

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2023

FVALÈ 言葉 SŌZ HITZA RIJEČ FARAUŁA PULONG 𐌱𐌿𐌿𐌰 LA RIJEČ SLOVO 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 WORD VORTO SŌMA SAMA MOT WURD
PALABRA 단어 BESEDA NYA PERKATAAN WORT MO KALMA 𐌱𐌹𐌸 LO LUS SZŌ ORĐ OKWU KITA FOCAL TEMBUNG BÈJE SERMO
CROBO SALITA AEBH VORTO 𐌸𐌹𐌸𐌹𐌸 KUPU 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 KEMNY KELMA KUFU 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 MAWU SLOWO PALAVRA CUVĀNT UPU
CƏS LEMTSƏB SHOKO SLOVO BESEDA 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸
KAIWMA SANA KUFU KELIME FVALÈ 𐌱𐌹𐌸 단어 BESEDA NYA WOORD 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸 𐌷𐌹𐌶𐌿𐌸

PAROLA

SPECIAL EVENT

30 AGOSTO, TEATRO DEI RINNOVATI, ORE 21.15



Elissa

Prologo ed epilogo

Testi di **Elisabeth Gutjahr**

Musica di **HENRY FOURÈS**

*opera commissionata in collaborazione
con l'Università Mozarteum di Salisburgo
Prima rappresentazione italiana*

Dido & Aeneas

Opera in 3 atti

Libretto di **Nahum Tate**

Musica di **HENRY PURCELL**

Nuovo allestimento
in coproduzione con l'Università Mozarteum
di Salisburgo

PERSONAGGI E INTERPRETI

Didone /Elissa soprano **ANNA MARIA HUSCA**

Belinda soprano **ANASTASIA FĚDORENKO**

Enea tenore **NIKLAS MAYER**

Seconda donna soprano **DONATA MEYER-KRANIXFELD**

La maga mezzosoprano **JULIA MARIA ECKES**

Un marinaio tenore **LUCAS PELLBÄCK**

Prima strega soprano **LAURA OBERMAIR**

Seconda strega mezzosoprano **JULIA SCHNEIDER**

Uno spirito baritono **EMIL UGRINOV**

ENSEMBLE VOCALE DELL'UNIVERSITÄ MOZARTEUM DI SALISBURGO

Soprani Darya Litviakova, Donata Meyer-Kranixfeld, Laura Obermair

Contralti Julia Maria Eckes, Jessica Mashburn, Julia Schneider

Tenori Rodrigo Alegre, Lucas Pellbäck, Angelo Testori

Bassi Elias Mädler, Emil Ugrinov, Nils Tavella

Quartetto vocale Darya Litviakova, Julia Schneider, Angelo Testori, Elias Mädler

direttore

KAI RÖHRIG

regia

ROSAMUND GILMORE

scene e costumi

Carla Schwering

drammaturgia e proiezioni

Eike Mann

assistente alla regia

Antonia Pumberger

disegno luci

Alexander Lährm

ORCHESTRA BAROCCA E ENSEMBLE VOCALE DELL'UNIVERSITÀ MOZARTEUM DI SALISBURGO

direzione ensemble vocale e continuo

Giorgio Musolesi

sopratitoli

Dario Cambria

tecnici Università Mozarteum

Anna Ramsauer, Michael Becke

tecnici

Comune di Siena e Prospettiva Palco

sartoria

Silvia Costa

*In collaborazione con i Dipartimenti di Opera e Teatro musicale,
Canto, Scenografia e Musica Antica dell'Università Mozarteum di
Salisburgo*

SOMMARIO

ELISSA

Prologo

Sbarco su una nuova isola.

Elissa chiede, chi essa sia, come la storia possa vederla.

Cartagine, una nuova città. La guerra di Troia, una leggenda lontana.

Fuori dal tempo, senza tempo.

Enea incontra Elissa.

Inizia, quindi, il mattino e qualsiasi futuro, la mia storia al mondo.

Dei, streghe, ninfe – tutti hanno guardato nella grotta. È stata una grande notte d'amore.

Enea chiama Didone «vita mia».

Didone e la propria vita.

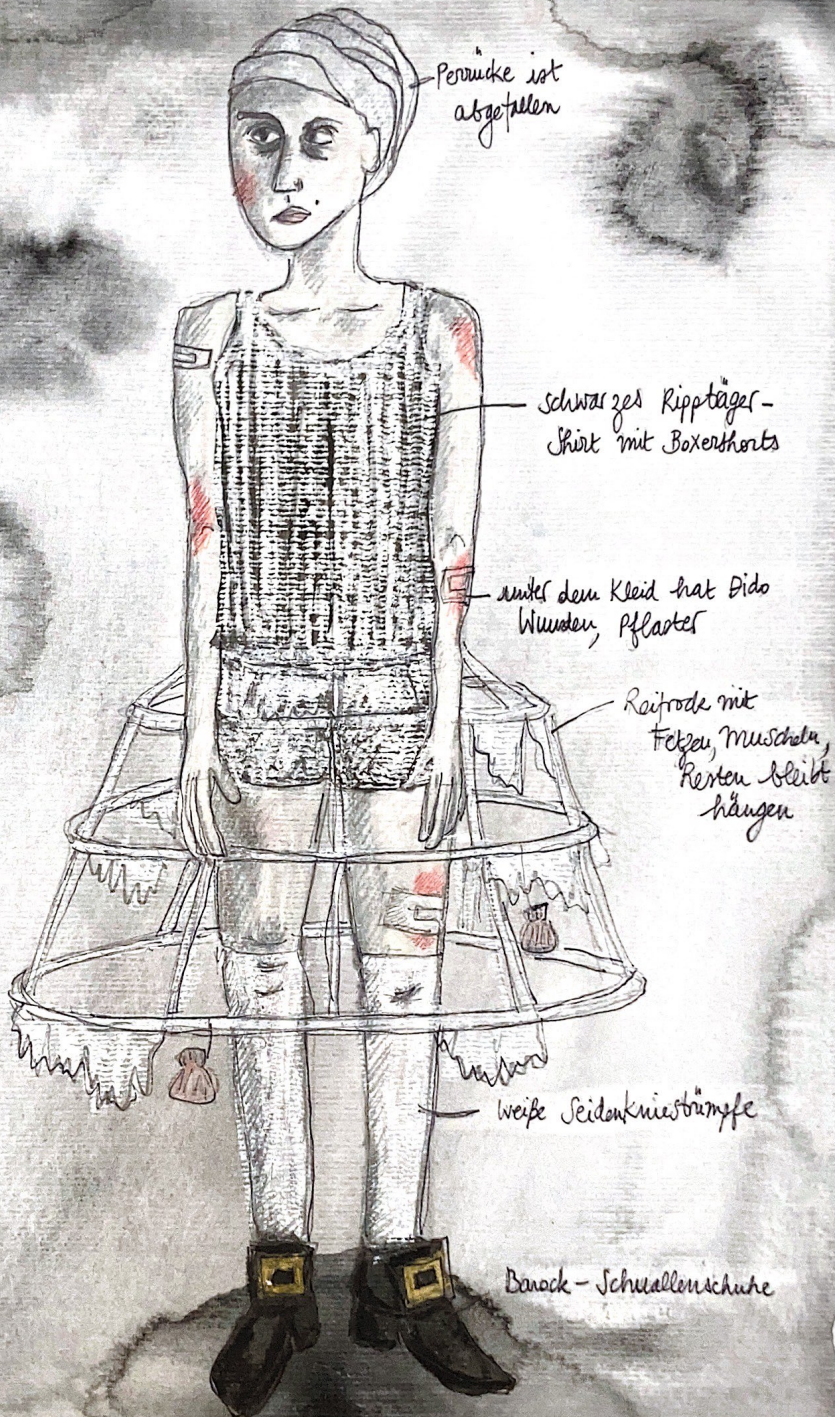
DIDO AND AENEAS

Didone, la regina di Cartagine rimasta vedova, confessa a Belinda il suo amore per l'eroe Enea. Questi corrisponde l'amore di Didone contrastandone le paure e le riserve e la convince a sposarlo. Per impedire il matrimonio e la conseguente caduta in disgrazia di Cartagine, una maga invia uno spirito nelle vesti di Mercurio, che ricorda a Enea il suo dovere di far risorgere Troia. Enea presenta a Didone la sua decisione, di andarsene e la abbandona per sempre.

ELISSA

Epilogo

Didone è Elissa, la regina, che vuole inaugurare una nuova epoca. Un'epoca piena di conoscenza e bellezza, nella quale non è più necessario alcun eroe.



Perrücke ist
abgefallen

Schwarzes Ripptäger-
Shirt mit Boxershorts

unter dem Kleid hat Dido
Wunden, Pflaster

Raitrock mit
Fetzen, Muscheln,
Ketten bleibt
hängen

Weiße Seidenkniestrümpfe

Barock-Schallenschuhe

Elissa

Texts of **Elisabeth Gutjahr**

Order of the texts and their treatment in the first 80 pages of the score (about 15mn completed)

PROLOG

CHOIR

Segelmasten wie Zeichen im
Gegenlicht
das Anlanden der Männer,
Durst und sonnenbleicher Blick,
anders roh als die Berber in den
Dünen,
aus anderer Zeit.
Zeichen einer Herkunft –
legendenschwer. Willkommen.
Ein Opfer muss gebracht werden, so
die Göttin

ELISSA

So, it can become a story

(short solo)

My existence always connects
with the improbable. It's beyond
the pale, they say, and they
mean my realm.

CHOIR AND 3 SOLOISTS

An der Wiege des Flüchtlings
Kontinents stand ein Rindvieh /
Cattle/ My continent is purple.
Decadence begins with the vanity
of the fame-seeking, beauty with
the recognition of lovers.

Elissa

Testo di **Elisabeth Gutjahr**

Ordine dei testi presenti nelle prime 80 pagine della partitura (c.a 15')

PROLOGO

CORO

Alberi maestri come segni in
controluce
lo sbarco degli uomini,
sete e sguardo sbiancato dal sole,
crudo, diverso da quello dei berberi
tra le dune,
proveniente da un altro tempo.
Segno di un'origine –
carica di leggende.
Benvenuto. Benvenuti. Benvenute
Una vittima dev'essere offerta, dice
la Dea

ELISSA

Quindi, può diventare una storia

(breve solo)

La mia esistenza è sempre
connessa all'improbabile. Non sta
nel recinto, dicono, riferendosi al
mio regno.

CORO E TRE SOLISTI

Nella culla del continente dei
fuggitivi c'era una mandria / cattle
Il mio continente è porpora.
La decadenza comincia con la
vanità di chi insegue la fama, la
bellezza con il riconoscimento
degli amanti.

ELISSA

(solo)

Who am I, or rather what am I
to you who pass on my names
through the millennia?

What do you celebrate in my
name, what vain redemption do
you seek?

Almost for millennia now you will
be pouring my names from one
bronze bowl into the next. They
flow full of sound putting the
precious ore into motion.

CHOIR

So much opera!

BELINDA

(short solo)

To my knowledge, Baal is
born again every year into a
bed of ears, dove feathers.,
pomegranate seeds and figs.
Life begins sweetly with kind
promises. The right to stay is
a matter of negotiation Let's
dance....

CHOIR

(like a motetus)

Carthage, the new city, built on
Utica, the old. Well done there,
as they say. But the Trojan War
is just a distant legend, bedtime
stories.

Urbs antiqua fuit Karthago Italiam
contra Tiberinaque longue ostia
dies opum studiisque aspermia
beliquam luno fertur terris magis
omnibus unam *(Texte Virgile)*

ELISSA

(solo)

Chi sono io, o meglio cosa sono per
voi che tramandate i miei nomi
attraverso i millenni?

Che cosa celebrate nel mio nome,
quale vana redenzione cercate?

