

Giunge al suo terzo anno la manifestazione Fabbrica Europa - Il disordine delle arti, un progetto multidisciplinare di danza, teatro, musica, arti visive in cui convergono differenti energie organizzative, artistiche e produttive, con l'obiettivo di realizzare un centro stabile di creazione e di cultura contemporanea.

Le prime due edizioni del festival hanno visto come protagonista la danza e il teatro, espliciti nei loro rapporti con le altre discipline artistiche, quest'anno l'interesse di Fabbrica Europa si allarga anche alla musica, attraverso un percorso che analizza in particolare le sue relazioni con le arti visive.

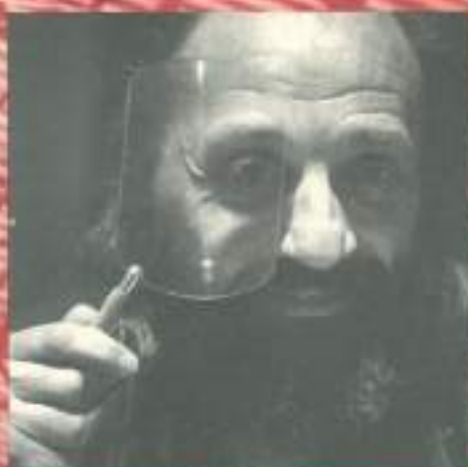
Fabbrica Europa è una 'fabbrica di cultura', aperta al contatto tra le diverse esperienze artistiche, luogo di incontro e scambio dove si mettono in scena le più svariate concezioni creative e si presentano al pubblico i meccanismi dell'opera viva e agita. La versatilità del programma *Il disordine delle arti*, di fronte alla rigidità di molti altri festival, ha dimostrato che per realizzare una manifestazione con queste caratteristiche in una città come Firenze si devono riunire due precisi obiettivi: intendere e creare una piattaforma di esibizione aperta alle forme di espressione più innovative e rischiose, e far convergere le dinamiche creative degli artisti della città o meno a progetti di altri creatori a livello internazionale, costruendo gradualmente un 'rete' di scambi culturali capace di consolidare un terreno fertile e di grande impatto sociale.

Con Fabbrica Europa, in un momento in cui la crisi economica impedisce l'esistenza di numerosi eventi culturali, è riuscita a diventare uno dei luoghi più importanti di arte viva a Firenze, rispondendo alla domanda di un pubblico trasversale che ha fatto propria una realtà creativa vicina alle proprie esigenze.

La struttura del progetto, che si è mostrata molto funzionale negli anni, rimane pressoché invariata: agli eventi spettacolari veri e propri sono legate una serie di attività collaterali e complementari, a partire dagli incontri alle rassegne video e camere di ascolto, dagli stage al convegno, dalle installazioni, all'attività di formazione.

La Stazione Leopolda vive così, nei suoi diversi ambienti, durante tutto l'arco della giornata, trasformandosi in una 'casa' per gli artisti di tutta Europa, un'idea che genera uno spazio creativo comune in cui la mescolanza e la contaminazione tra le diverse identità diventa una nuova forma di lavorare e di intendere l'arte.

Mauro Ziliotti



FABBRICA EUROPA

IL DISORDINE DELLE ARTI

1996

COMMISSIONE DELLE COMUNITÀ EUROPEE - PROGETTO CALIDOSCOPIO - FONDO SOCIALE EUROPEO - REGIONE TOSCANA - COMUNE DI FIRENZE - PROVINCIA DI FIRENZE - PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI - TOSCANA DANZA - CENTRO REGIONALE TOSCANO PER LA DANZA - PROGETTI TOSCANI ASSOCIATI - MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA - MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA - INSTITUTO FRANCESE DI FIRENZE

OFFICINA MEDITERRANEO LO SGUARDO ABITANTE

concerto-installazione di **LUIGI CINQUE**

Messa in scena: Marco Solari, coreografia del coro: Silvana Barbarini, coordinamento percussioni: Enrico Venturini, disegno luci: Loic Hamelin, con: Ars Ludi, Paola Autere, Silvana Barbarini, Cristina Bonati, Claudia Brazzale, Riccardo Fassi, Mohsen Kasiroussafar, Reza Keradmand, Catharina Kroeger, Elena Ledda, Pratielli Mancuso, Carlo Mariani, Paolo Mereu, Gina Monaco, Claudia Monti, Jose Mujika, Claudia Pescatori, Enzo Pietropaoli, Carlo Rizzo, Cristina Rizzo, Marinella Salerno, Antonello Salis, Nadia Scarpa, Ali Shayan, Taiko-do, Mangala Tiwari, Angela Toriani Evangelisti e la banda Val di Sieve Sound, produzione: Fabbri Europa/Progetto Multirifrazione

Un concerto-installazione, affidato alla direzione del compositore romano Luigi Cinque, ispirato alle culture ed alle lingue del Mediterraneo, ideato come un "contenitore circolare" di elementi sonori e visivi.

