linea di Henze, Berio e Ligeti, NOTA51 Battistelli difende l’impurità del linguaggio e la molteplicità degli stili: “Sono affascinato dalla impurità, non dalla purezza di uno stile. Perché credo che il linguaggio oggi sia qualcosa di impuro. Si ha bisogno di questa sovrapposizione di segni, di questa sovrapposizione di contenuti, che possono essere letti in modi differenti” (Battistelli). NOTA52

Ad un attento ascolto delle esperienze umane – dalla più obiettiva, esposta in piena luce nell’esercizio di un mestiere (*Experimentum mundi, Prova d’orchestra*) alla più soggettiva che si gioca nell’ossessivo e oscuro mondo della psiche (*Frau Frankenstein, I Cenci*) o in relazione all’altro (*Teorema, Richard III*), le opere di Battistelli ci trasportano nel reale dei viaggi straordinari nel suono – immagine – testo – comportamento gestuale. I suoi “teatri della memoria” in cui lo spazio musicale-scenico esprime il lavoro dell’“orecchio in quanto organo della comprensione e dell’intelligenza” (Battistelli), NOTA53 sollecitano generosamente – attraverso la loro distillazione sintetica e globalizzante di stili e riferimenti culturali – tutte le nostre capacità di sensibilità e di intelletto e, perciò, si aprono a interpretazioni senza limite (ricordiamo *Globe-Theatre, Begleitmusik*). Amante da sempre di Shakespeare – anche per la sua capacità fenomenale di pensare all’attore e allo spettatore con le loro interpretazioni divergenti – Battistelli cerca di costruire il suo ascoltatore modello, NOTA54 di cultura mista, “creola” (Battistelli). E se per lui scrivere un’opera destinata alla scena è effettivamente un “affare di cosmologia”, NOTA55, di costruzione di un mondo, la sua attitudine di compositore a porsi di fronte all’ascoltatore – il suo rapporto non simmetrico all’altro – è anche ricerca costruttrice. Perché comporre è anche far vedere e capire al di là della parola e della voce cantata; è costruire esperienze di trasformazione per noi partecipanti-spettatori; inventare stratagemmi non per annetterci e sottometerci ma per sollecitare il nostro immaginario dentro di noi. Al suo spettatore modello, invitato alla ricerca di una risposta individuale, secondo i precetti di Fellini, Battistelli propone di vedere-capire una moltitudine di esperienze “come paesaggio” (E. Bloch): paesaggio paragonabile a quello della terra vista dalla luna (*Keplers Traum*), o a quello della psiche nera presente in ciascuno (*I Cenci, Richard III*), o ancora a quello della vita sociale e della psicologia dell’orchestra viste da Fellini e riviste da Battistelli. Tutto questo per permettere all’ascoltatore-modello di uscire dall’oscurità del suo presente, di rivelarsi a se stesso e di trovare la propria dimensione autentica. Perché le musiche-teatri di Battistelli sono sempre a “mille piani”: i livelli si incrociano, si embricano, si parassitano, si nutrono gli uni degli altri, comunicando fra di loro con una serie di passerelle e facendo oscillare l’opera e lo spettatore da un’epoca all’altra, da un luogo a un altro. Alla posizione regale del “Re in ascolto” e alla seria attitudine della “tragedia dell’ascolto” NOTA56 la musica teatro di Battistelli oppone uno stato d’animo giovanile e vitalistico, vivo e allegro, che accompagna l’ascolto positivo, curioso, esploratore dei “viaggi straordinari”. Invitandoci a decifrare l’universo dei suoi racconti-finzione ancorati saldamente alla materialità e alla drammaturgia del suono, Battistelli apre il nostro ascolto a “tutte le forme di polisemia, di sopradeterminazioni, di sovrapposizioni”. NOTA57 Perché egli è incontestabilmente un visionario e un sognatore nella musica-teatro. Ci invita a riconsiderare l’opera, il teatro musicale, la musica in generale, per scoprirli ciascuna volta come una nuova terra, come una specie di “Eldorado dell’immaginazione” NOTA58 sollecitando ciascuno – interprete o ascoltatore-

spettatore – a fare qualcosa con la propria immaginazione, con la propria fantasia. La sua musica-teatro in ascolto dell'esperienza della vita ci trasporta generosamente nei viaggi straordinari lontani nello spazio e del tempo, nei viaggi che esplorano la società in cui viviamo, ma anche nei viaggi sconvolgenti “all'interno di noi stessi”: una prova iniziatica per l'immaginazione dalla quale si ritorna sempre eroe del proprio immaginario.

Alla lettura ascolto della musica-teatro di Battistelli, l'ascoltatore, musicista o no, resta affascinato dalla ricchezza sempre vitalizzante dei suoi viaggi immaginari. Perché egli sa giocare magistralmente – come il Magister ludi di *Experimentum mundi* – con la tradizione operistica, con i materiali divergenti, con i riferimenti culturali, con gli universi stilistici di ogni natura. Con la gioia ludica e contagiosa del bambino curioso che si meraviglia sempre alla scoperta di mondi nuovi. Con l'allegria intelligente e seduttrice del grande artista che sa sempre stupirsi e stupire gli altri proponendo generosamente un'esperienza estetica unica: “una sorta di creazione totale dove all'uomo non resta che riprendere il suo posto fra il sogno e gli avvenimenti”. NOTA59

#### NOTE

1. E. Bloch, *Experimentum mundi*, Payot, Paris, 1981, pp. 86-87.
2. P. Louÿs (1870-1925) è anche l'autore delle *Chansons de Bilitis* (1895) (musicata nel 1897-98 da Claude Debussy) che furono presentate all'origine come una scoperta della letteratura ellenistica, provocando, con questo, un vero scandalo nell'ambiente filologico. Molto vicino alla sensibilità di Gabriele D'Annunzio - con l'estetismo e l'eroticismo esacerbati, la deliberata provocazione contro il moralismo e l'ipocrisia, il gusto marcato per un'antichità ideale, ecc. - Pierre Louÿs fu molto apprezzato da D'Annunzio per il suo romanzo *Aphrodite*.
3. P. Louÿs, *Aphrodite*, Tallandier Ed., Paris, 1896, p. XI.
4. G. Ceronetti, *Nudo di matura donna seduta accanto una stufa, Il filosofo di Rembrandt* in *Compassioni e disperazioni*, Einaudi, Milano, 1987.
5. G. Battistelli, “Théâtre de la mémoire”, in *Ascolto di Rembrandt*, XLIII Premio Italia, Urbino/Pesaro, 1991, RAI.
6. G. Battistelli, *Ibid.*
7. G. Battistelli, *Ibid.*
8. Mary Wollstonecraft (1797-1851), moglie del celebre poeta romantico inglese P.B. Shelley, ha solo 19 anni all'epoca in cui scrive il suo romanzo divenuto celebre.
9. Un po' alla maniera di L. Nono ne *La terra è la compagna*, su due poesie di C. Pavese.
10. Si pensa, certamente, alla celebre *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600) del compositore romano E. Cavalieri (1550-1602), considerata un oratorio nello “stile rappresentativo” che imita il più possibile il ritmo e la melopea del testo. E anche al celeberrimo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), cantata drammatica di Monteverdi (1567-1643) appartenente all'*Ottavo Libro di madrigali guerrieri e amorosi*. Nemico della purezza, Battistelli a proposito del suo *Combat d'Hector et Achille* dice che è un “intruglio di testi”. Cfr. “Au pays de la Magie...” / Entretien de Fr. Mallet avec G. Battistelli, in *Impressions d'Afrique*, Programma dell'Opéra du Rhin, Strasbourg, 2001, p. 11.
11. Ispirandosi a Robert Fludd, *Ars memoriae* (1617-1619). Cfr. G. Battistelli, *Globe Théâtre* (1990). R. Fludd (1574-1637), medico inglese, rosacroce e filosofo mistico del Kent; contemporaneo di Shakespeare, successore di Paracelso, autore di numerose opere di teosofia, filosofia e matematica.
12. G. Battistelli a proposito del *Combattimento di Ettore e Achille*, in *Musica 89 / DNA, Programme du festival international des musiques aujourd'hui*, Strasbourg, 1989, p. 28.
13. Si pensa, certamente, al Globe Theatre di Shakespeare. Cfr. F. Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975.
14. Rifiutata nel 1593 dagli accademici dell'Università di Tübingen a causa delle sue affermazioni copernicane, G. Keplero (1571-1630) rielabora la sua dissertazione sotto forma di romanzo fantastico dal titolo *Somnium o opera postuma sulla geografia lunare* (1609). Al racconto apparentemente fantastico di colui che osserva la terra dalla luna, Keplero aggiunge 223 note esplicative che descrivono i fenomeni celesti sempre secondo un modello implicitamente copernicano.
15. “Comme un paysage”, enunciò E. Bloch in *Experimentum mundi*. Ma un paesaggio “a n dimensioni” (Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980), è più flessibile, mobile, scherzosa con le curvature dello spazio sonoro-visivo dello spettacolo molteplice.
16. S. Freud a proposito del sogno diurno. Cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung* (1900), in *Gesammelte Werke*, II-III, p. 496.
17. Questa “messa in presenza” fa pensare, certamente, alla filosofia del tempo di Sant'Agostino (354-430): “Ci sono tre tempi, passato, presente, futuro, ma – per essere precisi – si può forse dire: ci sono tre tempi, il presente del passato, il presente del presente e il presente del futuro. Questi tre tempi sono nell'anima, non li vedo altrove. Il presente del passato è il ricordo, il presente del presente è la