Quasi da millenni state versando i
miei nomi da una ciotola di bronzo
all'altra. Scorrono sonori e mettono
in risonanza il prezioso minerale.

CORO

Quanta scena!

BELINDA

(breve solo)

Per quanto ne so, Baal rinasce ogni
anno in un letto di spighe, piume
di colomba, chicchi di melograno e
fichi. La vita inizia dolcemente con
promesse gentili. Il diritto di restare
è una questione di negoziazione.
Balliamo! Balliamo! Balliamo!

CORO

(come un mottetto)

Cartagine, la città nuova, costruita
su Utica, l'antica. Ben edificata,
dicono. Ma la guerra di Troia è solo
una leggenda lontana, una favola
della buonanotte.

Urbs antiqua fuit Karthago Italiam
contra Tiberinaque longue ostia
dies opum studiisque aspermia
beliquam luno fertur terris magis
omnibus unam *(testo di Virgilio)*

ELISSA AENEAS DUO AND CHOIR ELISSA

Time. No, outside of time.
Timeless. But still singing.

CHOIR

There must have been a
moment, in the grotto, perhaps
in the first backlight.

AENEAS

Or my promise, my breath. Dido,
my life.

ELISSA

You must go now.

CHOIR

Who said that?

ELISSA / AENEAS

Your smile in the light of the flames.
My queen.
My life.

SPEAKING CHOIR

*(very rhythmic with orchestra and
percussion) T° viertel = 96*
*The different spoken voices and effects
in the choir are treated like rhythmic
elements intervening in the instrumental
orchestration whose text modify the
color. I added words from African
languages whose phonetic is translated.*

Tn/Bass Armour. Strip down.
Sop/alti Point of no return.
Tutti A grotto, of all places.

*Choir breath sounds exhale/inhale
rhythmic writing*

Tutti Listen
Sop/Alt to her sobs and sighs,
Ten/bass sate yourselves
Sop/Alt on the froths of her
pain.

DUETTO ELISSA ED ENEA E CORO ELISSA

Tempo. No, fuori dal tempo. Senza
tempo. Ma ancor cantando.

CORO

Ci sarà stato un momento, nella
grotta, forse nel primo controluce.

ENEA

O la mia promessa, il mio respiro.
Elissa, vita mia.

ELISSA

Devi andare ora.

CORO

Chi l'ha detto ?

ELISSA / ENEA

Il tuo sorriso alla luce delle fiamme.
Mia regina.
Mia vita.

CORO PARLANTE

*(molto ritmico con orchestra e
percussioni) T° viertel = 96*
*Le diverse voci e gli effetti del coro
sono trattati come elementi ritmici
che intervengono nell'orchestrazione
strumentale il cui testo incide sul colore.
Ho aggiunto termini tratti dalle lingue
africane, di cui è riportata la pronuncia.*

T/B Armatura. Svestizione.
S/A Punto di non ritorno.
Tutti Di tutti i luoghi, una grotta.

*(Suoni del respiro del coro espirazione/
inspirazione secondo scrittura ritmica)*

Tutti Ascoltate
S/A i suoi singhiozzi e sospiri.
T/B saziatevi
S/A sulla schiuma del suo dolore.

Ten/bass Vergil, the good
confectioner, layers their
Sop/Alt oh's and
Tutti ah's
Ten/Bass of equally fine
flavours into the wedding cake.
Sop/alt/Bass
They can't get our fill.
Alt/Ten Arioso
Sop/Bass lamentoso!
Ten/Bass Lifelong
Tutti bliss!

Whispering unvoiced

Ten/Bass they must have
been a moment in the grotto,
Perhaps in the first blacklight

Sop Fire means illumination,
Alt enthusiasm,
Alt/Ten knowledge.
Ten/bass Fire is light and embers,
Sop/Alt liveliness

Tutti and a warming womb

Whispering

Ten/Bass OFFFFFF
Sop Ouratekébé

Tutti Thus
Sop/Ten begins the morning and
any future,
Tutti Dido's story to the
world.

Whispering with hand tapping a mouth
Orokoto arokoto

Ten/bass Only the cowards
count the logs to calculate the
height of their heroes' fall.

T/B Virgilio, il buon pasticcere,
prepara strati dei loro
S/A oh e
Tutti ah
T/B sapori altrettanto raffinati
nella torta nuziale.
S/A/B Non riescono a saziarci.
A/T Arioso
S/B Lamentoso!
T/B Eterna
Tutti beatitudine!

(Sussurrando)

T/B Ci sarà stato un momento,
nella grotta, forse nel primo
controluce

S Fuoco significa
illuminazione,
A entusiasmo,
A/T conoscenza
T/B il fuoco è luce e brace
S/A vitalità

Tutti e un grembo fecondo

(Sussurrando)

T/B OFFFFFFF ...
S Ouratekébé

Tutti Dunque
S/T comincia il mattino e
qualunque futuro,
Tutti la storia di Didone al
mondo.

*Sussurrando muovendo la mano davanti
alla bocca* Orokoto arokoto

T/B Solo i codardi contano
i tronchi per calcolare l'altezza
della caduta dei loro eroi.

Rapid notes whispering unvoiced

Sop/Alt Cédécépécé cédécépécé

Bass While hunting, of all things,

Bass/Ten the sky was supposed to turn black.

Sop/Alt/Ten

Diana and the lightning storm.

Tutti Isn't that bizarre?

Alt/Bass Gods,

Sop/Ten witches,

Tutti nymphs-they all watched in this grotto.

Sop/Ten It was a great night of 'love.

Tutti A cave allegory.

Speaking

Sop/bass Oyamabameke oyama

Alt/Ten Quick-as-an-arrow

Ten/Bass Pitchblack

Sop/Alt Pitstop

Tutti Come on

Ten/Bass Power

Sop/Alt Pitch

Tutti Pooh

Sop/Bass Oyama

ELISSA

We would have given each other vows? But no.

With what language could this have succeeded?

Signs to which one could attach meanings, yes,

that opened doors, on a trial basis, we dare, as if in a game –

Your hand in mine, a friendly reassurance.

My gaze on your lips, only the attempt at decoding.

Rapido, sussurrato

S/A Cédécépécé cédécépécé

B Mentre cacciava, guardacaso

B/T il cielo avrebbe dovuto rabbuiarsi.

S/A/T Diana e la tempesta di fulmini.

Tutti Non è strano?

A/B Dei,

S/T streghe,

Tutti ninfe: tutti hanno guardato nella grotta.

S/T È stata una grande notte d'amore.

Tutti Un'allegoria della caverna.

Parlando

S/B Oyamabameke oyama

A/T Svelti, svelti!

T/B Buio.

S/A Ai propri posti

Tutti Come on

T/B Power

S/A Pitch

Tutti Pooh

S/B Oyama

ELISSA

Ci saremmo scambiati le promesse? Ma no.

Con quale linguaggio sarebbe stato possibile?

Segni a cui potremmo dare un significato, sì,

che ha spalancato le porte,

tentando, abbiamo osato, come per gioco –

la tua mano nella mia, una rassicurazione amichevole.

Il mio sguardo sulle tue labbra, nel tentativo di decifrarle.

Your prick in my hand, a joyful
moment of pleasure.

Your tongue on the buds of my
breast like the dew that awakens
the blossom.

And as we sent the guards away
with their torches, dark womb
enveloped us.

Willingly we gave each other a
name. I caressed you. Only one but
you,

You called me "my life".

Il tuo membro nella mia mano,
un momento felice di desiderio.

La mia lingua sulle gemme del
tuo seno come la rugiada che
risveglia il bocciolo.

E mentre mandavamo via le
guardie con le loro torce, un
grembo oscuro ci avvolse.

Volontariamente ci siamo dati un
nome. Ti ho accarezzata, tutt'uno
con te.

Mi hai chiamato "vita mia".

CHOIR

Always Dido and her life.

AENEAS (Sprechgesang)

Oh, tenderly it should sound like
the moment of a sinking into each
other without end, without arrival.

CHOIR

Belinda/Choeur Sop 1/2

Elissa, however, would again take
over the affairs of government,

Aeneas/Choeur ten bass

the Berbers would offer their
treasures for sale.

Tutti

and the people's voices would be
heard

Elissa/Belina/Aeneas
would be heard

CORO

Elissa e la sua vita.

ENEA (Sprechgesang)

Oh, dovrebbe suonare
teneramente come l'attimo in cui
si sprofonda l'uno nell'altra senza
fine, senza fine, senza arrivo.

CORO

Belinda/S1 e S2

Elissa, comunque, riprenderebbe
il controllo sugli affari di governo,
Enea/T-B i Berberi
svenderebbero i loro tesori.

Tutti

e le voci
della gente verrebbero ascoltate
Elissa/Belinda/Enea verrebbero
ascoltate

* * *

* * *

Didone ed Enea

[Ouverture]

ATTO PRIMO

Scena prima

Il Palazzo

Entrano Didone, Belinda e seguito.

BELINDA

Shake the cloud from off your brow,
fate your wishes does allow.
Empire growing, pleasures
flowing,
fortune smiles and so should
you.

CORO

Banish sorrow,
banish care,
grief should ne'er
approach the fair.

DIDONE

Ah! Belinda, I am press'd
with torment
not to be confess'd,
peace and I
are strangers grown.
I languish till
my grief is known,
yet would not have it guess'd.

[Ritornello]

BELINDA

Grief increases by
concealing.

[Ouverture]

ATTO PRIMO

Scena prima

Il Palazzo

Entrano Didone, Belinda e seguito.

BELINDA

Scuoti la nube dal tuo ciglio,
Il fato adempie i tuoi voti:
S'estende l'impero, abbondano
i piaceri,
La fortuna sorride, e tu pure
dovresti.

CORO

Bandisci la tristezza,
bandisci l'affanno
Mai dovrebbe il dolore
appressarsi alla beltà.

DIDONE

Ah! Belinda, sono oppressa
Da un tormento
che non so confessare.
La pace è ormai
straniera per me.
Languisco fin che
nota sia la mia angoscia
Eppure non vorrei si indovinas-
se.

[Ritornello]

BELINDA

L'angoscia si accresce
dissimulandola;

DIDONE

Mine admits of no
revealing.

BELINDA

Then let me speak;
the Trojan guest
into your tender
thoughts has press'd;

SECONDA DONNA

the greatest blessing
Fate can give
our Carthage to secure
and Troy revive.

CORO

When monarchs unite,
how happy their state,
they triumph at once o'er
their foes and their fate.

DIDONE

Whence could so
much virtue spring?
What storms,
what battles did he sing?
Anchises' valour mix'd
with Venus' Charms,
how soft in peace,
and yet
how fierce in arms!

BELINDA

A tale so strong
and full of woe
might melt the rocks
as well as you.

DIDONE

La mia non vuol
che si riveli.

BELINDA

Ma lasciami parlare:
l'ospite troiano
È penetrato
nei tuoi soavi pensieri.

SECONDA DONNA

La più lieta sorte
che il fato può concedere
Per rafforzar Cartagine,
e far riviver Troia.

CORO

Quando i sovrani si alleano,
qual felicità per i loro stati;
Trionfano insieme
sui loro nemici e sul loro destino.

DIDONE

Donde potè nascere
tanta virtù?
Quali tempeste,
quali battaglie non ci cantò?
Il valore di Anchise misto
alle grazie di Venere:
Sì soave in pace,
eppur
sì fiero in armi!

BELINDA

Un racconto sì possente
e colmo di sventure
Fonderebbe le rocce,
e anche te

SECONDA DONNA

What stubborn heart
unmov'd could see
such distress,
such piety?

DIDONE

Mine with storms
of case oppress'd
is taught to pity
the distress'd.
Mean wretches'
grief can touch,
so soft,
so sensible my breast,
But ah!
I fear, I pity his too much.