Uno studio-laboratorio, una scrittura per frammenti, per ritmi e stili che si osservano, per suoni e gesti tesi a suggerire la scrittura "altra", dove si mescolano strumenti arcaici e suono tecnologico, il canto d'oriente e il serrato vocale metropolitano, il canto monodico e le sequenze elettracustiche, una scrittura puntillistica accanto ad andamenti minimali e citazioni tradizionali.

"Lo sguardo abitante" è uno studio laboratorio, una scrittura per frammenti...per atemporali attenzioni (strumenti arcaici e suono tecnologico)...per ritmi e stili che si osservano: il canto sanscrito di Mangala Tiwari/il canto monodico dei fratelli Mancuso e di Elena Ledda/il ritmo vocale di Catharina Kroeger/le launeddas di Carlo Mariani/le percussioni di Ars Ludi, Taiko-do e Carlo Rizzo/l'orchestra-banda/le luci di Loic Hamelin/il santur di Ali Shayan/il recital cantato dei poemi orientali di Reza Keradmand/la partitura elettracustica dell'electric bass di Enzo Pietropaoli i pianoforti di Riccardo Fassi e Antonello Salis/la scrittura puntillistica accanto ad andamenti minimali/le presenze in memoria magnetica di cantori tradizionali/le poi la danza, che Silvana Barbarini ha coreografato sull'idea di un coro percussivo di un unico corpo sonoro: risuonanti il piede il petto le mani

la testa il bacino; di figure del mondo antico della lamentazione e della rassicurazione. Figure che si concludono in se stesse con un suono. O con un silenzio simile al battito di una mano sola. Suoni e gesti, dunque tesi a suggerire (con l'elettricità della vicinanza inconsueta) una possibile scrittura altra...

suoni e gesti e luce che lasciano i "non suoni" i "non gesti" la "non luce" essere pressione acustico/barometrica...frequenze tese a sfiorare la prossimità del chiasma (suono bianco)...dell'interazione pura...

Officina Mediterranea (OffMED) è un progetto che coinvolge numerosi artisti e consiste nell'abitare (per il tempo della presenza scenica della scrittura) un Mediterraneo inteso come presenza non narrabile...come luogo piuttosto di narrare incrociando...o del "disnarrare" come pianeta plurale e tutto contemporaneo (il presente e la memoria: dove i miti si raccontano negli uomini, a loro insaputa; dove i miti si pensano fra di loro...)...come un fuoco/ipertesto (media/terranus) che è galassia di significanti e la cui centralità è un dato evanescente che risiede nell'osservatore e soltanto per il punto e il tempo in cui egli vi posa lo sguardo...

Officina Mediterranea è dunque l'ipotesi di abitare un ipertesto e di questa esperienza dare cronaca e possibile narrazione. In questo senso OffMED (per il punto e per il tempo della sua presenza scenica e della scrittura) esiste e si racconta come osservatore: come ritmico "Sguardo Abitante".

OFFICINA MEDITERRANEO

Il linguaggio che rimbalza da una costa all'altra e non solo (perché per Luigi Cinque il Mediterraneo è un liquido che si muove in profondità nel territorio) viene pronunciato e inteso in una miriade di modi e di stili diversi, che insieme producono un elettrizzante rumore di fondo, specie quando vi si aggiungono quelli recuperati di altre epoche, di altri momenti, e altri ancora che già leggono nel futuro. A questi stili, a questi rumori - sarà per la sua silenziosità, saranno forse anche i suoi stadi di lettura antiche o per il suo impegno nella società in cui vive - Luigi Cinque porge l'orecchio da sempre.