- contemplazione (l'esperienza, l'intuizione) e il presente del futuro è l'attesa". Cfr. Aurelius Augustinus, *13 Bücher Bekenntnisse (Confessiones), Werke*, Abt. 3, Band 1, Paderborn, 1964, p. 312.
18. Cfr. B.A. Zimmermann, *Intervall und Zeit, Aufsätze und Schriften zum Werk*, a cura di Ch. Bitter, Schott, Mainz, 1974. Cfr. anche C. Dahlhaus, *Kugelgestalt der Zeit, Zu B. A. Zimmermanns Musikphilosophie*, in *Musik und Bildung N. 10* (1978), Schott, Mainz, p. 633.
19. Cfr. B.A. Zimmermann, *Intervall und Zeit*, p. 36.
20. Cfr. F. Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975.
21. Cfr. F. Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975.
22. G. Battistelli in *Alte neue Musik*, Westfälisches Musikfest 1990, WDR, Köln, p. 35.
23. Cfr. R. Leibowitz, *Schönberg*, Solfèges, Seuil, Paris, p. 117.
24. "Presenza spogliata di significato e che costituisce pertanto una rivelazione" scriveva Pasolini. Cfr. *Teorema*, Garzanti, Milano, 1968.
- 25 Cfr. E. Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, M. Nijhoff, 1971, Biblio Essais, 1990; *Le temps et l'autre*, Quadriga, PUF, 1989.
26. P.P. Pasolini, *Teorema*.
27. P.P. Pasolini, *Teorema*.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. Traduzione e versione ritmica francese di Sophie de Castel.
31. F. Fellini, in *Répétition d'orchestre, Entretien avec F. Fellini*, di M. Ciment, in *Federico*, Dossier Positif, Ed. Rivages, Paris, 1988, p. 113.
32. F. Fellini a proposito di *Prova d'orchestra*. *Ibid.*, p. 113.
33. Ricordiamo che secondo la filosofia della musica-utopia di E. Bloch, cara a Battistelli, la musica prefigura gli sconvolgimenti sociali. Cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1959; *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1964.
34. La molteplicità dei livelli è uno degli aspetti essenziali del realismo di Fellini: così *Intervista* (1987) implica la sovrapposizione di tre livelli, quello del resoconto, quello dei ricordi e quello di *America* di Kafka.
35. "[...] È il compositore che non ha scritto correttamente. / Con la musica contemporanea, è sempre la stessa storia. / Ed ecco i compositori d'avanguardia attuali, che sanno tutto di Marx, di Hegel, di Freud, di Adorno, di Lacan [...] ma non sanno niente della tecnica degli strumenti! / E poi ce ne sono troppi di questi compositori [...]". Cfr. G. Battistelli, *Prova d'orchestra*.
36. Ricordiamo che per il Fellini di *Intervista*, per esempio, ma anche di *Prova d'orchestra*, l'intervista era l'arte di fare del cinema con altri mezzi. Cfr. il suo *Fellini par Fellini*, Calmann-Lévy, Paris, 1984.
37. Ricordiamo che il ricorso alle forme della tradizione classica permette a Schönberg e a Berg di costruire ampie forme nel contesto atonale (Cfr. *Die Erwartung* e *Die Glückliche Hand* di Schönberg, *Wozzeck* di Berg).
38. Commissione dell'Almeida Opera, l'opera è stata rappresentata per la prima volta l'11 luglio 1997 a Londra, con la direzione di David Parry e con la regia di Nick Ward, con le immagini di Studio Azzurro e l'elettronica dal vivo del Centro Tempo Reale. Nel ruolo di Francesco Cenci, il notevole attore shakespeariano Jan McDiarmid.
39. A. Artaud, *Les Cenci*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, Paris, 1978, pp. 147-210.
40. A. Artaud, *Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 87.
41. Ricordiamo *Die Erwartung* e *Die glückliche Hand* di Schönberg, che seguono l'esempio del dramma *Il cammino verso Damasco* di Strindberg, ma anche di *Passaggio* di Berio-Sanguineti. Ma l'opera di Battistelli inventa la propria strategia drammaturgica ispirata da Shakespeare e Artaud.
42. A. Artaud, *Les Cenci*, Note riguardo ai personaggi, *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, Paris, 1978, p. 269.
43. "Voce docente", precisa il compositore: voce dotta, voce che insegna.
44. "Teta veleta" è il soprannome affettuoso dato da Pasolini alla sua amica di sempre Laura Betti.
45. L'opera è stata rappresentata per la prima volta a Modena nel febbraio 1999 dalla compagnia di Virgilio Sieni con un dispositivo video di Grazia Toderi.
46. Pier Paolo Pasolini. Materiale informativo distribuito al Festival di Cannes, maggio 1974.
47. G. Battistelli, *Au pays de la Magie... / Entretien de Fr. Mallet avec G. Battistelli*, Programma di *Impressions d'Afrique*, Opéra du Rhin, Strasbourg, 2001, p. 11.
48. S.H. Schwik, *Nachwort in E. Jünger - Auf den Marmorlippen*, Ullstein, Berlin, 1998, S. 144.

49. G. Battistelli, *Au pays de la Magie...*, in *Impressions d'Afrique*, Programma dell'Opéra du Rhin, Strasbourg, 2001, p. 14.
50. G. Battistelli, *El Otono del patriarca*, foglio promozionale, BMG Ricordi, Milano.
51. Ricordiamo che Henze difende da sempre, ispirandosi a Pablo Neruda, “la musica impura”; Ligeti preferisce “il gusto contaminato” alla purezza delle strutture. Quanto a Berio, la maggior parte delle sue opere sono la dimostrazione della molteplicità stilistica sempre “impura”.
52. Citato da W. Gruhn. Cfr. W. Gruhn, *Wie aber ist es, wenn wir die Stille messen?*, nel programma del Bremmer Theater *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Bremen, 1997, p. 15.
53. G. Battistelli, *Théâtre de la mémoire*, in *Ascolto di Rembrandt*, XLIII Premio Italia, RAI, 1991.
54. Cfr. U. Eco, *Construire le lecteur*, in *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Paris, 1985, p. 54-62.
55. *Ibid.*, p. 26.
56. Ricordiamo l’“azione musicale in due parti” *Un Re in ascolto* (1979-83) di L. Berio e *Prometeo / Tragedia dell'ascolto* di L. Nono.
57. Cfr. R. Barthes, *Ecoute*, in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 229.
58. G. Battistelli a proposito di *Impressions d'Afrique* di R. Roussel, in *Impressions d'Afrique*, Programma dell'Opéra du Rhin, Strasbourg, 2001, p.15.
59. A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 90.

(Traduzione dal francese di Guido Burchi)

---

### “Ici on enterre la paternité”

---

Georges Lavaudant

(tratto dal manoscritto dei *Cenci*)

*Les Cenci*, così come Artaud li ha lasciati scritti, non sono che una traccia. Quella di un progetto che rimase in cartellone per sole 17 rappresentazioni. Dell’opera stessa come Artaud l’aveva sognata proprio per il palcoscenico, con le scene di Balthus, noi non possiamo farcene che una pallida idea. Quindi Giorgio Battistelli ha usato il testo di Artaud come ha voluto, cioè come un materiale. La trama è semplificata; la parola, rarefatta. E la linea generale appare tanto più nettamente: è quella di una marcia verso il nulla che è anche quella di una *corruzione* – quella della crudeltà per cui si usa la vita per estirpare le proprie radici.

Artaud aveva sottotitolato il suo dramma “il crepuscolo della famiglia”. Il vecchio Cenci ha infatti scelto lo spazio familiare come teatro delle sue spaventose operazioni. A questo spazio, ciò che si chiama la cerchia della famiglia, Cenci ha deciso di imprimere un doppio movimento di distruzione che è contraddittorio solo in apparenza. Della cerchia familiare Cenci fa un nodo, stretto con tale intensità che esso diventa quasi un buco nero; mentre tutto in lui impone una chiusura assoluta, lo apre da un altro lato a un impensabile Difuori.

Cenci, in effetti, rinchiude la famiglia su di sé, la taglia fuori dal resto del mondo in virtù dell’“autorità naturale di un padre”, garantita dal potere di quell’altro Padre che è il Papa. Il *pater familias* si appoggia qui sulla legge per trattenere i suoi parenti nell’ambito di uno spazio sempre più stretto e per così dire strozzato, attorno al quale egli si aggira come un predatore. Ma Cenci non è un semplice sequestratore perverso che si accontenti di tenere le sue vittime sotto chiave a sua disposizione mentre egli circola liberamente di fuori. Lui stesso è membro di questa famiglia di cui prepara il crepuscolo; la gabbia in cui la tiene prigioniera è anzitutto la sua, si tiene rinchiuso con essa, o piuttosto contro di essa, del tutto contro di essa. “Scaturisce in questo palazzo” annota Artaud nei suoi appunti, “qualche cosa di cui il vecchio Cenci è l’anima e l’esito” (IV, 269). Di fatto, la sola “uscita” che si offre all’evasione passa attraverso questo centro che è Cenci stesso (“Forategli la testa”, dirà Béatrice agli assassini), il quale si comporta come un demiurgo o un dio che riassorbirà in sé la propria creazione. Una specie di Kronos, se si vuole, che divora la sua progenitura per non cedere il posto a un successore, o più profondamente per sfuggire al potere del tempo stesso e mantenere lo stato di innocenza anteriore non solo al crimine ma all’idea stessa di legalità (“Per me – egli dice – non c’è più né avvenire né passato e dunque nessun possibile pentimento”). È anche notevole che questo divorare la famiglia non fa secondo Cenci che riprendere e amplificare l’essenza familiare nella sua verità: “non ci possono essere rapporti umani fra esseri che non sono nati se non per sostituirsi l’uno all’altro e che ardono dalla voglia di divorarsi”. Sotto la copertura della legge, ciò che regna dunque nella casa Cenci è la sospensione di ogni legge che non sia quella del padrone, la quale spinge all’estremo la legge dell’odio della famiglia stessa. Legge che non si esita d’altronde a identificare completamente con la volontà autonoma e sovrana del padre Cenci, poiché egli stesso le è sottomesso come a un potere personale: “obbedisco alla mia legge che non mi dà le vertigini; e tanto peggio per chi è afferrato e per chi precipita nell’abisso che io sono divenuto”.