BELINDA E SECONDA DONNA

Fear no danger to ensue,
the hero loves as well as you,
ever gentle, ever smiling,
and the cares of life beguiling,
Cupid strew your path with
flowers
Gather'd from Elysian bowers.

CORO

Fear no danger to ensue,
the hero loves as well as you,
ever gentle, ever smiling,
and the cares of life beguiling,
Cupid strew your path with
flowers
Gather'd from Elysian bowers.

SECONDA DONNA

Qual cuore ostinato
assisterebbe impassibile
A tanta pena,
a tanta pietà?

DIDONE

Il mio, oppresso
dalle tempeste del fato,
Apprese ad avere pietà
della miseria;
Il dolore dei miseri
infelici sa toccare
Con sì tenera,
intensa forza il mio petto,
Ma, ah!,
temo di aver troppa pietà del
suo.

BELINDA E SECONDA DONNA

Non temer pericoli nel conquistarlo,
L'eroe ama come tu ami.
Sempre gentile, sempre sorridente,
Dominando gli affanni della vita.
Cupido cosparsè i tuoi sentieri con
fiori
Raccolti nei luoghi ombrosi d'Eliso.

CORO

Non temer pericoli nel conquistarlo,
L'eroe ama come tu ami.
Sempre gentile, sempre sorridente,
Dominando gli affanni della vita.
Cupido cosparsè i tuoi sentieri con
fiori
Raccolti nei luoghi ombrosi d'Eliso.

(Entra Enea col seguito)

BELINDA

See, your royal guest appears,
how godlike is
the form he bears!

ENEAS

When, royal fair,
shall I be bless'd
with cares of love
and state distress'd?

DIDONE

Fate forbids
what you pursue.

ENEAS

Aeneas has no fate but you!
Let Dido smile and I'll defy
the feeble stroke of Destiny.

CORO

Cupid only throws the dart
that's dreadful
to a warrior's heart,
and she that wounds can
only cure
the smart.

ENEAS

If not for mine, for Empire's
sake,
some pity on your lover take;
Ah! make not,
in a hopeless fire,
a hero fall,
and Troy once more expire.

(Entra Enea col seguito)

BELINDA

Ecco, compare il tuo ospite
regale;
La sua bellezza
è quella di un dio!

ENEAS

Quando, bellezza regale,
sarò felice,
Afflitto qual sono da affanni
d'amore e di stato?

DIDONE

Lo vieta il fato
quel che tu cerchi.

ENEAS

Enea non ha altro destino che te!
Se Didone sorride, io sfiderò
L'iniquo colpo del destino.

CORO

Solo Cupido lancia frecce
Terribili
al cuor d'un guerriero,
E sol chi ferisce,
può lenire
il dolore.

ENEAS

Se non per me, almen per l'im-
pero,
Abbi un po' di pietà del tuo
amante:
Ah! non far piombare
un disperato ardore
Un eroe,
e Troia morire ancora una volta.

BELINDA

Pursue thy conquest, Love;
her eyes confess the flame
her tongue denies.

[Una danza: Ciaccona di chitarre]

CORO

To the hills and the vales, to the
rocks and the mountains,
to the musical groves and the
cool
shady fountains.
Let the triumphs of love and of
beauty be shown.
Go revel, ye Cupids,
the day is your own.

[La danza trionfale]

ATTO SECONDO**Scena prima**

La grotta

Entra la maga

[Preludio delle streghe]

MAGA

Wayward sisters,
you that fright
the lonely traveller by night.
Who,
like dismal ravens crying,
beat the windows
of the dying,
Appear! Appear at my call, and
share in the fame
of a mischief shall make
all Carthage flame.
Appear!

BELINDA

Prosegui nella tua conquista,
Amore –
i suoi occhi confessan la fiamma,
che la sua lingua nega.

[Una danza: Ciaccona di chitarre]

CORO

Fra colline a valli,
fra rocce e montagne,
Fra boschetti risonanti
e fonti fredde ombrose
Si compiano i trionfi d'amore
e di beltà;
Tripudiate, o Amori;
il giorno è vostro.

[La danza trionfale]

ATTO SECONDO**Scena prima**

La grotta

Entra la maga

[Preludio delle streghe]

MAGA

Indocili sorelle,
voi che atterrite
Il solitario viandante nella notte,
Voi che,
urlando come lugubri corvi,
battete alle finestre
del morente,
apparite al mio comando
e condividete la gloria
d'un misfatto che
brucerà tutta Cartagine.
Apparite! Apparite!

(Entrano le streghe)

PRIMA STREGA

Say, Beldam,
say what's thy will.

CORO

Harm's our delight
and mischief all our skill.

MAGA

The Queen of Carthage,
whom we hate,
as we do all in prosp'rous state,
ere sunset,
shall most wretched prove,
depriv'd of fame,
of life
and love!

CORO

Ho, ho, ho, ho, ho, ho!

PRIMA STREGA

Ruin'd ere the set of sun?

PRIMA E SECONDA STREGA

Tell us,
how shall this be done?

MAGA

The Trojan Prince,
you know, is bound
by Fate to seek
Italian ground;
The Queen and he
are now in chase.

PRIMA STREGA

Hark! Hark!
the cry comes on apace.

(Entrano le streghe)

PRIMA STREGA

Di', Megera, di',
qual'è il tuo volere?

CORO

Il male è la nostra gioia,
il misfatto tutta la nostra arte.

MAGA

La regina di Cartagine
che detestiamo,
al par di chi abbia fortuna o potenza,
prima del tramonto
piomberà nella sventura,
priva di gloria,
di vita
e amore.

CORO

Ho, ho, ho, ho, ho, ho!

PRIMA STREGA

Perduta prima del tramonto del sole?

PRIMA E SECONDA STREGA

Di' su,
come avverrà tutto questo?

MAGA

Il principe troiano,
sapete, è costretto
Dal fato a cercare
l'Italo suolo;
La regina e l'eroe
ora sono a caccia.

PRIMA STREGA

Senti!
giunge da presso il grido!

MAGA

But, when they've done,
my trusty Elf,
in form of Mercury himself,
as sent from Jove
shall chide his stay,
and charge him
sail tonight
with all his fleet away.

CORO

Ho, ho, ho, ho, ho, ho!

PRIMA E SECONDA STREGA

But
ere we this perform,
we'll conjure for a storm
to mar
their hunting sport
and drive 'em back to court.

CORO

(al modo di un'eco)
In our deep vaulted cell
the charm we'll prepare,
too dreadful a practice
for this open air.

[Danza ad eco di Furie]

*(Tuoni e lampi, musica terribile.
Le Furie sprofondano nella grotta.
Gli altri si involano)*

MAGA

Ma quando torneranno alla
reggia,
il mio fido folletto,
Nelle sembianze di Mercurio
Inviato da Giove,
lo accuserà dell'indugio,
E lo costringerà
a salpare stanotte
con tutta la flotta!

CORO

Ho, ho, ho, ho, ho, ho!

PRIMA E SECONDA STREGA

Ma
prima di compiere questo,
evocheremo una tempesta
che guasti
loro la caccia,
e li spinga di nuovo alla corte.

CORO

(al modo di un'eco)
Nella nostra grotta profonda,
l'incantesimo prepareremo,
Un rito troppo orribile
per questi luoghi ameni.

[Danza ad eco di Furie]

*(Tuoni e lampi, musica terribile.
Le Furie sprofondano nella grotta.
Gli altri si involano)*

Scena seconda
Il boschetto

[Ritornello]

*Entrano Enea, Didone, Belinda
e il loro seguito*

BELINDA

Thanks to these lonesome vales,
these desert
hills and dales,
so fair the game,
so rich the sport,
Diana's self might
to these woods resort.

CORO

Thanks to these lonesome vales,
these desert
hills and dales,
so fair the game,
so rich the sport,
Diana's self might
to these woods resort.

[Ground di chitarra]

SECONDA DONNA

Oft
she visits this lone mountain,
oft
she bathes her in this fountain;
here,
Actaeon met his fate,
pursued by his own hounds,
and after mortal wounds
discover'd, too late.

[Ritornello]

Scena seconda
Il boschetto

[Ritornello]

*Entrano Enea, Didone, Belinda
e il loro seguito*

BELINDA

Grazie a queste valli solitarie,
A questi deserti
colli e anfratti
Buona è la caccia,
copiosi i piaceri;
Diana stessa frequenterebbe
questi boschi.

CORO

Grazie a queste valli solitarie,
A questi deserti
colli e anfratti
Buona è la caccia,
copiosi i piaceri;
Diana stessa frequenterebbe
questi boschi.

[Ground di chitarra]

SECONDA DONNA

Sovente
ella visita questa solinga mon-
tagna,
Sovente
ella si bagna in questa fonte,
Qui
Atteone trovò la morte,
Braccato dai propri cani,
E per le mortali ferite
Troppo, troppo tardi scoperte.

[Ritornello]

[Danza delle donne di Didone
per intrattenere Enea]

ENEAS

Behold,
upon my bending spear
a monster's head
stands bleeding,
with tushes far exceeding
those did Venus'
hunter's tear.

DIDONE

The skies are clouded, hark!
How
thunder Rends the mountain
oaks asunder.

BELINDA

Haste,
haste to town,
this open field no shelter
from the storm can yield.

CORO

Haste,
haste to town,
this open field no shelter
from the storm can yield

*(Escono – Scende lo spirito della
Strega nelle sembianze
di Mercurio)*

SPIRITO

Stay, Prince
and hear
great Jove's command;
he summons thee
this night away.

[Danza delle donne di Didone
per intrattenere Enea]

ENEAS

Vedi,
sulla mia lancia piegata
La testa sanguinante
di un mostro,
Con zanne ben più formidabili
Di quelle che straziarono
il cacciatore di Venere!

DIDONE

Il cielo s'annuvola: ascolta!
come il tuono
spezza le querce dei monti!

BELINDA

Presto,
presto in città!
Questa aperta campagna
non può dar riparo alla tempesta.

CORO

Presto,
presto in città!
Questa aperta campagna
non può dar riparo alla tempesta.

*(Escono – Scende lo spirito della
Strega nelle sembianze
di Mercurio)*

SPIRITO

Fèrmati, principe,
e ascolta
il comando del grande Giove:
Egli ti chiama lungi
da qui stanotte.

ENEAS

Tonight?

SPIRITO

Tonight thou must forsake
 this land,
 the Angry God
 will brook no longer stay.
 Jove commands thee, waste no
 more
 in Love's delights,
 those precious hours,
 allow'd by th'Almighty
 powers.
 To gain th'Hesperian shore
 And ruined Troy restore.

ENEAS

Jove's commands shall be
 obey'd,
 tonight our anchors shall be
 weighed.

(Lo Spirito esce)

what language can I try
 my injur'd Queen
 to Pacify:
 no sooner she resigns her heart,
 but from her arms
 I'm forc'd to part.
 How can so hard a fate be took?
 One night
 enjoy'd, the next forsook.
 Yours be the blame, ye gods!
 For I obey your will,
 but with more ease could
 die.

[Ritornello]

ENEAS

Stanotte?

SPIRITO

Stanotte devi lasciar
 questa terra,
 Il dio irato
 non sopporterà un più lungo indugio.
 Giove ti comanda, non consumare più
 oltre
 In piaceri d'amore
 queste ore preziose
 Concesse dalle forze
 onnipotenti
 Per raggiunger la sponda esperia
 e riedificare la distrutta Troia.

ENEAS

Ubbidirò agli ordini di Giove,
 Stanotte si leveranno
 le ancore.