Lo sguardo abitante - è facile dedarlo fin dal titolo - non si pone dunque come confronto tra culture e stili mediterranei, ma come un grande mixing dove sarebbe vano tentare di individuarne il nucleo principale poiché l'attenzione dello spettatore può catturarlo dovunque e in ogni momento, facendo suo di fatto lo sguardo abitante. Va da sé che anche il discorso musicale non possa tradursi in un grande mixing di suoni elettracustici e di apporti vocali e strumentali, nel cui interno si verificano ulteriori mobilità stilistiche suscettibili di aggregazione fra tradizione colta e popolare, le launeddas del pianoforte, la voce del soprano diplomata al conservatorio e quella della più famosa cantatrice dell'India del Nord e ancora l'altra del cantore persiano, la monodia siciliana e quella sarda con il madrigale, il tamburello e l'orientale santur dalle 72 corde; i diversi gruppi percussivi, tra cui possono inserirsi di diretto le danzatrici che usano i loro corpi come casse di risonanza...in un "riscaldamento" di linguaggio suscettibile di provocare la scintilla primigenia, quell'elettricità che nelle intenzioni dell'autore è la conferma di come la molteplicità degli stili costituisca in effetti "lo stile" di questa fine di Millennio - e non la sua mancanza. E quando il suono si interrompe, quando il gesto si spegne, l'elettricità che ne è scaturita va a riempire il vuoto che si è creato.

Non va dimenticato infine un altro elemento (im)portante dello spettacolo/installazione - che Luigi Cinque ha creato appositamente per il luogo di Fabbri Europa: la luce. Una luce che coinvolge il pubblico, una luce che gli impedisce di rimanere passivamente seduto, una luce guida - attraverso le sue varieghe suggestioni - non solo direzionale ma emozionale.

Ilana Mancini

ISTA, INTERNATIONAL SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY ORÒ DI OTELLO

regia: **EUGENIO BARBA**

Leggendo l'Otello di Shakespeare, il danzatore, un elegante uomo vestito di nero, si lascia trasportare dalla storia. Il danzatore interpreta le parti principali - Otello, Desdemona, Iago - seguendo le parole e le sonorità dell'*Otello* di Verdi, passando da un personaggio all'altro, costruendo dialoghi, ma anche reagendo ai personaggi che interpreta. I ritmi tradizionali dei tamburi Candomblé fanno da contrappunto all'opera musicale di Verdi.

La performance è basata esclusivamente sulla codificazione delle danze Orisa, tutti i gesti, i passi e i movimenti si originano dalle danze dei santi e delle divinità della religione Candomblé. Orò è infatti una parola usata per indicare una cerimonia.

Nella performance le Oraxis sono differenti manifestazioni delle passioni umane che animano i principali episodi dell'opera. Gli eventi drammatici evocati dalla vicenda di Otello portano gradualmente il danzatore - nello xiré. Durante lo xiré, nella cerimonia Candomblé, i tamburi invocano le differenti Oraxis in modo che queste possano discendere e guidare il devoto che sta danzando.

La performance termina con una *acosta*, la danza finale e la cerimonia del saluto, così che tutte le Oraxis possano lasciare il devoto.

La diaspora africana ha contribuito in modo pre-

ponderante alla definizione del profilo culturale del Brasile. La credenza religiosa, portata dall'Africa, ha aiutato la popolazione nera a mantenere vive le loro radici.

Le loro divinità, le Oraxis, rappresentano le differenti forze della natura, che si manifestano durante le cerimonie Candomblé. Particolari ritmi dei tamburi e danze invitano le Oraxis a scendere e "cavalcare" il devoto. Ogni Orisa, maschile o femminile, possiede un suo personale "tocco" (il colpo del tamburo) e una sua propria danza i cui movimenti ed energia sono fissati secondo delle differenti "nazioni" (Ketu, Angola, Jeje). Quando il devoto cade in trance divenendo il "cavallo" dell'Orisa, egli assume il costume e gli attributi della divinità e continua a danzare in uno stato alterato di coscienza.

I ritmi dei tamburi del Candomblé, quando sono portati fuori dal *terreiro* (lo spazio della cerimonia), acquistano un nuovo carattere che diventa estremamente popolare e, agli occhi degli stranieri, la quinta essenza del Brasile - la samba.

Negli anni cinquanta la danza delle Oraxis è anche cominciata ad essere usata al di fuori del contesto del Candomblé, all'inizio dei gruppi folkloristici, poi come basi per uno specifico stile Afro-Brasiliano che è stata elaborata da molti coreografi e danzatori.