Quali sono dunque le motivazioni di Cenci? Esse sono oscure, impenetrabili. Disumane. Qui non si tratta di psicologia. Cenci è un mostro, cioè a dire, secondo l’antico senso latino della parola, un prodigio, un essere in cui si ritrovano e si affrontano sotto forma atroce e manifesta forze che restano di solito dissimulate. Si crede una

leggenda. Non è di un semplice fatto diverso che Cenci pretende essere l'autore; i suoi crimini portano più lontano (sempre che il termine "crimine" sia ancora adatto, poiché il vecchio proclama: "Io mi considero e sono una forza della natura. Per me non c'è né vita né morte, né Dio né incesto, né pentimento né crimine"). Il tessuto sociale è come una rete nella quale Cenci non vuole più essere preso e che egli vuole metodicamente squarciare, maglia a maglia, cominciando da quei legami che si possono definire "di sangue": una volta ancora "nessun rapporto umano è possibile". O se vogliamo, Cenci aspira all'assoluto. Detto in altri termini, a realizzare la condizione di ciò che non è legato a niente, di ciò che si è staccato da questo nodo alienante che ogni relazione è. Artaud stesso scriverà in *Ci-gît*, qualche anno più tardi: "Io, Antonin Artaud, io sono mio figlio, mio padre, mia madre, e me stesso" (citato da Jacques Derrida in "La parole soufflée", *L'Écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967, p.285; si noterà che Artaud, contrariamente a Cenci, non si dà della figlia).

Uno stato di natura, dunque. Quello di una forza libera e puramente per sé. È così logico che per realizzare questa natura, Cenci resta se la prende con la famiglia come istituzione sociale. Ed è ancora più interessante constatare che nello stesso tempo è il carattere "naturale" dei legami famigliari che è ugualmente contestato. Poiché se Cenci è una "forza della natura" per la quale non esiste incesto, bisogna allora comprendere che la "natura" così come egli la intende è selvaggiamente – infinitamente – al di là della natura "umana" così come la definisce in particolare il tabù dell'incesto e che questa natura assoluta non può in effetti essere raggiunta e affermata concretamente se non attraverso la via degli atti "contro natura".

La natura esacerbata, assolutamente al di fuori della legge e del legame, di cui Cenci prepara la venuta ha così bisogno, come un predatore della propria vittima, della natura nel senso in cui l'intende la società. Ne ha bisogno per distruggerla e conquistare così la propria realtà. In mancanza di ciò, essa non sarebbe se non vana pretesa, fanfaronata verbale – o "mito", nel senso più debole del termine. Oppure Cenci vuol essere un mito in senso forte: "io stesso, seguendo in questo la malevolenza generale, mi sono messo talvolta a considerare il mito che ero diventato. Io sono pronto a realizzare la mia leggenda". Questo bisogno di una vittima o di un alimento è come l'ultimo filo che congiunge Cenci al mondo. Che questo si rompa – ciò che avviene da quando "il peggio è accaduto" –, e il mostro, il suo destino alla fine compiuto, potrà sparire. Ma importa che sia conservata la memoria di questo destino. Al criminale leggendario, necessitano ugualmente dei testimoni, che potranno attestare che ormai il suo mito ha preso bellamente corpo. Anche il vecchio Cenci, prima di abusare della figlia, deve organizzare un banchetto per annunciare trionfalmente la morte dei suoi figli. Celebrando questa morte in una sorta di Eucarestia blasfema, Cenci sottolinea nello stesso tempo il suo orrore della famiglia come istituzione puramente (cioè troppo) umana, cellula sociale intrappolata in una rete di scambi (in particolare matrimoniali) e lascia esplodere davanti ad un pubblico di padri la propria gioia di non essere più carico di eredi suscettibili di allacciare (come si dice) delle alleanze con altri lignaggi. Gioia tanto più raggiante in quanto non è stato lui a farli scannare: questa pena gliela ha risparmiata un altro Padre ancora, Dio stesso, si è fatto suo complice ed è sembrato dargli ragione. Ma al di là di questo orrore e di questa gioia, è importante vedere che Cenci è il regista e l'interprete di una scena che egli recita davanti ai testimoni che egli stesso si è scelto e conformemente al programma che egli aveva annunciato: "Ciò che distingue i misfatti della vita da quelli del teatro è che nella vita si fa di più e si parla di meno, nel teatro si parla molto per poi fare una piccola cosa. Ebbene, io ristabilirò l'equilibrio e lo ristabilirò a detrimento della vita" (dunque, a beneficio del teatro come sovra-vita o sovra-natura). Questa scena, che per sua necessità è come l'ultimo legame che egli intrattiene con la necessità, è anche un gesto di rottura, poiché questi testimoni sono apertamente sfidati, costretti al silenzio, poi cacciati. Ed è là che l'invito di Cenci prende tutto il suo senso: i invitati non sono solo chiamati ad essere testimoni della mostruosità del loro ospite, ma anche della viltà del proprio silenzio, in quanto essi sono "tutti padri"; detto altrimenti, essi sono presi a testimoni del fatto che non oseranno mai testimoniare.

Avendo così invitato, poi rinviato la società alla propria ipocrisia, Cenci può infine predisporre ad uscire dalla condizione umana, per una doppia trasgressione di cui egli è attore (l'incesto) poi preda passiva (il parricidio) e da parte a parte l'autore-materiale. Che mondo è dunque quello in cui il Papa protegge un Cenci, e in cui "Dio" stesso predispone le sue promesse dando corpo alle proprie intenzioni? Senza dubbio quello che Artaud voleva lasciare intravedere al suo pubblico: uno scatenarsi convulso di intensità entro cui si allontanano e si dissolvono tutte le maschere dell'umano – il grande Dif fuori, il grande Pericolo che è il regno della Crudeltà, e che non è a nostra immagine; un "mondo", come lo definisce Béatrice andando al supplizio, che "ha sempre vissuto sotto il segno dell'ingiustizia". C'è da credere Artaud quando scrive "tutto ciò che è nell'amore, nel crimine, nella guerra, o nella follia, bisogna che il teatro ce lo renda, se vuole ritrovare la sua necessità. [...] È perché, di fronte a personaggi famosi, a crimini atroci, ad abnegazioni sovrumane, noi cercheremo di concentrare uno spettacolo che, senza ricorrere alle immagini dileguate dei vecchi Miti, si rivela capace di estrarre le forze che si agitano in essi. In una parola, noi crediamo che ci siano, in ciò che definiamo poesia, delle forze vive, e che l'immagine di un crimine presentato nelle condizioni teatrali necessarie è per lo spirito qualche cosa di infinitamente più temibile di quello stesso crimine, compiuto" ("Le Théâtre et la cruauté", in *Le Théâtre et son double*, IV, 83).

Queste "forze vive" sono probabilmente ciò che ha spinto Battistelli a comporre la sua opera, concentrando la loro intensità nella grana stessa delle voci, trattate qui in maniera così particolare. Poiché per un ultimo paradosso, la violenza e l'oscenità della favola dei *Cenci* non è mai stata mostrata come tale da Artaud, per il quale la scena non è che l'"immagine" di atti assenti e come censurati. Dopo tutto, anche visibili, essi non farebbero d'altronde che prendere il posto delle "forze" irrepresentabili. È così attraverso la parola e la musica, in esse, negli spazi interiori scavati da Battistelli, che tutto avanza, e che le "forze" latenti fanno sentire il loro passaggio – deformanti,

inquietanti, disumane, sconvolgenti i rapporti del vicino e del lontano, dell'immenso e dell'intimo. Ma queste "forze", il pubblico parigino del 1935 non poté o non volle captare. In fondo, il padre Cenci, a causa del suo crimine, alla fine non si sarà assicurato nessuna altra posterità diretta che quella di sua figlia (ma cos'altro si sarebbe potuto augurare?). Béatrice – la sua vittima, ma anche un po', per un ultimo eccesso di orrore, la sua simile. Come Edipo incestuoso e parricida, come Antigone implacabile e degna figlia di suo padre, andando al supplizio nel fiore della gioventù in un mondo che "arde, incerto tra il male e il bene". Béatrice che, facendo piantare un chiodo nel cranio del vecchio Cenci, contribuì alla sua opera completando "il crepuscolo della famiglia", e che morì temendo "che la morte non mi (??? ne m'apprenne, insegnare, imparare) che ho finito per somigliargli".