(Lo Spirito esce)

Ma ah!
 che parole trovo,
 per placare la mia
 offesa regina?
 Ella m'ha appena donato il suo cuore
 Ma son costretto a
 strapparmi dalle sue braccia.
 Come si può sopportare una sì dura
 sorte?
 Goduta per una notte, abbandonata
 nell'altra.
 Vostra sia la colpa, o dèi!
 Ubbidisco alla vostra volontà,
 ma con più gioia
 morirei.

[Ritornello]

ATTO TERZO

Scena prima

Le navi

[Preludio]

Entrano i marinai

PRIMO MARINAIO

Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing,
time and tide
will admit no delaying,
take a boozy short leave
of your nymphs on the shore,
and silence their mourning
with vows of returning
but never intending
to visit them more.

CORO

Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing,
time and tide
will admit no delaying,
take a boozy short leave
of your nymphs on the shore,
and silence their mourning
with vows of returning
but never intending
to visit them more.

[Danza di marinai]

(Entrano la maga e le streghe)

MAGA

See
the flags and streamers curling,
anchors weighing,
sails unfurling.

ATTO TERZO

Scena prima

Le navi

[Preludio]

Entrano i marinai

PRIMO MARINAIO

Venite su, amici marinai,
si levino le ancore,
Tempo e marea
non concedono indugi;
Prendete un breve, ebbro commiato
dalle vostre belle sulla riva
E rasserenate il loro lutto
Con la promessa del ritorno,
Ma senza pensiero
di più rivederle.

CORO

Venite su, amici marinai,
si levino le ancore,
Tempo e marea
non concedono indugi;
Prendete un breve, ebbro commiato
dalle vostre belle sulla riva
E rasserenate il loro lutto
Con la promessa del ritorno,
Ma senza pensiero
di più rivederle.

[Danza di marinai]

(Entrano la maga e le streghe)

MAGA

Ecco,
garriscono insegne e pennoni,
Si levano l'ancore,
si spiegano le vele!

PRIMA STREGA

Phoebe's pale deluding beams
gilding more deceitful streams.

SECONDA STREGA

Our plot has took,
the queen's forsook.

PRIMA E SECONDA STREGA

Elissa's ruin'd, ho, ho!
Our plot has took,
the queen's forsook,
ho, ho, ho!

MAGA

Our next motion
must be to storm her
lover on the Ocean!
From the ruin of others our
pleasures we borrow,
Elissa bleeds tonight,
and Carthage flames tomorrow.

CORO

Destruction's
our delight,
delight our greatest sorrow!
Elissa dies tonight and
Carthage flames tomorrow.
Ha!ha!

*(Il fuoco fatuo trascina i marinai
via dalle streghe)*

PRIMA STREGA

I pallidi, ingannevoli raggi di Febo
Indorano le fallaci correnti.

SECONDA STREGA

È riuscita la nostra congiura,
La regina è abbandonata!

PRIMA E SECONDA STREGA

Elissa è perduta! oh oh!
È riuscita la nostra congiura,
La regina è abbandonata!
Oh oh oh!

MAGA

La nostra prossima mossa
Sarà di assalire
il suo amato sull'oceano.
Troviamo la nostra gioia
nell'altrui rovina;
Elissa sanguinerà stanotte,
e Cartagine brucerà domani!

CORO

La distruzione
è il nostro piacere,
L'altrui piacere è il nostro mag-
gior affanno,
Elissa sanguinerà stanotte,
E Cartagine brucerà domani!
Ho ho ho

*(Il fuoco fatuo trascina i marinai
via dalle streghe)*

Scena seconda

Il Palazzo

[Danza delle streghe]

*Entrano Didone, Belinda e donne***DIDONE**

Your counsel all
is urged in vain,
to Earth and Heaven
I will complain!
To Earth and Heaven
why do I call?
Earth and Heaven
conspire my fall.
To Fate I sue,
of other means bereft,
the only refuge
for the wretched left.

BELINDA

See, Madam, see where
the Prince appears;

(Entra Enea)

such sorrow in his looks he
bears,
as would convince you still
he's true.

ENEAS

What shall lost Aeneas do?
How, Royal Fair, shall I impart
the God's decree, and tell you
we
must part?

Scena seconda

Il Palazzo

[Danza delle streghe]

*Entrano Didone, Belinda e donne***DIDONE**

È inutile ogni
tuo consiglio,
Voglio lamentarmi
con terra e cielo;
Perché m'appello
a terra e cielo?
Terra e cielo
cospirano alla mia rovina.
Priva d'ogni altro rimedio,
ricorro al destino,
Il solo rifugio
concesso agli infelici.

BELINDA

Ecco, signora,
s'appressa il Principe!

(Entra Enea)

Sì grande è l'affanno che porta
nei suoi sguardi
Da convincerti
ch'è ancora fedele.

ENEAS

Che farà il misero Enea?
Come, mia bella regina, t'an-
nuncerò
Il decreto del dio, e ti dirò che
dobbiam partire?

DIDONE

Thus on the fatal Banks
of Nile,
weeps the deceitful crocodile;
thus hypocrites,
that murder act,
make Heaven and Gods
the authors of the fact.

ENEAS

By all that's good ...

DIDONE

By all that's good,
no more!
All that's good
you have forswore.
To your promis'd empire fly
and let forsaken
Dido die.

ENEAS

In spite of Jove's command,
I'll stay,
offend the Gods,
and Love obey.

DIDONE

No, faithless man, thy course
pursue;
I'm now resolv'd
as well as you.
No repentance shall reclaim
The injur'd Dido's
slighted flame,
for 'tis enough,
what'er you now decree,
that you had once
a thought of
leaving me.

DIDONE

Come sulla fatale sponda
del Nilo
Piange il falso coccodrillo,
Così gli ipocriti,
rei d'assassinio,
Chiaman cielo e dèi
responsabili del fatto!

ENEAS

Per tutto quel bene...

DIDONE

Per tutto quel bene...
non più!
A tutto quel bene
tu fosti spergiuro.
Vola al tuo promesso impero,
E lascia morire
l'abbandonata Didone.

ENEAS

Ad onta del comando di Giove,
io resterò:
oltraggio gli dèi,
e ubbidisco ad Amore.

DIDONE

No, sleale, prosegui per la tua
via,
Ora io son risoluta
come te.
Nessun pentimento ridesterà
L'amore disdegnato
nell'offesa Didone,
ché, qualunque sia
ora la tua decisione, mi basta
ch'una sola volta
hai meditato
di lasciarmi.

ENEAS

Let Jove say what he will:
I'll stay!

DIDONE

Away, away!
No, no, away!

ENEAS

No, no, I'll stay,
and Love obey!

DIDONE

To Death I'll fly
if longer you delay;
away, away!...

(Enea esce)

But Death, alas!
I cannot shun;
Death must come when he is
gone.

CORO

Great minds
against themselves conspire,
and shun the cure
they most desire.

DIDONE

Thy hand, Belinda,
darkness shades me.
On thy bosom let me rest,
more I would,
but Death invades me;
Death is now a welcome guest.
When I am laid in earth,
May my wrongs create
no trouble in thy breast;
remember me, but
ah! forget my fate.

ENEAS

Dica Giove quel che vuole,
io resterò!

DIDONE

Via, via!
No, no, via!

ENEAS

No resterò,
e ubbidirò ad Amore!

DIDONE

Correrò alla morte
se ancora tu indugi.
Via, via!

(Enea esce)

Ma la morte, ahimè!
non posso evitarla:
La morte deve giungere quando
egli è partito.

CORO

I nobili cuori
rovinan se stessi,
E fuggono il rimedio
che più bramano.

DIDONE

La tua mano, Belinda;
le tenebre mi fan velo,
Lascia ch'io riposi sul tuo seno;
Di più vorrei,
ma la morte mi assale;
Ora la Morte è un'ospite gradita.
Quando distesa sarò nella terra,
i miei mali non suscitino
Alcun tormento nel tuo petto.
Ricòrdati di me! ma,
ah! dimentica la mia sorte!

[Ritornello]

*(Fra le nubi appaiono gli Amori
sopra la tomba)*

CORO

With drooping wings
you Cupids come,
and scatter roses on her tomb,
soft and Gentle as her heart.
Keep here your watch,
and never part.

[Danza di Amori]

[Ritornello]

*(Fra le nubi appaiono gli Amori
sopra la tomba)*

CORO

Con ali abbassate,
o Amori, venite,
E sulla tomba spargete rose
Morbide e delicate come il suo
cuore;
Vegliate qui,
e mai v'allontanate.

[Danza di Amori]

POSTLUDE

BELINDA

Amor
OBÉRATÉ BOLO
OBÉRATÉ BOLO
OBATA
BÉKÉ YAMABÉKÉ
YAMA
OBOMA TASSI BOTILADA MÉBÉKÉ
TROSSI
MAYAMATÉ OSSIBÉKÉ YAMA

CHOIR

O-OU-O

SOP/ALT/TEN/BASS

A-E-A-I
K T V B T P C K T

BELINDA

She learned to read at an early age.
The alphabet with its consonants,
the sky with its signs,

CHOIR

Elissa

BELINDA

...the spoken word is with its lip
service, men's foreheads with their
eagerness, wonder wonder and
impatience. Thus founded a new
epoch that was to have to do with
seafaring and curiosity and beauty.

CHOIR

and curiosity

ELISSA

Colchicaceae, the genus of heroes
– do not survive on my soil.

EPILOGO

BELINDA

Amor
OBÉRATÉ BOLO
OBÉRATÉ BOLO
OBATA
BÉKÉ YAMABÉKÉ
YAMA
OBOMA TASSI BOTILADA MÉBÉKÉ
TROSSI
MAYAMATÉ OSSIBÉKÉ YAMA

CORO

O-OU-O

QUARTETTO VOCALE

A-E-A-I
K T V B T P C K T

BELINDA

Ha imparato a leggere in
tenera età. L'alfabeto con le sue
consonanti, il cielo con i suoi segni,

CORO

Elissa

BELINDA

...la parola pronunciata è con la sua
inconsistenza,
le fronti degli uomini con il loro
desiderio,
la loro meraviglia e la loro
impazienza. Ho fondato così una
nuova epoca,
che avrebbe dovuto avere a che
fare con la navigazione, la curiosità
e la bellezza.

CORO

e la curiosità

ELISSA

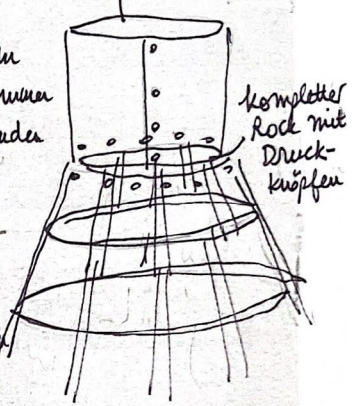
Colchicaceae, il genere degli eroi, non
sopravvive sulla mia terra.