AUGUSTO OMOLÚ

Augusto Omolú è nato in Salvador, Bahia ed è cresciuto all'interno del mondo della religione Candomblé, dove era un *ogun*, l'assistente di cerimonia.

Ha cominciato a danzare nel 1976 con il gruppo Viva Bahia diretta da Emilia Bianciardi. Ha studiato alla Scuola di Castro Alves Theatre e ha cominciato a ballare con la compagnia Castro Alves Ballet nel 1981, partecipando a tutte le produzioni, spesso come danzatore solista. Dal 1982 tiene corsi di "tecnica Afro-Brasiliana". Tra il 1982 e il 1985 ha creato e diretto la compagnia Chama, lavorando come danzatore e come coreografo. Collabora con l'Ista (International School of Theatre Anthropology) dal 1994.



ORÒ DI OTELLO

Scena 1 - Musica di Verdi:
Duetto d'amore tra Otello e Desdemona

Il performer legge *Otello*, entrando nella storia fino a identificarsi con i personaggi

Otello

Già nella notte
densa
s'estingue
ogni clausura
già il mio
cor fremente
s'annaspa in
quest'amplesso
e si tinsensu.
Tuoni la guerra e
s'inabissi il
mondo
se dopo
l'ira immensa
vien quest'immenso
amor!

Desdemona

Mio superbo guerrier!
Quanti tormenti,
quanti mesti sospiri e quanta
speme
ci condusse ai
soavi abbracciamenti!
Oh! Come è dolce
il mormorare insieme...

ANATOLI VASSILIEV

ANFITRIONE

da MOLIÈRE

Otto dialoghi dei tre atti della commedia Moliéristica. Protagonisti gli attori della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca. Con Alexander Ananov, Larissa Belogurova, Loudmila Drebnova, Natalia Koliskanova, Vladimir Lavrov, Igor Iarsko

ANATOLI VASSILIEV E LA SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA DI MOSCA



Il teatro di Vassiliev, fenomeno artistico unico nella cultura russa, nasce già molto prima della fondazione da parte del regista della Scuola d'Arte Drammatica vera e propria. È possibile individuare questo inizio nel 1973, quando Anatoli Vassiliev, diplomatosi in regia al GITIS (al laboratorio di Andrej Popov e Maria Knebel) entra al Teatro dell'Arte come regista assistente e mette in scena lo spettacolo *A solo per orologio a pendolo* di O. Zagladnik, con la partecipazione dei famosi attori della vecchia generazione del Teatro d'Arte. Con questo spettacolo nasce il sodalizio artistico, vivo tutt'oggi, con lo scenografo Igor Popov. Il giovane regista diviene così noto a tutta la Mosca teatrale ma il vero, sensazionale successo giunge con lo spettacolo *La prima variante di Vassiliev*, al Teatro Stanislavskij nel 1978.

Il successo dello spettacolo seguente *La figlia adulta di un uomo giovane* di Viktor Slavkin nel 1979 è enorme. Con questo testo il regista si rivolge per la prima volta alla drammaturgia della cosiddetta Novaja Volna (*nuove ondate*), iniziando così a raccontare dei suoi coetanei, che si sono sentiti improvvisamente una "generazione perduta". Non è solo questo aspetto sociale a creare interesse per lo spettacolo di Vassiliev, ma anche le sue importanti novità formali: nuovi rapporti tra spazio scenico e tempo, il disegno plastico, lo stile incantevole. Agli inizi degli anni '80, Vassiliev deve lasciare il Teatro Stanislavskij e, assieme al suo gruppo, si trasferisce al Teatro Taganka, invitato da Juri Lyubimov. Sul piccolo palcoscenico del teatro-studio Vassiliev mette in scena *Cervano*. Il lavoro su questo progetto dura circa tre anni. La prima dello spettacolo si tiene nel

giugno 1985. *Cervano* diventa il miglior spettacolo della stagione 85/86 e rimane un evento straordinario per tutto il teatro. Intanto, grazie alle nuove riforme politiche cambia anche la politica culturale del governo. Nel 1986 si aprono a Mosca sei nuovi teatri, tra cui la Scuola d'Arte Drammatica. La Scuola viene inaugurata il 24 gennaio del 1987 con la pièce di Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, definita dalla critica "il miglior romanzo sul teatro". Cominciano le prime tournée all'estero della Compagnia con *Cervano*, presentato a Stoccarda, Rotterdam, Londra, Belgrado.