## ARGOMENTO

A Roma nel settembre 1598, Francesco Cenci viene assassinato. Dopo le indagini e la confessione di un complice, nel gennaio 1599 sono arrestati come mandanti la giovane figlia Beatrice, due fratelli di lei e la seconda moglie del Cenci. Nonostante l'omicidio, gli accusati riscuotevano la benevolenza dei cittadini, in quanto tutti i romani conoscevano la malvagità e la crudele violenza dell'assassinato. I suoi familiari erano stati da lui vessati con ogni sorta di cattiverie (prigionia, fame, percosse, violenza carnale). Tutti erano d'accordo che Francesco Cenci aveva avuto ciò che si meritava. Dopo la cattura e lunghe torture, i colpevoli vengono processati e condannati a morte dal Papa Clemente VIII. Il giorno 11 settembre 1599, nella Piazza di Ponte Sant'Angelo a Roma, l'esecuzione ebbe luogo di fronte ad una folla enorme. Il supplizio fu dei più terribili. Tuttavia il cadavere di Beatrice, ricoperto di rose bianche, fu trasportato in processione notturna nella Chiesa di San Pietro in Montorio sul Gianicolo e venne sepolto sotto l'altare con la testa posata su un vassoio d'argento.

## Giorgio Battistelli LES CENCI

### SCÈNE 1 *Monologue de Cenci.*

CENCI

Peuh... un meurtre n'est pas une affaire. Pour qui dispose de la vie des âmes, qu'est-ce après tout que la perte d'un corps? "Donnez au pape votre terre située au-delà du Pincio et il passe l'éponge sur vos péchés", me disent-ils. Peste! le tiers de mes possessions! pour lui, et puis, la guerre!

Oui, je me vois fort bien faisant la guerre à la papauté. Ce pape est trop ami des richesses. Et de nos jours il est trop facile pour un puissant de la terre de couvrir ses crimes avec ses deniers. Pour moi il n'y a plus ni avenir ni passé, et donc aucun repentir possible. Je ne m'occupe plus que de bien raffiner sur mes crimes. Un beau chef-d'œuvre noir, c'est le seul héritage qu'il importe encore de laisser. Je serais un enfant, en effet, si l'on ne pouvait croire que je suis un vrai monstre; car tous les crimes que j'imagine, tu sais que je peux les réaliser. Car moi, le vieux comte Cenci, encore solide dans sa mince carcasse, il m'arrive plus d'une fois en rêve de m'identifier avec le destin. C'est là l'explication de mes vices, et de cette pente naturelle de haine où mes proches sont ceux qui me gênent le plus. Je me crois, et je suis, une force de la nature. Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le vertige; et tant pis pour qui est happé et qui sombre dans le gouffre que je suis devenu. Je cherche et je fais le mal par destination et par principe. Je ne saurais résister aux forces qui brûlent de se ruer en moi. Ce qui distingue les forfaits de la vie de ceux du théâtre, c'est que dans la vie on fait plus et on dit moins, et qu'au théâtre on parle beaucoup pour faire une toute petite chose. Eh bien, moi, je rétablirai l'équilibre et je le rétablirai au détriment de la vie. J'élaguerai dans mon abondante famille. Deux fils là-bas, une femme ici. Quant à ma fille, oui, je l'élague aussi, mais par d'autres voies! Le mal après tout ne va pas sans jouissance. Je torturerai l'âme en profitant du corps, ce soir à minuit. Et quand ce sera fait autant qu'un homme vivant peut le faire, qu'on vienne accuser mon cabotinage et mon goût du théâtre si on le peut. Je veux dire, si on l'ose. Air, je te confie mes pensées.

### SCÈNE 2 *Béatrice et Orsino au clair de lune.*

BEATRICE

C'était ici, la même lune que ce soir dévalait les pentes du Pincio. Vous vous souvenez du lieu où nous eûmes notre première conversation?

ORSINO

Je me rappelle: vous disiez que vous m'aimiez alors.

BEATRICE

Vous êtes prêtre, ne me parlez pas d'amour.

ORSINO

Qu'importent mes vœux puisque je vous retrouve; il n'y pas d'église qui puisse lutter contre mon propre cœur.

BEATRICE

Ce n'est pas l'église ni votre cœur qui nous séparent, Orsino, mais le destin.

ORSINO

Quel destin?

BEATRICE

Mon père. voilà mon mauvais destin.

ORSINO

Votre père?

BEATRICE

À cause de lui, je ne suis plus faite pour les amours humaines. Mes amours ne valent que pour la mort.

ORSINO

Je vais me battre, Béatrice.

BEATRICE

Orsino, il y a quelque chose de plus qu'un homme qui va et vient dans ces murailles de misère, et me force, moi, à rester. L'amour, pour moi, n'a plus les vertus de la souffrance. Le devoir est mon seul amour.

ORSINO

L'air est infect ici. Confessez, confessez-vous; il faut un sacrement insigne pour exorciser toutes ces folies.

BEATRICE

Il n'y a pas de sacrement pour lutter contre la cruauté qui m'opprime. Il faut agir. Cette nuit, mon père donne une fête somptueuse, Orsino; il a reçu d'heureuses nouvelles de Salamanque de mes frères qui sont là-bas; c'est par cette démonstration extérieure d'amour qu'il se joue de sa haine secrète. Grands dieux, qu'un tel père puisse être le mien! Tous mes parents les Cenci seront là, avec toute la haute noblesse de Rome. Il nous a fait dire, à ma mère et à moi, de nous parer de nos plus beaux atours de fête. Pauvre dame! Elle attend de là quelque heureux soulagement à ses sombres pensées; moi, rien.

ORSINO

Béatrice!

BEATRICE

À souper, nous reparlerons de mon cœur, jusque-là, adieu.

### SCÈNE 3 *Cenci, Béatrice et Lucretia. Le banquet.*

CENCI

Mes chers amis, la solitude est mauvaise conseillère. Trop longtemps, j'ai vécu loin de vous. Plus d'un, je le sais, m'a cru mort; et je dirai même s'est réjoui de ma mort, moi-même, suivant en cela la malveillance générale, je me suis pris parfois à considérer le mythe que j'étais devenu. Je suis prêt à réaliser ma légende. Voyez, tâtez ces os et dites-moi s'ils sont faits pour vivre de silence et de recueillement. Dieu m'a surabondamment exaucé. Tenez, Béatrice, lisez ces lettres à votre mère. Et que l'on dise après cela que le ciel n'est pas avec moi. (*Béatrice hésite*) Tiens, prends, et regarde ce que j'ai fait pour tes frères. (*L'œil provocant du vieux Cenci fait lentement le tour de la salle.*) Eh bien quoi, vous refusez de comprendre: mes fils désobéissants et rebelles sont morts. Morts, dissipés, finis, vous entendez?

BEATRICE

Ce n'est pas vrai. Ouvrez les yeux, petite mère. menteur... On ne brave pas impunément la justice de Dieu. (*Lucretia s'affale dans les bras de Béatrice et on l'emporte.*)



CENCI

Le premier est mort emplanté sous les décombres d'une église. Ah! L'autre a péri de la main d'un jaloux; pendant que leur rival à tous deux faisait l'amour avec leur belle. Venez donc me dire après cela que la providence n'est pas avec moi. Je bois à la perte de ma famille. S'il y a un dieu, que la malédiction efficace d'un père les arrache tous du trône de Dieu. (*Béatrice revient.*)

BEATRICE

Par grâce, ne vous en allez pas, nobles hôtes. Vous êtes pères. Ne nous laissez pas avec cette bête sauvage, ou je ne pourrai plus voir une tête blanche sans éprouver le désir de blasphémer la paternité.

CENCI

Elle dit vrai: vous êtes tous pères. C'est pourquoi je vous conseille de songer aux vôtres, avant d'ouvrir la bouche sur ce qui vient de se passer ici. Maintenant, dehors tout le monde, je veux rester seul avec celle-ci.

#### SCÈNE 4 *Béatrice et Cenci sont seuls.*

CENCI (*agité*)

Béatrice.

BEATRICE (*émue*)

Mon père. Retire-toi de moi homme impie. Je n'oublierai jamais que tu fus mon père, mais disparais. À ce prix, je pourrai peut-être te pardonner.

CENCI

Ton père a soif, Béatrice. Ne donneras-tu pas à boire à ton père?

(*Béatrice lui remplit un grand verre de vin. Il touche ses cheveux. Béatrice réagit violemment.*) Ah! Vipère, je connais un charme qui te rendra douce et apprivoisée.

(*Affolée, Béatrice s'en va.*) Laisse. Laisse; le charme opère. Désormais elle ne peut m'échapper.

#### SCÈNE 5 *Béatrice et Lucretia. Un lit.*

BEATRICE

C'est lui. J'entends son pas sur l'escalier. N'est-ce pas sa main sur la porte? Depuis hier, je le sens partout. Oh! ce pas qui remplit les murailles. Son pas. Aide-nous, mère. Je suis lasse enfin de lutter. Sa face épouvantable s'éclaire. Je dois le haïr mais... son image vivante est en moi comme un crime que je porterais. (*Tout d'un coup, elle se met à pleurer.*) J'aime mieux mourir que de lui céder.

LUCRETIA

Lui céder?

BEATRICE

La monstruosité qui mûrit en lui.

LUCRETIA

Mais enfin qu'a-t-il pu oser?

BEATRICE

Est-il une chose qu'il ne puisse oser? Tout ce que j'ai supporté n'est rien à côté de ce qu'il s'apprête à me faire. Et tu sais que je n'ai pas protesté mais maintenant... maintenant... (*Cenci entre. Il aperçoit Béatrice.*)

CENCI (*comme en prenant une décision*)

Ah! ah! (*Béatrice s'accroupit*) Vous pouvez rester, Béatrice. La nuit dernière, vous osiez me regarder en face. (*Béatrice tente de s'esquiver*) Eh bien! (*La prenant*) Qu'est-ce que vous attendez?