100:

- Charakterauflösung
- Entblätterung
- Transformation im Kostüm: darunter immer knochig, mit Wunden

hi. mit Druckknöpfen



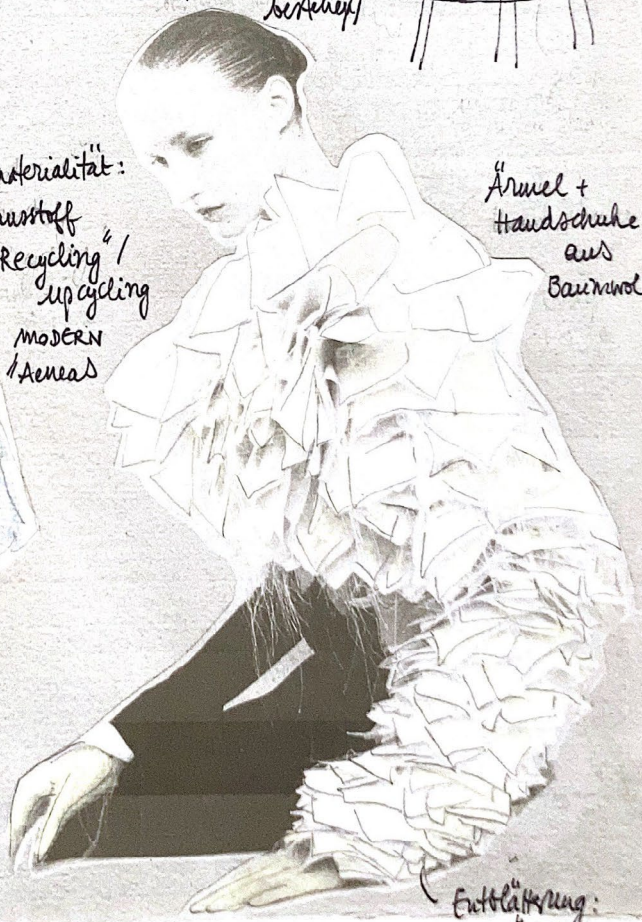
kompletter Rock mit Druckknöpfen

dunkel
Cremelinen-
Reitrock, bleibt
bescheiden



Materialität:
Jeanstoff
, Recycling /
upcycling
MODERN
Aeneas

Ärmel +
Handschuhe
aus
Baumwolle



Entblätterung:
wortwörtlich



— Schuhe weniger hoch,
aber in Silber/metallisch: modern!

Elissa /Didone ed Enea: la necessità dell'anacronismo

Stefano Jacoviello

Quando si estrae un testo dal contesto storico che lo ha prodotto, il senso si libera dalle incrostazioni delle contingenze e il testo comincia a mostrare ciò che resta condensato nella sua immanenza. Una volta messo al di fuori del Tempo, quel testo abbandona "il detto" e riesce nuovamente a dire, parlandoci di noi, qui, adesso.

D'altra parte, estrarre un oggetto culturale dal contesto storico in cui è nato mette in luce la storicità della nostra lettura, indica la situazione concreta del nostro punto di vista, svela le condizioni delle nostre interpretazioni.

Il procedimento appena descritto, che fonda il metodo della teoria dell'arte insegnataci da pensatori luminosi come Louis Marin, potrebbe apparire ai più come un ozioso gioco filosofico, valido a parole ma destinato a scontrarsi con la verità dei fatti. E invece, il lavoro prodotto dai maestri e allievi dell'Università Mozarteum di Salisburgo insieme all'Accademia Musicale Chigiana di Siena ne è la più diretta ed evidente dimostrazione pratica.

L'opera *Elissa/Dido and Aeneas* fa leva su una favola antica – che nei secoli ha assunto la struttura e le funzioni del mito – e su una delle partiture più belle della storia della musica occidentale, per ribadire ancora una volta in che modo bisogna disporsi di fronte alla scena teatrale. Tutto questo perché lo spettacolo ("*ciò che si fa guardare*"), quando possiede un valore artistico, non è mai semplicemente una occasione di intrattenimento. Innanzitutto, può essere uno specchio sulla cui superficie le immagini si fanno cose, prendono il loro spazio e hanno luogo davanti allo spettatore, invadendo le coordinate del suo stesso spazio. Ma soprattutto, nella flagranza della scena le cose rinascono sotto lo sguardo dello spettatore e si dispongono per lui nella forma di un mondo che ha bisogno di dire qualcosa, pur non avendo ancora la lingua per poterlo esprimere. La scena chiede allora a chi la guarda di cercare insieme «segni a cui poter associare significati», le parole,

la grammatica, il linguaggio. Così la rappresentazione prende la forma e la potenza dell'azione.

Insegnare a guardare la scena teatrale: con *Elissa/Dido and Aeneas* la consuetudine della pratica didattica si fa azione culturale che mira a sottolineare quanto sia urgente rinnovare costantemente il nostro rapporto con i classici, fondamento della nostra tradizione. Piuttosto che adagiarsi sulla vieta riproposizione di un repertorio di musiche ridotte alla rappresentazione di se stesse dalla ripetizione automatica di un concerto qualsiasi – inchino, esecuzione, applauso, inchino –, questo passaggio sul finire del Chigiana International Festival and Summer Academy 2023 mette in guardia sull'importanza del tramandare il sapere musicale, sul fatto che non si possa ridurre la memoria ad un insieme di ricordi inerti delle opere, una sorta di mummificazione dell'idea che ce ne eravamo fatti. Prendendo sul serio il ruolo simultaneo di istituzioni culturali e formative, con la produzione di ***Elissa/Dido and Aeneas*** Chigiana e Mozarteum invitano a smettere di celebrare la bellezza disarmata dei capolavori del passato, e spingono lo spettatore a scavare in profondità nelle loro forme espressive fino a capire quanto sia necessario apprezzarne i meccanismi per concedere loro di parlarci ancora e dire qualcosa di sensato oggi su noi e sul mondo, farci riflettere sulla nostra identità che si costituisce sempre e solo in relazione con l'altro e con ciò che ci circonda.

Elissa e Didone sono i due nomi che la stessa regina riceve, a seconda della provenienza di chi la chiami, che sia il suo popolo, le streghe cartaginesi o i fuggitivi troiani. Ma i due nomi contengono anche due destini, apparentemente inconciliabili, entrambi tragici: guidare la sua gente alla conquista di una patria; sopravvivere alle trame dell'amore. «Great minds against themselves conspire, and shun the cure they most desire».

Il dramma comincia fuori dal tempo, prima che il dipanarsi della vicenda faccia nascere e collochi i personaggi nella durata e nello spazio della narrazione. Lì Elissa, Didone, Enea, gli antichi

coloni delle coste africane, i cartaginesi, i troiani fuggitivi e i futuri romani si incontrano, in questa buia caverna uterina da cui la messa in scena teatrale li partorisce. Ma per venire al mondo questi soggetti devono trovare un corpo, un linguaggio, un apparato percettivo che gli dia la possibilità di sentire il corpo dell'altro, la relazione fisica, emotiva, sentimentale. Come in un mito di fondazione, i due amanti si danno il reciprocamente un nome, diventano reversibilmente un io e un tu, e accedono al senso, alla vita. Se ne accorgono al momento dell'incontro che paradossalmente li separa e li unisce, «nell'attimo in cui si sprofonda l'uno nell'altra, senza fine, senza meta».

Al seguito dei protagonisti, anche i corpi dei fuggitivi troiani emergono dalle acque per approdare su una terra ancora indefinita: sono le coste di un'isola, oppure una spiaggia affacciata su quel tratto di mare che corre fra Africa e Sicilia. L'isola di Elissa è l'isola di Prospero, dove il mondo è fatto della stessa materia dei sogni e la Storia contiene la virtualità di tutti i suoi svolgimenti possibili – ecco che Gutjahr riannoda sapientemente il filo con l'eredità shakespeariana di *Dido and Aeneas*. Oppure si tratta del porto di Cartagine sulle coste africane, quel luogo al di là di un confine dove si è obbligati a conoscere e riconoscere una lingua straniera nel gramelot inventato da Fourés, che ritrae sorprendentemente l'Altro con un'immagine fonetica: «*offf... ouratekébé! Oyamaba-meke oyama*».

Dopo Elissa ed Enea, anche i corpi di Belinda e Didone emergono a pezzi, a brandelli, dalla superficie dell'immagine proiettata sul palco che li investe con i fasci di luce.

La regina ora è pronta ad accogliere Enea: con il tempo, nasce l'attesa e il presagio della tragedia che si compirà. Come ammonisce il Coro con i versi di Gutjahr: «La decadenza comincia con la vanità di chi cerca la fama, la bellezza con il riconoscimento fra gli amanti». Belinda aggiunge: «La vita comincia dolcemente, con promesse gentili. Il diritto a restare è una questione di negoziazione». E ritorna il Coro: «Così comincia il mattino e qualsiasi futuro», così comincia per il mondo la storia di Didone.

Non è importante sapere se e quanto la scelta fosse coscientemente intenzionale: nel 1689, sul finire della “Gloriosa Rivoluzione” che avrebbe deposto Giacomo II Stuart dal trono inglese e avrebbe sancito i principi della monarchia costituzionale, in un luogo marginale di Londra – non un teatro ma un convitto femminile a Chelsea – Henry Purcell e Nahum Tate mettono in scena un’opera che prende il punto di vista di una donna. Ma non solo. In quel momento, nonostante le turbolenze politiche, sta ottenendo risultati la strategia internazionale inaugurata da Elisabetta I che avrebbe portato l’Inghilterra a estendere sul mondo un impero coloniale fondato su principi diversi dalla fortuita rapina perpetrata da spagnoli e portoghesi nelle Americhe. Qui si tratta di colonizzare il mondo per accaparrarsi le risorse in funzione dello sviluppo industriale. E di tutta risposta Tate e Purcell fra i due eroi scelgono di stare non dalla parte del fondatore di Roma, ma da quella della Regina di Cartagine, vinta dall’amore ma vincitrice assoluta in una vicenda che mette in luce tutta la stupidità delle convenienze politiche e la loro piccolezza di fronte all’eternità del mito. La vera eroina della storia è Didone, che incarna l’Altro per eccellenza. Ma non si tratta di consolatorio esotismo: Didone è un Altro che con il suo gesto disperato ci giudica e ci costringe ad assumere la responsabilità del misfatto: la distruzione di un regno splendido, che ha impedito che la sua storia continuasse per tramandarci i tesori che esso custodiva, irrimediabilmente perduti.

Liberandoci dal timore che l’anacronismo possa tenderci una trappola interpretativa, sembra chiaro che *Dido and Aeneas* può essere candidata ad essere una delle prime opere postcoloniali, concepita all’alba del progetto imperialista che secoli dopo innescerà tutto il movimento politico, letterario, in generale artistico e culturale, che ha mirato a ribaltare il colore dei miti perché interi popoli conquistassero una nuova e autonoma identità nei confronti di chi li aveva dominati e sfruttati, disumanizzandoli. Per rintracciare questo valore etico, politico e morale che sembra

riposare immanente nelle profondità dell'opera di Purcell abbiamo bisogno del lavoro congegnato da Elisabeth Gutjahr, Henry Fourès e Rosamund Gilmore, e magnificamente orchestrato da Kai Röhrig: non si può uscire dalla visione di *Elissa/Dido and Aeneas* senza porsi degli interrogativi avanzati dal caleidoscopio di immagini e suoni che ci rimandano al gioco attuale delle identità e delle identificazioni, che diviene sempre più pericoloso al cospetto delle odierne tragedie del mare.

Non si può sfuggire a questi sospetti perché il problema dell'identità corre sotto la pelle di tutto il testo originale, a partire dagli aspetti musicali. Non ci sono solo i dispositivi descrittivi presi in prestito dall'opera italiana di tardo seicento, che con la convenzione di un metro ternario costruiscono un paesaggio bucolico pervaso di erotismo intorno alla passeggiata dei nostri eroi innamorati «fra colline e valli, fra rocce e montagne, fra boschetti risonanti e fonti fresche e ombrose». Più avanti, all'inizio del Terzo atto, negli accenti melodici, armonici e ritmici della danza dei marinai troiani che stanno per salpare da Cartagine già da futuri romani c'è un carattere talmente "inglese" che è difficile sottrarsi all'ironica associazione sottintesa. E sono le maghe, estranee per costituzione, che pur restando relegate fuori dalla cornice della narrazione rappresentata, dal di là del margine della scena conducono con i loro incantesimi il destino rovinoso della vicenda, quasi per ripicca, quasi per vendetta.