LUCRETIA

Par grâce!

CENCI

Vous m'avez trop bien pénétré pour que je puisse encore avoir honte de ce que je pense.

LUCRETIA

Par grâce, mon cher époux, elle défaille. Non! ne la torturez pas.

CENCI

À ta place, la vieille. Ta vue me rappelle certains amours sordides qui ont gâché mes plus belles années. Je hais les femmes comme vous. (*Béatrice s'en va.*)

### SCÈNE 6 *Cenci et Lucretia*

LUCRETIA

Vous souffrez?

CENCI

Oui, la famille, voilà où je suis blessé.

LUCRETIA (*Avec compassion*)

Hélas! Chacune de vos paroles nouvelles est comme un coup que vous nous portez.

CENCI

Et après! c'est la famille qui a tout vicié.

LUCRETIA

Après? seule la famille t'aura permis de donner la mesure de ta cruauté! sans la famille, qu'est-ce-que tu serais?

CENCI

Pas de rapports humains possibles entre des êtres qui ne sont nés que pour se substituer l'un à l'autre et qui brûlent de se dévorer.

LUCRETIA

Mon dieu!

CENCI

Au diable ton dieu!

LUCRETIA

Mais avec des paroles pareilles, il n'y a plus de société.

CENCI

La famille à qui je commande et que j'ai faite est ma seule société. La tyrannie est la seule arme qui me reste pour lutter contre la guerre que vous tramez.

LUCRETIA

Il n'y a de guerre que dans ta tête, Cenci.

CENCI

Menteuse!

LUCRETIA

J'étouffe.

CENCI

Ne vous en prenez qu'à vous-même de l'atmosphère que vous respirez. Seule votre imagination sacrilège a créé l'atmosphère dont vous souffrez. (*Lucretia s'en va.*)

**SCÈNE 7** *Monologue de Cenci.*

CENCI (*calme et méditatif*)

Et toi, et toi, et toi, nuit, toi qui grandis tout, entre là avec les formes démesurées de tous les crimes qu'on imagine. Tu ne peux me chasser de moi. puisque l'acte que je porte est plus grand que toi. (*Il suit Béatrice pour la violer, entre-temps Lucretia est seule et se regarde dans un miroir.*)

**SCÈNE 8** *Lucretia, le miroir, Béatrice.*

LUCRETIA

Tais-toi vieille femme! (*Béatrice entre. Elle est bouleversée.*)

BEATRICE

Aidez-moi... protégez-moi... quelque peu... Qu'il ne puisse plus m'approcher...

LUCRETIA

Qui?

BEATRICE

Mon père!

LUCRETIA

Qu'a-t-il fait?... J'ai peur de comprendre!

BEATRICE

Il faut vous décider à comprendre que le pire est réalisé.

LUCRETIA

Le pire?

BEATRICE

Cenci, mon père, m'a polluée. Il m'a prise de force, poussée à l'enfer, un tourbillon.

LUCRETIA (*se faisant le signe de la croix*)

Mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu!

BEATRICE

Tout est atteint. Tout. Le corps est sale, mais c'est l'âme qui est polluée. Il n'y a plus une parcelle de moi-même où je puisse me réfugier. Mon seul crime, c'est d'être née. C'est là qu'éclate la fatalité. (*Elle se jette aux pieds de Lucretia, comme Marie Madeleine au pied de la croix.*) Dis-moi, mère, toi qui le sais, si toutes les familles sont pareilles... car alors je pourrai m'absoudre de l'injustice d'être née.

LUCRETIA

Je t'en supplie, Béatrice, souffre: j'essaierai de te consoler. Mais reviens à toi, je perds pied quand tu déraisonnes. Si tu ne peux rentrer en toi-même, je croirai que nous sommes tous possédés.

BEATRICE

D'étranges confusions de bien et de mal. Quand j'étais petite, il y a un rêve qui toutes les nuits me revenait. Je suis nue dans une grande chambre et une bête, comme il y en a dans les rêves, n'arrête pas de respirer. Je veux fuir, dissimulant ma nudité, une porte s'ouvre... j'ai faim et soif... je ne suis pas seule. Avec la bête qui respire à côté, combien de bêtes... affamées à mes pieds? Retrouver la lumière; la lumière va me rassasier. Or la bête qui se colle à moi me pourchasse de cave en cave. Et la sentant sur moi, je constate que ma faim n'est pas seule obstinée. Et c'est quand je sens que mes forces sont sur le point de m'abandonner que chaque fois, je m'éveille d'un trait. Que ne puis-je croire que j'ai rêvé, et qu'une porte où l'on va frapper en s'ouvrant viendra me redire qu'il est temps de me réveiller.

BEATRICE ET LUCRETIA

Laissez les assassins commettre leur crime secret.

**SCÈNE 9** *Cenci et Lucretia.*

CENCI

Où se cache-t-elle, dis? Où se cache- t-elle? Désir, fureur, amour, je ne sais pas... mais je brûle. J'ai faim d'elle... Va me la chercher. (*Lucretia entre avec le vin*)

LUCRETIA

Assez... assez... assez... de l'air. Assez. Je veux vivre. Nous ne sommes pas nés pour être suppliciés. Assez...

CENCI

Et moi? Peux-tu me dire pourquoi je suis né?

LUCRETIA

Repens-toi. repens-toi. (*Lucretia s'en va. Cenci boit un verre de vin.*)

CENCI

Me repentir? Le repentir est dans la main de dieu. C'est à lui à regretter mon acte. Pourquoi m'a-t-il rendu père d'un être que tout m'invite à désirer? Que ceux qui accusent mon crime accusent d'abord la fatalité. Qui donc peut encore oser nous parler de liberté. Il y a en moi comme un démon désigné pour venger les offenses d'un monde. Désormais, il n'est pas de destin qui m'empêche d'exécuter ce que j'ai rêvé. (*Cenci disparaît dans l'ombre.*)

**SCÈNE 10** *Béatrice et Lucretia.*

BEATRICE

Crois-tu qu'il dort?

LUCRETIA

J'ai mis un narcotique dans son breuvage.

(*Alors que Béatrice et Lucretia retournent dans l'ombre, une incantation:*)

Vous prétendez donner la mort et vous avez peur d'un vieillard qui rêve et discute avec ses remords. Allez, al-lez-y! creusez-lui la tête.

**SCÈNE 11** *Lucretia et Béatrice, la prison.*

LUCRETIA

Écoute! la plainte éternelle. Le pape veut que nous confessions... or, il est temps de de songer à la pénitence...

BEATRICE

Pénitence? j'accepte le crime, mais je nie la culpabilité. Laisse-moi te dire qu'il n'est pas bon que le pape s'unisse avec les pères contre les familles qu'ils ont créées. Mon âme est déformée par la vie, je la renvoie à dieu, brûlant tout pour rallumer la création.

LUCRETIA

Béatrice, que la mort te soit douce.

BEATRICE

Je meurs et je n'ai pas choisi. Tomber dans la terre funèbre où l'on crie sans cesse après soi. Le monde qui m'échappe ne me survivra pas. Belle, je n'ai pas goûté à ma beauté.

LUCRETIA

Riche, je n'ai que faire d'une abondance qui insulte à la pauvreté.

BEATRICE

Mes yeux, sur quel affreux spectacle en mourant vous vous ouvrez. Qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père. Seul mon père de... de... de... dedans... père... père... Père...

# Giorgio Battistelli

## I CENCI

SCENA PRIMA  
Monologo di Cenci

### **Cenci**

Puah... un omicidio non è una gran cosa. Per chi dispone della vita delle anime, che cos'è dopo tutto la perdita di un corpo? "Date al Papa il vostro terreno al di là del Pincio ed egli darà un colpo di spugna sui vostri peccati", mi dissero. Maledizione! Un terzo delle mie proprietà! Per lui, e poi la guerra! Sì, mi vedo benissimo a fare la guerra al papato. Questo Papa è troppo amico delle ricchezze. E ai nostri giorni è troppo facile per un potente della terra coprire i suoi crimini con il denaro. Per me non c'è più né avvenire né passato e quindi nessun pentimento possibile. Non mi preoccupo d'altro se non di raffinare i miei crimini. Un bel capolavoro nero, questa è la sola eredità che mi importa ancora di lasciare. Sarei un bambino, infatti, se non si potesse credere che sono un vero mostro poiché tutti i crimini che immagino, tu sai che io posso realizzarli. Io, il vecchio Conte Cenci, ancora saldo sulla mia esile carcassa, sogno più di una volta di identificarmi con il destino. Ecco la spiegazione dei miei vizi e di questa inclinazione naturale all'odio in cui i miei parenti sono quelli che più mi ostacolano. Io mi considero e sono una forza della natura. Per me non c'è né vita, né morte, né Dio, né incesto, né pentimento, né crimine. Obbedisco alla mia legge che non mi dà le vertigini; e tanto peggio per chi è afferrato e per chi precipita nell'abisso che io sono divenuto. Cerco e faccio il male per destino e per principio. Non saprei resistere alle forze che non vedono l'ora di scagliarsi dentro di me. Ciò che distingue i misfatti della vita da quelli del teatro è che nella vita si fa di più e si parla di meno, nel teatro si parla molto per poi fare una piccola cosa. Ebbene, io ristabilirò l'equilibrio e lo ristabilirò a detrimento della vita. Sfronderò la mia abbondante famiglia. Due figli laggiù, una moglie qui. Quanto a mia figlia, sì, sfronderò anche lei, ma per altre vie. Il male dopo tutto non è disgiunto dalla gioia. Torturerò l'anima approfittando del corpo, questa sera a mezzanotte. E quando ciò sarà fatto così come un uomo mortale lo può fare, che qualcuno mi venga ad accusare del mio esibizionismo se gli riesce. Voglio dire, se l'osa. Aria, ti confido i miei pensieri.