Röhrig ha ripreso la consuetudine di inserire materiale spurio nella partitura di Purcell, di fatto già atta a riceverne. Per questo al termine del Secondo atto, dopo che Enea ha descritto recitando il suo stato d'animo per aver ricevuto il messaggio di Giove che lo costringerà ad abbandonare il sogno d'amore, l'inserimento di un'aria soddisfa il desiderio dello spettatore di sentire il dolore dell'eroe maggiormente incarnato in una passione musicale. Ecco che sopraggiunge "The fatal hour comes on apace" una song dal testo poetico anonimo tratta dal secondo volume dell'*Orpheus Britannicus*, raccolta postuma di alcune composi-

zioni di Purcell (1702). Sfruttando le caratteristiche proprie della composizione vocale, basata sulla attenta intonazione della parola secondo i canoni del coevo teatro musicale in auge a Roma, Firenze, Venezia, Röhrig fa cantare Enea “in italiano” alla maniera moderna: un carattere che emerge a contrasto con il modo in cui ha cantato fino a quel momento. Questo segno musicale occorre proprio nel momento in cui Enea prende in carico il suo destino e di fatto cambia identità da profugo troiano a fondatore del più grande impero dell'antichità. È come se con questo espediente Röhrig riuscisse a presentare l'identità di Enea in anticipo rispetto a chi sarà, e alla stirpe che fonderà, di cui quella musica che ascoltiamo è il tardivo frutto.

In questa trama di associazioni fra suoni e identità già ordita da Purcell, Fourès coglie la palla al balzo e trasferisce il meccanismo nell'Epilogo, dove la cantillazione di Belinda, ormai trasformatasi in narratrice astratta della vicenda di cui siamo stati spettatori, la lallazione del coro, il timbro del balafon, delle campane e dei campanellini sfiorati dal vento, le sonorità di una notte buia immersa nella vegetazione, ci impongono di costruire uno scenario “africano” con cui necessariamente confrontarsi. Non a caso l'opera termina sancendo definitivamente la permeabilità fra lo spazio della scena e quello della platea: siamo tutti costretti a fare i conti con il tempo che scorre e con il racconto delle nostre esistenze che prendono identità diverse secondo le relazioni e i contesti. Il rituale del passaggio della sabbia da una ciotola all'altra diviene metafora dell'eterna ricorsività del tempo, in quella terra leggendaria laddove il croco, fiore della passione d'amore, non sopravvive.

È interessante notare che oltre ad avere una straordinaria efficacia drammaturgica all'interno di *Dido and Aeneas*, la musica di Purcell resiste invece al tempo e si concede a mille trascrizioni, adattamenti, riscritture. Il lamento di Didone, divenuto emblema della tragedia amorosa, è entrato nell'universo della popular music passando attraverso le performance electropop ante litteram

di Klaus Nomi, è diventato oggetto di svariate “cover” rock, è entrato nel mondo del jazz più sofisticato attraverso la voce di Theo Bleckmann. La forza identificativa del suo ground, in tonalità di sol minore che per Purcell rappresentava la pulsione di morte, resta intatta anche quando Ennio Morricone lo utilizza di nascosto come armatura del celebre tema scritto per la colonna sonora del film *Il Clan dei Siciliani*. La musica di Purcell sembra quindi non temere trasfigurazioni. Il suo ascolto è in grado di aprire voragini nel tempo storico, che si lasciano percorrere dall’alto in basso, in lungo e in largo, senza che le passioni che esprime perdano la profondità del respiro. Anche il tragico presagio contenuto nelle sequenze armoniche dell’ouverture, ad ogni suo ritorno sembra uscire dalla scena per rivolgersi agli spettatori e commentare minaccioso il loro stesso destino.

Guardando *Elissa /Dido and Aeneas* si apre davanti ai nostri occhi la serie di maschere servite a rappresentare l’amore fra due universi intorno a un confine che li divide, nel segno di un’alterità insanabile che presuppone il destino ineluttabile: Enea e Didone, Antonio e Cleopatra, Rinaldo e Armida... In ciascuna di queste versioni barocche dello stesso mito, la figura femminile si erge gigantesca e mostra quella *pietas* che la tradizione classica ha conferito invece agli eroi maschili: «Ricordami, ma dimentica il mio destino» dice Didone. Eppure resta lì, ben più salda di Enea nella memoria di coloro che sono stati testimoni del suo atto finale. Il sacrificio la rende eterna, anche nel silenzio in cui decide di scomparire. L’anacronismo ci permette finalmente di restituirci la coscienza del valore del suo sacrificio, e ci rende capaci di rincontrarla nei volti muti che ogni giorno si presentano davanti ai nostri occhi, di fronte all’altro.

Tarnjacke

Panzer

Pistolengürtel

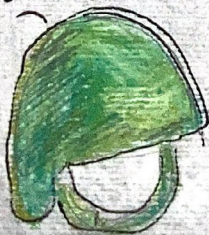
Gewehr

Tarnhose

Knie-schoner

Militär-
helm

starke schwarze
Leder-schuhe



DIALOGO CON HENRY FOURÈS ED ELISABETH GUTJAHR SULLA GENESI DI «ELISSA»

La nuova creazione del prologo e dell'epilogo per l'opera *Didone ed Enea* è intitolata «Elissa». Cosa rende diverso il nome di Elissa, il personaggio e la sua storia?

Fourès: Elyssa, Elissa, Elisha, Elysha o Hélissa è il nome fenicio di Didone, la leggendaria fondatrice e prima regina di Cartagine. La scelta del nome ELISSA fa riferimento al mito della fondazione. Il libretto di Elisabeth Gutjahr sviluppa l'idea di una donna libera, sovrana in un'epoca segnata dalla guerra e da difficoltà nella gestione del potere.

Gutjahr: possiamo avvicinarci a questa affascinante regina, che ha costruito con successo un grande impero commerciale, con lo sguardo di oggi. Le vengono attribuite intelligenza strategica e talento. È possibile che Elissa non sia stata affatto la vittima di una storia d'amore, tanto sciocca, al punto da immolarsi a causa del suo orgoglio ferito.

Alla fine dell'opera di Tate e Purcell Dido muore «per il cuore spezzato». Come si dà voce a un figura, che si è appena tolta la vita? E che cosa vi ha spinti a dare una cornice a *Didone ed Enea*?

Gutjahr: secondo me Dido=Elissa non si è tolta la vita, al contrario: lei ha semplicemente concluso una versione della storia, che potrebbe finire in prima pagina su una rivista mondana. Può uscire dalla finzione, come da un teatro, e la sua immagine rimarrebbe una leggenda. Lei, però, si libera dei cliché e entra nella vita anche come modello per tutte le donne che le succedono.

Dido ed Enea è una storia d'amore concepita e narrata dagli uomini, in cui il rifugiato Enea, noto per il proprio padre tiranno,

che dovette portare sulle spalle e per il figlio che di lì a poco avrebbe fondato Roma. Aveva lasciato la moglie a Troia e da molti anni vagava per il Mediterraneo. Ci si deve immaginare la sua squadra di rifugiati, che già da tempo non vivevano più nella civiltà. Incorniciata, la storia acquista vastità storica e di contenuti. Emerge un paesaggio, sullo sfondo appaiono confusamente innumerevoli naufraghi capitati lì lungo i secoli, possiamo pensare di spezzare la cornice, abbandonarla e salpare per nuovi lidi – forse Elissa è sempre stata una donna moderna e consapevole.

Enea è segnato dalla vita. In che cosa deve credere? Su cosa fare riferimento? Deve aver vissuto la guerra di Troia come una catastrofe annientatrice, gli anni di peregrinazione con il padre prepotente come una sfida. Suppongo che lui con i suoi uomini siano approdati a Cartagine in uno stato di grande desolazione. L'incontro con Elissa deve essergli sembrato un sogno meraviglioso: tenerezza, sensualità, facezia, futuro... tutto ciò, che per decenni deve essergli mancato. Enea vive tutto questo e al tempo stesso sa di non essere all'altezza di questa felicità e di questa donna. Quello veramente abbandonato è lui; presto dovrà tornare a interpretare lo strano ruolo virile dell'eroe, che sostanzialmente svolge la missione impostagli (imposizione esterna) dagli dei.

Ci sono quindi riferimenti alla musica di Purcell nella composizione? Avevi la musica del barocco inglese nelle orecchie mentre componevi la musica per la cornice di Didone ed Enea?

Fourès: in questo progetto il collegamento tra la musica di Purcell e la mia è presente più nella drammaturgia e nelle possibilità registiche che non nella scrittura musicale. Tuttavia ho deciso di adottare l'organico strumentale di Purcell, introducendo solo un corno inglese e un fagotto e sostituendo il continuo con le percussioni, per lo più africane.

Dato che anche tu hai un background universitario e che anche Purcell sembra avere scritto per giovani musicisti, è diverso il tuo approccio alla composizione per studenti dagli altri contesti compositivi?

Fourès: tutto ciò che sappiamo dell'opera di Purcell, l'unica sua opera «barocca» è che ha inserito degli episodi che accompagnavano la danza delle Ilieve del collegio femminile di Chelsea, dove l'opera ha visto la luce ed è stata rappresentata per la prima volta. Non sappiamo se orchestra, coro e i solisti erano formati da giovani. Mentre lavoravo alla partitura non ho mai perso di vista l'idea che il Prologo e l'epilogo fossero pensati per giovani musicisti, all'inizio della loro carriera professionale. Si sono dovuti confrontare con alcune difficoltà, nuovi elementi musicali mescolati all'elettronica, il canto e la recitazione, che si spera arricchiscano la loro esperienza.

Hai detto che ti piacciono i libretti che «provocano» le decisioni compositive. Proviene da qui la scelta di un testo così libero? Quale sfida? Ci sono state altre provocazioni per te particolarmente significative?

Gutjahr: la musica permette di vivere il tempo con le sue narrazioni in modo nuovo. Non si tratta di sequenzialità o di logica della storia. Tutto è contenuto nel tutto. Anche in Purcell, quando Didone anticipa il dramma. A questa grande libertà della musica ho voluto venire incontro con la libertà formale del libretto. Per me la provocazione è un impulso creativo che spinge a interrogarsi sulle proprie preferenze e abitudini. Possono venire a galla le contraddizioni, le domande rimanere senza risposta.

Non sono nella tua musica, ma anche nel testo si trovano spesso passaggi umoristici. Che significato ha per te lo humour nella tua musica o nella musica in generale?

Fourès: lo humour è uno degli aspetti più difficili da integrare nella scrittura musicale. Tuttavia inserisco sempre volentieri alcuni elementi umoristici in partitura, per fornire al pubblico una prospettiva sul testo e per dare occasioni di respiro all'opera. Il trattamento delle voci nei soli e nell'ensemble vocale si pone in contrasto con quella della tradizione barocca. Gran parte della tecnica vocale utilizzata, deriva dallo *Sprachgesang*, con influssi provenienti dalla tradizione vocale dell'Alto Egitto e quella arabo-andalusa. Tuttavia il contrasto non è la cifra distintiva della composizione. È pensata come un modo di dare luce, illuminare, un po' come un gioco di luci acustiche mescolate insieme : attraverso l'ascolto viene illuminato un immaginario per così dire diverso, in cui ognuno può viaggiare come preferisce.

Nella tua vita hai intrapreso numerosi viaggi nella regione del Mediterraneo. Quali sono state le tue impressioni profonde e quanto di queste esperienze sono confluite nella composizione di Elissa ?

Fourès: in quasi 40 anni ho visitato tutti Paesi che si affacciano sul Mediterraneo, dove ho realizzato molti progetti. Uno tra i più significativi dei quali in Egitto nel luogo del tempio di Hatshepsut nella Valle delle regine. Ho collaborato con musicisti e musiciste e cantanti popolari di questi paesi, integrandoli in ensemble di interpreti europei.

Elisabeth, nel tuo testo utilizzi principalemtnue due lingue : tedesco e inglese. All'inizio hai pensato addirittura di scrivere in una moltitudine di lingue di origine mediterranea. Come mai e perché hai scelto alla fine di scegliere queste due lingue ?