SCENA SECONDA  
Béatrice e Orsino al chiaro di luna

### **Béatrice**

È stato qui, la stessa luna che stasera scende per i pendii del Pincio. Vi ricordate del luogo dove noi abbiamo avuto la nostra prima conversazione?

### **Orsino**

Me ne ricordo: dicevate che mi amavate allora.

### **Béatrice**

Voi siete un sacerdote, non mi parlate di amore.

### **Orsino**

Che importano i miei voti dal momento che vi ritrovo; non esiste chiesa che possa lottare contro il mio cuore.

### **Béatrice**

Non è né la chiesa né il vostro cuore che ci separano, Orsino, ma il destino.

### **Orsino**

Quale destino?

**Béatrice**

Mio padre. Ecco il mio malvagio destino.

**Orsino**

Vostro padre?

**Béatrice**

Per causa sua io non sono più fatta per gli amori umani. I miei amori non valgono che per la morte.

**Orsino**

Io vado a battermi, Béatrice.

**Béatrice**

Orsino, c'è qualche cosa di più di un uomo che va e viene dalle sue mura di miseria e mi costringe, me, a restare. L'amore, per me, non ha più le virtù della sofferenza. Il dovere è il mio solo amore.

**Orsino**

L'aria è infetta qui. Confessate, confessatevi; è necessario un glorioso sacramento per esorcizzare tutte queste pazzie.

**Béatrice**

Non esiste sacramento per lottare contro la crudeltà che mi opprime. Bisogna agire. Questa notte mio padre dà una festa sontuosa, Orsino; egli ha ricevuto buone notizie da Salamanca dai miei fratelli che sono laggiù; è con questa dimostrazione di amore esteriore che si prende gioco del suo odio segreto. Grandi dei, che un tale padre debba essere il mio! Tutti i miei parenti della famiglia Cenci saranno là, con tutta la grande nobiltà di Roma. Ci ha fatto dire, a mia madre e a me, di adornarci per la festa con i nostri abiti più sfarzosi. Povera donna! Essa attende di là qualche felice sollievo ai suoi cupi pensieri; io, niente.

**Orsino**

Béatrice!

**Béatrice**

A cena ripareremo del mio cuore; fino ad allora addio.

**SCENA TERZA**

*Cenci, Béatrice e Lucretia. Il banchetto.*

**Cenci**

Miei cari amici, la solitudine è una cattiva consigliera. Troppo a lungo ho vissuto lontano da voi. Più di uno, lo so, mi ha creduto morto; e dirò anche che si è rallegrato della mia morte; io stesso, seguendo in questo la malevolenza generale, mi sono messo talvolta a considerare il mito che ero diventato. Io sono pronto a realizzare la mia leggenda. Guardate, tastate queste ossa e ditemi se sono fatte per vivere di silenzio e di raccoglimento. Dio mi ha esaudito in sovrabbondanza. Tenete, Béatrice, leggete queste lettere a vostra madre. E che non si dica dopo che il cielo non è con me. *(Béatrice esita)* Tieni, prendi, e guarda cosa ho fatto per i tuoi fratelli. *(Lo sguardo provocante del vecchio Cenci fa lentamente il giro della stanza)* Ebbene, che fate, vi rifiutate di comprendere; i miei figli disobbedienti e ribelli sono morti. Morti, distrutti, finiti, capite?

**Béatrice**

Non è vero. Aprite gli occhi, cara madre. Non si sfida impunemente la giustizia di Dio. *(Lucretia si lascia cadere fra le braccia di Béatrice e viene portata via)*

**Cenci**

Il primo è morto sfracellato sotto le macerie di una chiesa. Ah! L'altro è perito per mano di un geloso, mentre il loro rivale faceva l'amore con le loro belle. Venitemi ora a dire, dopo questo, che la

provvidenza non è con me. Io bevo alla perdizione della mia famiglia. Se c'è un dio, che la maledizione efficace di un padre li strappi tutti dal trono di Dio. (*Béatrice ritorna*)

**Béatrice**

Per gentilezza, non ve ne andate, nobili ospiti. Voi siete padri. Non ci lasciate con questa bestia selvaggia, altrimenti non potrò più vedere una testa canuta senza provare il desiderio di bestemmiare la paternità.

**Cenci**

Essa dice il vero: voi siete tutti padri. Per questo vi consiglio di pensare bene ai vostri figli prima di aprire la bocca su ciò che sta succedendo qui. Ora, fuori tutti; voglio restare solo con lei.

SCENA QUARTA

*Béatrice e Cenci sono soli.*

**Cenci** (*agitato*)

Béatrice.

**Béatrice** (*turbata*)

Padre mio. Allontanati da me uomo empio. Non dimenticherò mai che tu sei stato mio padre, ma scompari. A questo prezzo forse potrò perdonarti.

**Cenci**

Tuo padre ha sete, Béatrice. Non darai tu da bere a tuo padre?

(*Béatrice gli riempie un grande bicchiere di vino. Egli le tocca i capelli. Béatrice reagisce violentemente*)

Ah! Vipera, conosco un incantesimo che ti renderà dolce e mansueta. (*Sconvolta, Béatrice se ne va*)

Lascia. Lascia pure che l'incantesimo operi. Ormai essa non può più sfuggirmi.

SCENA QUINTA

*Béatrice e Lucrezia. Un letto.*

**Béatrice**

È lui. Sento i suoi passi sulla scala. Non è la sua mano sulla porta? Da ieri, lo sento dappertutto. Oh! I suoi passi che riempiono le mura. I suoi passi. Aiutaci, madre. Sono ormai stanca di lottare. La sua faccia spaventosa appare. Io lo devo odiare ma... la sua immagine vivente è in me come un crimine che io debba portare. (*D'un tratto si mette a piangere*) Preferisco morire che cedergli.

**Lucrezia**

Cedergli?

**Béatrice**

La mostruosità qui matura in lui.

**Lucrezia**

Ma infine che cosa ha potuto osare?

**Béatrice**

C'è una cosa che egli non possa osare? Tutto ciò che io ho sopportato non è niente in confronto a ciò che si appresta a farmi. E tu sai che io non ho protestato ma ora... ora (*Entra Cenci. Scorge Béatrice*)

**Cenci** (*come prendendo una decisione*)

Ah! ah! (*Béatrice si china*) Voi potete restare, Béatrice. L'ultima notte avete osato guardarmi in faccia (*Béatrice tenta di sfuggire*) Eh, bene! (*La prende*) Cos'è che vi aspettate?

**Lucrezia**

Per misericordia!

**Cenci**

Voi avete penetrato troppo bene i miei pensieri perché io possa ancora avere vergogna di ciò che penso.

**Lucretia**

Per misericordia, mio caro sposo, essa viene meno. No! Non la torturate!

**Cenci**

Sta' al tuo posto, vecchia. La tua vista mi ricorda certi sordidi amori che hanno rovinato i miei anni più belli. Odio le donne come voi. (*Béatrice esce*)

SCANA SESTA

*Cenci e Lucretia*

**Lucretia**

Soffrite?

**Cenci**

Sì, la famiglia, ecco dove mi fa male.

**Lucretia** (*con compassione*)

Ahimè! Ogni vostra nuova parola è come un colpo che ci date.

**Cenci**

E con questo! È la famiglia che ha reso tutto viziato.

**Lucretia**

Dopo? Soltanto la famiglia ti permetterà di dare la misura della tua crudeltà! Senza la famiglia, cosa saresti?

**Cenci**

Non ci possono essere rapporti umani fra esseri che non sono nati se non per sostituirsi l'uno all'altro e che ardono dalla voglia di divorarsi.

**Lucretia**

Mio Dio!

**Cenci**

Al diavolo il tuo Dio!

**Lucretia**

Ma con parole simili non esiste più la società.

**Cenci**

La famiglia che io comando e che io ho fatto è la mia sola società. La tirannia è la sola arma che mi resta per lottare contro la guerra che voi tramate.

**Lucretia**

Non c'è guerra se non nella tua testa, Cenci.

**Cenci**

Bugiarda!

**Lucretia**

Soffoco.



**Cenci**

Non prendetevela che con voi stessa per l'atmosfera che respirate. Soltanto la vostra immaginazione sacrilega ha creato l'atmosfera di cui soffrite. (*Lucretia esce*)

## SCENA SETTIMA

*Monologo di Cenci.*

**Cenci** (*calmo et meditativo*)

E tu, e tu, e tu, notte, tu che ingrandisci tutto, entra là con le forme smisurate di tutti i crimini che si possano immaginare. Tu non mi puoi cacciare da me stesso perché l'azione che compio è più grande di te. (*Egli segue Béatrice per violentarla, mentre Lucretia resta sola e si guarda in uno specchio*)

## SCENA OTTAVA

*Lucretia, lo specchio, Béatrice.*

**Lucretia**

Taci vecchia donna! (*Béatrice entra. È sconvolta*)

**Béatrice**

Aiutatemi... proteggetemi... un po'... Che egli non possa più avvicinarsi a me...

**Lucretia**

Chi?

**Béatrice**

Mio padre!