Gutjahr: Didone ed Enea parlavano allora mlte lingue. Il Mediterraneo ospita una varietà ampia di culture linguistiche – pensiamo alla torre di Babele -, da qui l'idea di pensare agli approcci multilinguistici. La cornice dell'opera di Purcell tuttavia è essenziale. Ecco perché in team abbiamo deciso per la lingua inglese, affinché il passaggio al modello barocco fosse il più morbido possibile. Al compositore però serviva la possibilità di entrare nell'opera attraverso il tedesco, per rendere lo stato di Enea, quale straniero rifugiato.

Direi che collochi i personaggi in una situazione di ricerca, di libera associazione, ma ben definita della loro storia storica e mitologica. Soprattutto il Coro, che già in Purcell commenta e tutto conosce, assume questo ruolo. Quale significato hanno per te le voci, che in Elissa si muovono e risuonano intorno alla figura principale di Elissa ?

Gutjahr: il Coro con le sue molte voci incarna la polifonia della realtà : le diverse voci nella propria testa, i molteplici pensieri delle protagoniste e dei protagonisti, le voci della gente intorno a sè, la natura, i sogni e le nostalgie, i suoni.

«Il diritto a restare è una questione di negoziazione» è una chiara dichiarazione politica, come si canta nel prologo. Era importante per te mostrare un contesto politico più ampio oltre alla modernizzazione delle identità di Elissa?

Gutjahr: l'incontro di eroi e potenti, soprattutto quando provengono da paesi diversi, è sempre una questione politica. Allora come oggi. Fuori dal suo ruolo di principe, Enea non ha molto da offrire a Elissa sulla base della negoziazione. E sì, oggi non possiamo portare in scena un'opera teatrale sullo sbarco di eroi nel mediterraneo, senza avere davanti agli occhi le immagini dei profughi che oggi approdano sulle rive degli Stati che si affacciano sul Mediterraneo. La feroce realtà, con le sue odissee basate sulla speranza di un futuro migliore in balia del mare e delle sue sponde incerte.

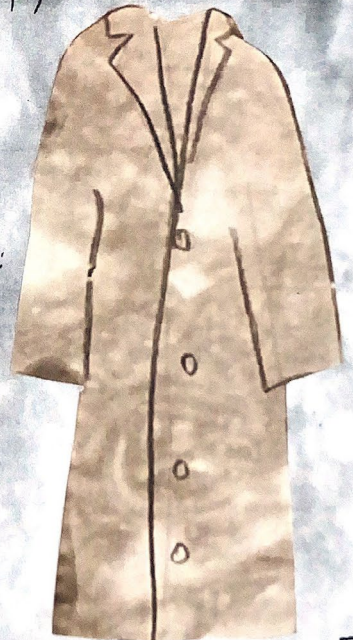


107 & 2nd WITCH

Algen-Grünzangs-
Perrücken:
dekoriert mit
allerlei Zeug aus dem
Meer / grüne Netze...
Muscheln...



überdimensional große,
lange Mäntel
(wie gewendet:
mit sichtbaren
Nähten: als können
Sie grad
vom
Schneider):
Mäntel
wie ge-
früeden



Sie wirken „wuffig“
gestrandet, skurril
(Mäntel werden mit
allerlei Meeres-Deko bear-
beitet: Netze, Muscheln,
Knöpfe, Totenkopf-Broschen, etc...

am Fuß:
Gymnas-
strik-
Schuhe

Kai Röhrig, ha studiato all'Accademia musicale di Colonia e al Mozarteum di Salisburgo con Michael Gielen e ha frequentato i corsi estivi di Direzione d'Orchestra con Rolf Liebermann. È vincitore del Premio della Fondazione Internazionale Mozarteum, che gli ha conferito la «Medaglia Bernhard Paumgartner».

Ha lavorato come assistente musicale ai festival di Bayreuth e di Salisburgo. Come collaboratore di Bernard Haitink, ha lavorato con l'Orchestra giovanile dell'Unione europea, con il Saxon Staatskapelle Dresden e la Concertgebouw Orkest di Amsterdam. Come assistente di Pierre Boulez ha lavorato con varie orchestre a Salisburgo, Vienna e Parigi. Dopo aver lavorato come direttore d'orchestra, è stato per diversi anni direttore musicale del Landestheater di Salisburgo e vi ha diretto più di quattrocento rappresentazioni in diecistagioni. Negli ultimi anni è stato direttore ospite alla Deutsche Oper am Rhein, alla Staatsoper di Hannover, allo Staatstheater am Gärtnerplatz di Monaco e al Landestheater di Innsbruck. Nell'ambito del Festival per la Capitale Europea della Cultura RUHR.2010 ha diretto la produzione dell'opera di Hans Werner Henze «Das Wundertheater». Nel quadro dello Young Singers Project ha diretto le produzioni del «Flauto Magico» e del «Ratto dal Seraglio» al Festival di Salisburgo e «La Cenerentola». In ambito concertistico lavora regolarmente con numerose orchestre sinfoniche, tra cui l'Orchestra del Mozarteum di Salisburgo, la Deutsche Sinfonieorchester Berlin, l'Orchestra Sinfonica coreana KBS, l'Orchestra Sinfonica della Radio Slovena, la Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, l'Orchestra Sinfonica di Norimberga, l'Orchestra Sinfonica di Düsseldorf e la Neue Philharmonie Westfalen. Dall'ottobre 2014 è professore e direttore musicale della classe d'opera presso l'Università Mozarteum di Salisburgo.

Rosamund Gilmore, nata a Esher vicino Londra nel 1955, inizia la sua formazione come ballerina in tenera età, prima alla Elmhurst Ballet School di Londra e dal 1972 alla John Cranko School di Stoccarda. I primi impegni la portarono ad Augusta, Kassel e Bonn.

Nel 1979, insieme al compositore Franz Hummel, ha fondato il Laocoon Dance Group, con il quale ha creato come coreografa 14 opere di teatrodanza, affermandosi come uno dei gruppi di teatrodanza di maggior successo negli anni '80. Ha ricevuto il Premio Cultura della Città di Mannheim (1987) e il Premio Cultura Bavarese (1989) per le sue coreografie, tra cui la Trilogia di *Egmont*, *Messa in si minore* e *Barbablù* (girato per ZDF). Nel 1987 ha assunto la sua prima direzione d'opera con la prima di *Lucifero* di Franz Hummel al Teatro di Ulm, a cui sono seguite rapidamente altre, tanto che all'inizio degli anni '90 si è concentrata sulla messa in scena di opere di teatro musicale. Oltre a *Gesualdo*, *Stige* e *Il giudice e il boia* di Franz Hummel, ha portato opere di Günther Bialas (Dalla cripta del materasso), Johannes Kalitzke (Molière o I boia dei comici) Sidney Corbett (Noah e No Stillness Except That of the Winds) e Giorgio Battistelli (El otoño del patriarca) per la prima mondiale. Contemporaneamente ha lavorato su un vasto repertorio operistico: da Monteverdi (L'Orfeo, L'incoronazione di Poppea), Paisiello (Socrates) e Vivaldi (Orlando), a Handel (Rodelinda, Messiah) e Mozart (Don Giovanni, Il Flauto Magico) a Bizet (Carmen), Gounod (Roméo et Juliette), Čajkovskij (Eugene Onegin), Puccini (Madama Butterfly, La Bohème, Turandot), Verdi (Il trovatore, Un ballo in maschera) e Wagner (L'Olandese Volante, Tannhäuser, Tristano e Isotta, Parsifal, L'Anello del Nibelungo). Infine, occupano uno spazio rilevante le opere del XX secolo: - in ordine cronologico - da Bartók (Il mandarino meraviglioso, Il castello di Barbablù), Berg (Wozzeck), Prokofiev (L'amore per le tre arance), Janáček (La piccola volpe astuta) e Richard Strauss (Daphne, Ariadne auf Naxos, Der Rosenkavalier) tramite Viktor Ullmann (Der König von Atlantis), Bohuslav Martinù (The Greek Passion), Leonard Bernstein (West Side Story), Bruno Maderna (Satyricon), Peter Maxwell Davies (Missa super l' homme armé) Mauricio Kagel (Dalla Germania), Luciano Berio (Un re in ascolto), Antonio Bibalo (Ghosts), James MacMillan (Búsqueda) fino ad Alexander Goehr (Sonata su Gerusalemme), Peter Eötvös (Tri sestri). Adriana Hölsky (Bremer Freiheit), Beat Furrer (The Blind),

Detlev Glanert (Lo specchio del grande imperatore, Il diario di Nijinski) e Guo Wenjing (Wolf Club Village). Tra i numerosi teatri d'opera con cui Rosamund Gilmore è stato e sarà impegnato figurano i teatri statali di Kassel, Darmstadt, Braunschweig e Wiesbaden, il teatro statale Gärtnerplatz a Monaco, l'Opera di Kiel, il Teatro di Brema, il Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, il Frankfurt Opera e l'Opera di Lipsia. Il regista è stato nominato due volte per il Premio teatrale tedesco Faust: nel 2007 per la prima mondiale di Nessun silenzio tranne quello del vento di Sidney Corbett e nel 2009 per la prima mondiale dell'opera di Franz Hummel Il giudice e il suo boia. Dall'ottobre 2021 è docente di « Musikdramatische Darstellung/Spettacolo e teatro musicale » presso l'Università di Mozarteum Salisburgo.

Henry Fourès è nato in Francia nel 1948. Ha studiato Storia dell'arte all'Università di Montpellier e musica al Conservatoire National de Musique de Paris, dove si è laureato in Teoria, analisi e composizione musicale. Ha proseguito la sua formazione in Pianoforte presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna e in Musicologia medievale presso l'Università di Berlino. Dal 1975 al 1977 è stato stagista presso il Groupe de Recherche Musicale (INA-GRM).

È stato professore di improvvisazione al Conservatorio di Pantin dal 1977 al 1980 e poi ha insegnato musicologia medievale dal 1980 al 1982 all'Università di Tolosa-Le Mirail. Nel 1980 ha creato la Phonothèque Régionale des Traditions Orales en Languedoc-Roussillon, un archivio sonoro delle tradizioni orali della regione Languedoc-Roussillon. Nel 1982, è stato nominato Inspecteur principal de la musique (una posizione per la supervisione dei progetti finanziati dal Ministero) per il dipartimento di musica e danza del Ministero della Cultura francese e nel 1984 è stato nominato Inspecteur général del Ministero per l'insegnamento e la formazione. Nel 1988 ha fondato un nuovo dipartimento per la creazione musicale all'interno del Ministero, di cui è stato direttore fino al 1990.

Dal 1991 al 1993 è direttore artistico dello studio La Muse en Circuit. Successivamente ha lavorato regolarmente in Germania (Postdam, Berlino, Colonia, Francoforte) dove è stato ospite di numerose formazioni sinfoniche ed emittenti radiofoniche. Dal 1996 al 2008 è stato presidente del Laboratoire de Musique et d'Informatique di Marsiglia.

Nel 1998 il festival Musica de Strasburgo ha presentato il suo concerto-spettacolo *Trio(s)* e nel 1999 il Festival Capuchos di Lisbona ha trasmesso un concerto monografico delle sue opere per strumenti e apparecchiature radiofoniche; in due sessioni nel 1999 e nel 2000 il festival ha previsto due concerti dedicati alle sue composizioni di musica da camera.

L'approccio eclettico di Fourès come compositore e musicista lo ha portato a collaborare con artisti dall'estetica e dal background molto diversi (musicisti, attori, coreografi, artisti visivi, registi). È attivo in molti campi, creando film per la televisione e scrivendo colonne sonore per il cinema, la danza e il teatro. È anche autore di numerosi drammi e produzioni radiofoniche (France Culture, HR, WDR). Ha scritto opere sinfoniche e musica da camera, nonché brani elettronici, misti e vocali. Progetta e realizza inoltre installazioni interattive e grandi eventi performativi.