**Lucretia**

Che ti ha fatto?... Ho paura di capire!

**Béatrice**

Dovete decidervi a capire che il peggio è accaduto.

**Lucretia**

Il peggio?

**Béatrice**

Cenci, mio padre, mi ha violentata. Mi ha preso con la forza, spinta all'inferno, un turbine.

**Lucretia** (*facendosi il segno della croce*)

Mio Dio! Mio Dio! Mio Dio!

**Béatrice**

Tutto è colpito. Tutto. Il corpo è sporco, ma è l'anima che è violentata. Non c'è più una briciola di me stessa dove io mi possa rifugiare. Il mio solo crimine è di essere nata. È là che scatta la fatalità. (*Si getta ai piedi di Lucretia, come Maria Maddalena ai piedi della croce*) Dimmi, madre, tu che lo sai, se tutte le famiglie sono simili... perché allora mi potrei assolvere dell'ingiustizia di essere nata.

**Lucretia**

Ti supplico, Béatrice, soffri: io proverò a consolarti. Ma ritorna in te, io mi sento perduta quando tu sragioni. Se non puoi ritornare in te, io crederò che noi siamo tutte possedute.

**Béatrice**

Strane confusioni di bene e di male. Quando ero piccola, c'era un sogno che mi ritornava tutte le notti. Io sono nuda in una grande camera e una bestia, come ce ne sono nei sogni, non smette di respirare. Voglio

fuggire, coprendo la mia nudità, una porta si apre... ho fame e sete... non sono sola. Con la bestia che respira accanto, quante bestie... affamate ai miei piedi? Ritrovare la luce; la luce sta per inondarmi. Dunque, la bestia che si attacca a me mi dà la caccia di sotterraneo in sotterraneo. E sentendola sopra di me, mi accorgo che la fame non è la sola ad essere ostinata. Ed è quando sento che le mie forze sono sul punto di abbandonarmi che tutte le volte mi sveglio di colpo. Che io non possa credere di aver sognato e che una porta dove si va a sbattere mentre si apre mi verranno a ridire che è il momento di risvegliarmi.

### **Béatrice e Lucretia**

Lasciate che gli assassini commettano il loro crimine segreto.

### SCENA NONA

*Cenci e Lucretia.*

#### **Cenci**

Dove si nasconde, dimmelo? Dove si nasconde? Desiderio, furore, amore, non lo so... ma io brucio. Ho fame di lei... Vammela a cercare. *(Lucretia entra col vino)*

#### **Lucretia**

Basta... basta... basta... dell'aria. Basta. Voglio vivere. Non siamo nati per essere torturati. Basta...

#### **Cenci**

E io? Mi puoi dire perché sono nato?

#### **Lucretia**

Pentiti. Pentiti. *(Lucretia esce. Cenci beve un bicchiere di vino)*

#### **Cenci**

Pentirmi? Il pentimento è la mano di Dio. Sta a lui dolersi della mia azione. Perché mi ha fatto padre di un essere che tutto mi invita a desiderare? Coloro che accusano il mio crimine accusino prima la fatalità. Chi dunque può ancora osare di parlarci di libertà. C'è in me come un demone designato a vendicare le offese del mondo. Ormai non c'è destino che mi impedisca di eseguire ciò che ho sognato. *(Cenci scompare nell'ombra)*

### SCENA DECIMA

*Béatrice e Lucretia.*

#### **Béatrice**

Credi che dorma?

#### **Lucretia**

Ho messo un narcotico nella sua bevanda.

*(Quando Béatrice e Lucretia ritornano nell'ombra, l'incantesimo di una voce dice:)*

Voi pretendete di dare la morte e avete paura di un vegliardo che sogna e discute con i suoi rimorsi. Andate, andate! Schiacciategli la testa.

### SCENA UNDICESIMA

*Lucretia e Béatrice, la prigioniera.*

#### **Lucretia**

Ascolta! Il pianto eterno. Il Papa vuole che noi confessiamo... o è tempo di pensare al castigo...

### **Béatrice**

Castigo? Accetto il crimine, ma nego la colpevolezza. Lascia che io ti dica che non è bene che il Papa si unisca ai padri contro le famiglie che essi hanno creato. La mia anima si è deformata durante il viaggio, la rinvio a Dio, tutta infiammata per riaccendere la creazione.

### **Lucrétia**

Béatrice, che la morte ti sia dolce.

### **Béatrice**

Muoio e non ho scelto. Cadere nella terra funebre dove si grida senza tregua contro se stessi. Il mondo che mi sfugge non mi sopravviverà. Bella, io non ho gustato la mia bellezza.

### **Lucrétia**

Ricca, io non ho niente a che fare con un'abbondanza che insulta la povertà.

### **Béatrice**

Occhi miei, su quale orribile spettacolo morendo voi vi aprite. Chi potrà assicurarmi che laggiù non ritroverò mio padre. Solo mio padre di... di... di... di dentro... padre... padre ... Padre...

*(Traduzione di Guido Burchi)*

## **GIORGIO BATTISTELLI**

Nasce ad Albano Laziale il 25 aprile 1953. Si diploma in composizione nel 1978 con Giancarlo Bizzi al Conservatorio A. Casella dell'Aquila, studiando contemporaneamente storia della musica con Claudio Annibaldi e pianoforte con Antonello Neri. Nel 1974 è tra i fondatori del Gruppo di Ricerca e Sperimentazione Musicale "Edgar Varèse" e del Gruppo Strumentale "Beat 72" di Roma.

Nel 1975 frequenta a Colonia i seminari di composizione di Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel; nel 1978-79 segue a Parigi i corsi di tecnica e interpretazione nel teatro musicale contemporaneo con Jean Pierre Drouet e Gaston Sylvestre. Prime composizioni: *Uno e trino* per un percussionista (1975); *Comme un opéra fabuleux* per un percussionista (1979); *Il racconto di Monsieur B* per orchestra (1980).

Si afferma come uno dei più interessanti compositori della sua generazione. Nel 1983 ottiene una borsa di studio presso gli studi radiofonici di Baden-Baden. Nel 1985-86 risiede a Berlino su invito del Deutscher Akademischer Austauschdienst; nel 1986 inizia la sua collaborazione con Casa Ricordi, attuale editrice delle sue partiture. Riceve il premio SIAE per la musica (1990).

Fra i suoi lavori di teatro musicale segnaliamo: *Experimentum mundi*, opera di musica immaginistica su testi tratti dall'*Encyclopédie* (1981), che ha avuto ad oggi più di duecento rappresentazioni nel mondo; *Aphrodite*, monodramma di costumi antichi (1983); *Jules Verne*, fantasia da camera in forma di spettacolo su testi del compositore (1987); *Le combat d'Hector et d'Achille*, représentation de corps et de mémoire per due musicisti oratori (Strasburgo, Festival Musica 1989); *Globe Theatre*, Ballet zur Jahrtausendwende su coreografie di Virgilio Sieni (1990). Fra le opere strumentali: *Anarca* per orchestra (1988-89).

Nel 1993 è chiamato da Hans Werner Henze quale suo successore alla guida del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, dove è direttore artistico fino al 1996.

Si intensifica la sua produzione teatrale: *Teorema*, parabola in musica (libero adattamento da Pier Paolo Pasolini), prima rappresentazione assoluta al Teatro Comunale di Firenze al 53° Maggio Musicale Fiorentino (1992); *Frau Frankenstein*, monodramma del Prometeo moderno su testo proprio da Mary Shelley (1993); *Prova d'orchestra*, sei scene musicali di fine secolo su testo proprio liberamente tratto dal film di Federico Fellini (1994-95).

In campo vocale: *Ascolto di Rembrandt* su testo di Guido Ceronetti; *Paz Music* su testi di Octavio Paz (1993-94). In ambito strumentale segnaliamo *Il y a un firmament* per orchestra da camera (1991).

Dal 1996 al 2002 è Direttore Artistico dell'Orchestra della Toscana.

Ancora per il teatro musicale Battistelli compone: *The Cenci*, teatro di musica da Antonin Artaud (Londra, Almeida Opera; 1997); *La scoperta della lentezza*, teatro di musica in cinque scene dal romanzo di Sten Nadolny (Brema 1997); *Giacomo mio, salviamoci!* su testo di Vittorio Sermoni per voce docente e orchestra (1998); *Il fiore delle mille e una notte*, balletto in otto scene da Pier Paolo Pasolini (Modena 1999); e *Impressions d'Afrique*, teatro di musica da Raymond Roussel (63° Maggio Musicale Fiorentino,

2000). Mentre in campo strumentale segnaliamo: *Orazi e Curiazi* per due percussionisti (Beijing Concert Hall 1996); *Etüde* per orchestra (Berlino 2000). Infine *Tre voci* su testo di Giorgio van Straten (Sagra Musicale Umbra 1996), che unisce voce recitante ed elettronica all'organico strumentale.

Tra i lavori più rappresentativi di questo periodo rientrano: *Auf den Marmorklippen* (2001), visioni musicali dal romanzo di Ernst Jünger, *The Embalmer* (2002) su testo di Renzo Rosso, *L'autunno del Patriarca* composto nel 2004, *Meandri* (2004), composizione sinfonica commissionata dall'Orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala, *Riccardo III*, opera tratta dalla tragedia di Shakespeare, su libretto di Ian Burton.

Attualmente ricopre i seguenti incarichi: Direttore Artistico della Società Aquilana dei Concerti (2000-2005), Direttore Artistico dell'Accademia Filarmonica Romana (dal 2005), Direttore della Biennale Musica di Venezia (dal 2004), Composer-in-residence dell'Opera di Anversa (dal 2005).

## **LUCA PFAFF**

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

Dopo la maturità classica ha studiato pianoforte con Bruno Canino e composizione con Franco Donatoni al Conservatorio G. Verdi di Milano. Si è diplomato in direzione d'orchestra con Hans Swarowsky a Vienna e all'Accademia di S. Cecilia di Roma con Franco Ferrara del quale ha seguito i corsi di perfezionamento all'Accademia Musicale Chigiana di Siena.

Dirige regolarmente orchestre di grande prestigio quali le orchestre 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.

Le sue affinità eccezionali ed il suo impegno per la diffusione della musica del Novecento lo collocano tra le personalità di spicco del mondo musicale internazionale. (si cita ad esempio il film girato da Artè: «Luca Pfaff musicien européen»). Ha diretto numerose prime assolute di compositori di primo piano come Battistelli, Berio, Donatoni, Dusapin, Fedele, Huber, Maderna, Rihm, Scelsi, Schnittke, Xenakis ecc. È stato consulente artistico di vari festival.

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

Recentemente ad Anversa ha diretto la prima assoluta di Riccardo III di G. Battistelli (regia Robert Carsen), è stato in Giappone con l'Orchestra della Toscana ed in Francia e Belgio con l'Orchestra Nazionale Spagnola e con l'Orchestra Gulbenkian di Lisbona.

Ha tenuto dei Corsi di perfezionamento di direzione d'orchestra alle Università di Vienna e di Graz, al Conservatorio Superiore di Parigi, all'Accademia delle Belle Arti di Madrid ed a Lisbona.

## **GEORGE LAVAUDANT**

Dopo venti anni di attività col Teatro di Grenoble, poi co-direttore del Centre Dramatique National des Alpes (a partire dal 1976) e della Maison de la Culture de Grenoble (nel 1981), Georges Lavaudant diventa co-direttore del TNP nel 1986.

La sua prima regia al TNP nel 1987 fu *Le Régent* de Jean-Christophe Bailly. Lavaudant proseguiva infatti il lavoro già iniziato dagli inizi degli anni '70 a Grenoble: presentare autori classici alternandoli con autori contemporanei. Testi di Denis Roche (*Louve basse*), Pierre Bourgeade (*Palazzo Mentale*), Jean-Christophe Bailly (del quale ha diretto due altri lavori (*Les Cépheïdes* e *Pandora*), Michel Deutsch (*Féroé, la nuit...*), Le Clézio (*Pawana*) e, dopo alcuni anni, suoi propri lavori: *Veracruz*, *Les Iris*, *Terra Incognita*, *Ulysse/Matériaux*, inframezzati con il teatro di Shakespeare, de Musset, Cekov, Brecht, Labiche, Pirandello, Genet.

Le sue regie, realizzate principalmente a Grenoble fino al 1986, poi a Villeurbanne fino al 1996, sono state messe in scena anche alla Comédie Française (*Lorenzaccio*, *Le Balcon*, *Hamlet*), all'Opéra di Parigi

(*Roméo et Juliette* di Gounod), all'Opéra di Lione (*Il ratto dal serraglio* di Mozart, *Malcolm* di Gérard Maimone, *Rodrigue et Chimène* di Debussy) e, all'estero, in Messico (*Le Balcon, Pawana*), a Montevideo (*Isidore Ducasse/Fragments*), a Bhopal (*Phèdre*), a Hanoi (*Woyzeck*), a San Pietroburgo (*Reflets*).

Nel 1995 e 1996, ha realizzato *Lumières (I) "Près des ruines"* et *Lumières (II) "Sous les arbres"*, spettacoli concepiti da Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch, Jean-François Duroure e da lui stesso. Ha diretto sulle scene la compagnia del Teatro Malij di San Pietroburgo nell'adattamento russo di *Lumières: Reflets* presentata all'Odéon nel 1997. Lo stesso anno ha curato la regia della prima rappresentazione assoluta di *Prova d'orchestra* di Giorgio Battistelli all'Opéra du Rhin.

Georges Lavaudant è direttore del Théâtre de l'Odéon di Parigi dal 1996. Fra le sue numerose regie in quel teatro, si ricordano *Re Lear* di Shakespeare, *Aiace* e *Filottete* di Sofocle, *Tamburi nella notte* e *Le nozze dei piccoli borghesi* di Brecht, *l'Orestide* di Eschilo, *La morte di Danton* di Büchner, *Il giardino dei ciliegi* di Čekov.

## **ORCHESTRA DELLA TOSCANA**

Si è formata a Firenze nel 1980 per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze. Nel 1983, durante la direzione artistica di Luciano Berio, è diventata Istituzione Concertistica Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Attualmente la direzione artistica è affidata ad Aldo Bennici, uno dei padri fondatori dell'ORT.

Composta da 45 musicisti, che si suddividono anche in agili formazioni cameristiche, l'Orchestra realizza le prove e i concerti, distribuiti poi in tutta la Toscana, nello storico Teatro Verdi, situato nel centro di Firenze. Le esecuzioni fiorentine sono trasmesse su territorio nazionale da Radiorai Tre.

Interprete duttile di un ampio repertorio che dalla musica barocca arriva fino ai compositori contemporanei, l'Orchestra riserva ampio spazio a Haydn, Mozart, tutto il Beethoven sinfonico, larga parte del barocco strumentale, con una particolare attenzione alla letteratura meno eseguita. Accanto ai grandi capolavori sinfonico-corali si aggiungono i Lieder di Mahler, le pagine corali di Brahms, parte del sinfonismo dell'Ottocento con una posizione di privilegio per Rossini. Una precisa vocazione per il Novecento storico, insieme a una singolare sensibilità per la musica d'oggi, caratterizzano la formazione toscana nel panorama musicale italiano.

Ospite delle più importanti società di concerti italiane, si è esibita con grande successo al Teatro alla Scala di Milano, al Maggio Musicale Fiorentino, al Comunale di Bologna, al Carlo Felice di Genova, all'Auditorium "G. Agnelli" del Lingotto di Torino, all'Accademia di S. Cecilia di Roma, alla Settimana Musicale Senese, al Ravenna Festival, al Rossini Opera Festival e alla Biennale di Venezia.

Numerose le sue apparizioni all'estero a partire dal 1992: Germania, Giappone, Salisburgo, Cannes, Buenos Aires, San Paolo, Montevideo, Strasburgo, New York, Edimburgo, Madrid e Hong Kong, a Tokyo per la rassegna "Italia-Giappone 2001-2002".

Tra i prestigiosi musicisti che hanno collaborato con l'ORT citiamo: Salvatore Accardo, Martha Argerich, Rudolf Barshai, Bruno Bartoletti, Yuri Bashmet, Luciano Berio, Frans Brüggen, Mario Brunello, Sylvain Cambreling, Myung-Whun Chung, Alicia De Larrocha, Gabriele Ferro, Eliot Fisk, Rafael Frübeck de Burgos, Gianandrea Gavazzeni, Gianluigi Gelmetti, Natalia Gutman, Daniel Harding, Eliahu Inbal, Ton Koopman, Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, Gustav Kuhn, Alexander Lonquich, Andrea Lucchesini, Peter Maag, Peter Maxwell Davies, Mischa Maisky, Sabine Meyer, Midori, Shlomo Mintz, Viktoria Mullova, Roger Norrington, Esa-Pekka Salonen, Hansjoerg Schellenberger, Heinrich Schiff, Vladimir Spivakov, Uto Ughi, Maxim Vengerov.

La discografia comprende musiche di Schubert e di Cherubini con Donato Renzetti (Europa Musica), *Pierino e il lupo* e *L'Histoire de Babar* con Paolo Poli e Alessandro Pinzauti (Caroman), *Cavalleria rusticana* con Bruno Bartoletti (Foné), *Il barbiere di Siviglia* con Gianluigi Gelmetti (EMI Classics), *Omaggio a Mina* e *Orfeo cantando tolse* di Adriano Guarnieri con Pietro Borgonovo (Ricordi) e lo *Stabat Mater* di Rossini con Gianluigi Gelmetti (Agorà), *Tancredi* con Gianluigi Gelmetti (Foné), *Holy Sea* con Butch Morris (Splasc-h), Richard Galliano e I Solisti dell'Ort (Dreyfus), *Le Congiurate* di Schubert con Gérard Korsten per la regia di Denis Krief, *Concertone* con Stefano Bollani (Blue Label).

## ORCHESTRA DELLA TOSCANA

### *Viole*

Stefano Zanobini \*  
Pier Paolo Ricci \*\*  
Alessandro Franconi  
Joël Impérial

### *Violoncelli*

Luca Provenzani \*  
Leandro Carino \*  
Christine Dechaux \*\*  
Stefano Battistini

### *Contrabbassi*

Gianpietro Zampella \*  
Luigi Giannoni \*\*

### *Flauto*

Michele Marasco \*

### *Clarinetti*

Carlo Failli \*  
Marco Ortolani \*  
Rossana Rossignoli

### *Tromba*

Donato De Sena \*

### *Trombone*

Antonio Sicoli \*

### *Basso tuba*

Riccardo Tarlini \*

### *Timpani*

Morgan M. Tortelli \*

### *Percussioni*

Domenico Cagnacci

### *Campionatore e Maestro collaboratore*

Damiano Giorgi \*

### *Ispettore d'orchestra e archivista*

Alfredo Vignoli

\* prime parti

\*\* concertino