Dal 2000 al 2009, Henry Fourès è stato direttore del Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon. Oggi è tornato a lavorare a tempo pieno come compositore ed esecutore e, con il compositore Reinhard Flender, è co-direttore artistico dell'Accademia di musica da camera franco-tedesca OPUS XXI, che si concentra sul repertorio contemporaneo.

Henry Fourès è un Officier des Arts et des Lettres, un Chevalier de l'ordre national du Mérite e ha ricevuto la Verdienst Kreuz (Croce al merito) tedesca.

Elisabeth Gutjahr ha trascorso la sua infanzia a Bonn e Ginevra. Dopo aver studiato Ritmica e teoria musicale a Stoccarda e Colonia, all'età di 26 anni è stata nominata professoressa alla Staatliche Hochschule für Musik Trossingen, di cui è stata rettrice dal 2006.

Lo spazio di lavoro interdisciplinare tra partitura ed esecuzione, tra libro e scena, attira fin da allora la sua particolare attenzione. Elisabeth Gutjahr è rettrice dell'Università Mozarteum dal 2018. Dal 2015 è vicepresidente del comitato per l'educazione musicale del Consiglio musicale tedesco e membro del comitato consultivo di Musikfreunde Donaueschingen. Dal 2021 è Vice Presidente dell'Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC). Ha anche organizzato concorsi e festival incentrati sulla musica contemporanea e ha lavorato come drammaturga musicale, coreografa e regista. Elisabeth Gutjahr scrive libretti per opere e testi musicali dal 1989. Il libretto dell'opera *Gesualdo* è stato scritto per il compositore Franz Hummel in occasione dell'inaugurazione del Pfalztheater Kaiserslautern nel 1995. Ha scritto anche libretti per l'opera da camera *An der Schönen Blaue Donau* ("Migliore opera dell'anno 1994", rivista *Opernwelt*), *Beuys* (teatro musicale con e basato su testi di Joseph Beuys, coproduzione del Wiener Festwochen e della Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf) e *Styx* (Libretto su Georg Friedrich Händel e il mito di Orfeo) per il Festival Händel di Karlsruhe 1999/2000. Ha scritto anche il libretto per l'opera da camera *Swin swin* di Tobias Schneid (trasmessa su Arte nel 1998). Ha scritto anche il libretto per l'opera *Sonnenfinsternis* di József Sári. Nel 2015 insieme a Henry Fourès ha prodotto lo spettacolo radiofonico musicale bilingue *Correspondance* per il Festival Musica Viva di Strasburgo. Nel 2021 è apparsa come direttrice del *Peer Gynt* al Festspielhaus tirolese Erl. Ha scritto anche testi e saggi artistici ed educativi. Il mito della creatività è stato pubblicato nel 1996 da Verlag Wissenschaft und Bildung. Ha scritto diversi drammi radiofonici e il ciclo di poesie *Tractatus logico-poeticus*, estratti dei quali sono apparsi nell'audiolibro *Wittgenstein* con Klaus Löwitsch (premiato come "Miglior audiolibro" 2001).

Perrücke wie
"durch den Wind"

Barock-Perrücke
(evtl. dekoriert)

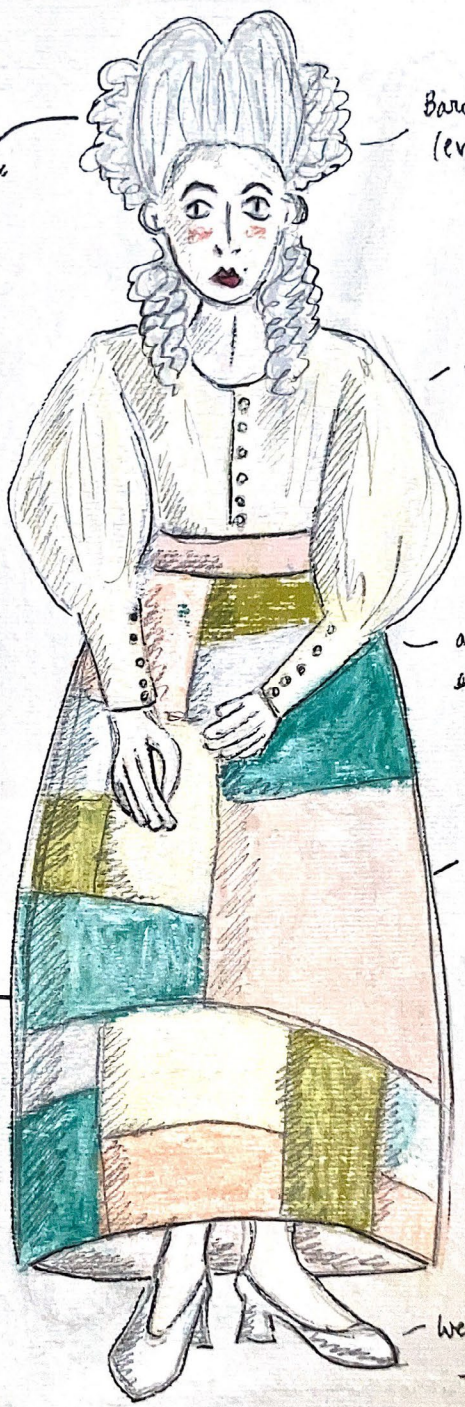
weite Bluse
(ähnlicher Schnitt
wie Jäckchen von
Belinda)

am Handgelenk
zug / Schlauchartig

Rock glockenförmig/
patchworkartig
in Anlehnung an
Dido // modern

Patchworke in
grün-Tönen //
Wasser, als wäre
er getrandet

weiße Schuhe mit
kleinem Absatz



ORCHESTRA BAROCCA DELL'UNIVERSITÀ MOZARTEUM DI SALISBURGO

Violini primi

Haruna Shinoyama
Laura Gfrerer
Ana Sesek
Lorenzo Matteo Giannotti

Violini secondi

Lia Tang
Neza Klinar
Suin Hyun
Mana Kobayashi

Viola

Maria Galkina
Marta Otero

Violoncelli

Guilherme Moraes
Carlo Maria Paulesu

Viola da Gamba

Réka Nagy

Contrabbasso

Arisa Yoshida

Liuto

Marco Baronchelli

Chitarra

Carlo Maria Paulesu

Corno inglese

Donghyo Kim

Fagotto

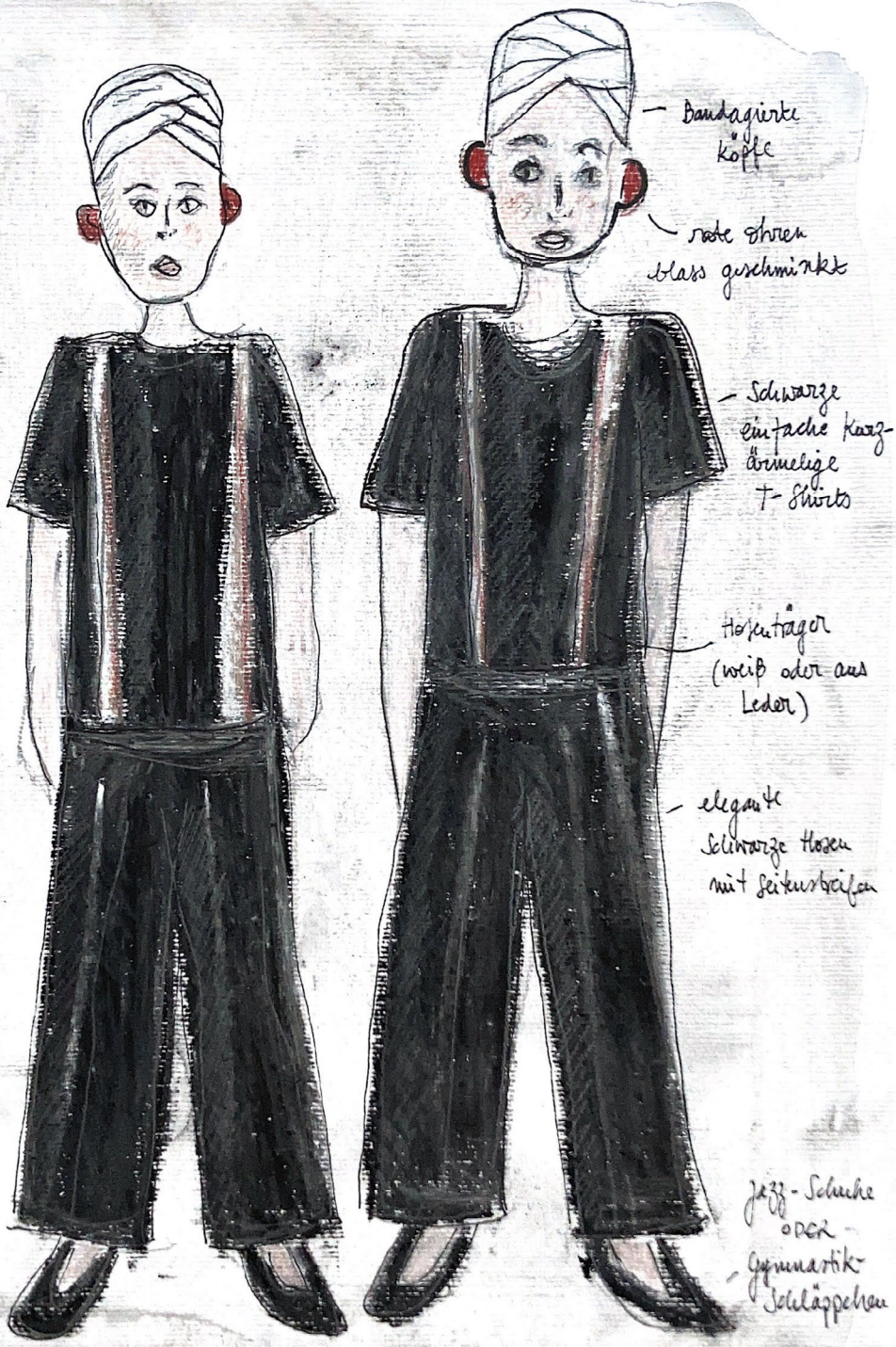
Jorge Villatoro Harillo

Percussioni

Aaron Grünwald

Basso continuo

Giorgio Musolesi



- Bandagierte Köpfe

- rote Ohren
blass geschminkt

- Schwarze
einfache Kurz-
ärmelige
T-Shirts

- Hosenträger
(weiß oder aus
Leder)

- elegante
Schwarze Hosen
mit Seidenbändern

Jazz-Schuhe
oder
Gymnastik-
Schlapphosen

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

ANNA PASSARINI

Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali

STEFANO JACOVIELLO

Segreteria Artistica

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

Segreteria Allievi

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

Biblioteca e Archivio

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

Referente della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

SAMANTHA STOUT

LUIGI CASOLINO

Grafica e social media

LAURA TASSI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MICHELE FORNI

Tecnico luci

PIER MARCO LUNGI

Macchinista

CLAUDIO SIGNORINI

Assistenti di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA

Assistenti Comunicazione e media

GIOVANNI VAI

JOAQUIN FRECCIA

con il contributo e il sostegno di



e con il contributo di
Enegan
Assoservizi

media partners



in collaborazione con



Comune di Sovicille



Comune di Castellina
in Chianti



Comune di
Sinalunga



Comune di
San Gimignano



Comune di
Rapolano Terme



Comune di
Colle val d'Elisa



Comune di
Castelnuovo
Berardenga



Comune di
Radicondoli



radioarte®

inner room®
of visual art



WWW.CHIGIANA.ORG