Nel 1988 *Sei personaggi in cerca d'autore* vengono presentati a Vienna, al Piccolo Teatro di Milano, al Festival di Avignone, a Spalato, a Madrid e Budapest.

Per quest'opera Vassiliev riceve il premio Ubu per il miglior spettacolo straniero dell'anno. Continua la tournée di *Cervano* toccando Budapest, Monaco, Bruxelles, Parigi. Vassiliev riceve il premio Stanislavskij dal governo della Federazione Russa. Nel 1989 *Cervano* approda al teatro Argentina di Roma e i *Sei personaggi in cerca d'autore* vengono presentati a Palermo, a Prato, Londra, New York e al Gran Festival del Mexico. Al festival di Barcellona lo spettacolo è premiato come il migliore della stagione. In Canada, a Montreal riceve il *Gran Prix*. Vassiliev riceve il premio come miglior regista e il premio per il miglior spettacolo della stagione dalla critica del Quebec. In Francia Vassiliev viene insignito dall'onorificenza di Cavaliere dell'Arte e della Letteratura.

Nel 1990 debutta *Questa sera si recita a soggetto* al Festival di Parma, per il quale la critica parla di "spettacolo che profuma di miracolo". Ana-

toli Vassiliev riceve a Taormina il Premio Internazionale per le nuove realtà teatrali europee e nel 1992 il premio Kaos ad Agrigento. Nel 1994 *Anfitrione* viene presentato a Parigi e in seguito a Mosca.

Nel febbraio 1995 è stata presentata la prima della produzione da Dostoevskij *Il sogno della zia*. Nel giugno 1995 *Small Tragedies* e *Eugeni Onegin* da Puskin sono state presentate a Braunschweig (Germania), al festival Theater Formen.

Il lavoro sulle *Lamentazioni di Geremia*, dal libro delle Lamentazioni della Bibbia, viene concluso a Mosca nel febbraio '96.

Fin dal 1990 alla Scuola d'Arte Drammatica, Vassiliev ha elaborato un suo metodo di lavoro teatrale, trasformando i metodi di studio dei testi drammatici come pure quelli di recitazione e di preparazione degli attori. Il suo lavoro ha cominciato ad incentrarsi su alcuni aspetti della recitazione inerenti l'azione verbale attraverso una ricerca della parola rituale, ovvero di una qualità archetipica della parola che permetta al linguaggio di trasmettere un'azione concettuale. Secondo Vassiliev è scorretto prendere personaggi come Elettra o Edipo o anche Anfitrione e compararli con noi, cioè concepirli come persone, come uomini. Questi personaggi appartengono ad un mondo spirituale portatore di idee e di concetti, e hanno bisogno di un uso della parola che permetta a queste loro qualità di emergere, di essere rese nell'azione scenica. Come egli stesso dichiara, non ha cambiato il "metodo Stanislavskij", ma il punto di vista dello studio: non l'uomo, ma qualcosa al di fuori dell'uomo, non la carne e nemmeno l'anima, ma lo spirito. Ciò che lo interessa nel lavoro su un testo drammatico non è tanto quello che di stabilito e concreto si trova nella narrazione, ma quanto vi è di concettuale e astratto.

Gli ultimi cinque anni del suo lavoro sono stati dedicati soprattutto all'elaborazione di una metodologia teatrale che permetta all'attore di agire a livello di questi personaggi, cioè a livello dello spirito, di essere veicolo di queste idee. Si è trattato di un lavoro incentrato quasi esclusivamente sull'azione verbale, il training su questo tipo di lavoro si è svolto soprattutto sugli esametri dell'Iliade di Omero. Il primo risultato artistico concluso, nel quale si può osservare il funzionamento di questo metodo, è proprio l'*Anfitrione* di Molière. Si tratta di un Molière veramente insolito, che non assomiglia affatto al Molière che siamo abituati a vedere, in cui il gusto per la battuta si associa ad un'intensità dell'azione, ad un peso specifico, che le levano di dosso ogni gratuità di interpretazione.

Ho cominciato riunendo un *ensemble* di attori e lavorando su dei dialoghi di Platone, in previsione di un futuro lavoro di Molière, l'*Anfitrione*. Il gruppo era formato per metà da gente che aveva già lavorato su Molière, per altra metà da gente nuova. Mi hanno mostrato dei lavori che non mi piacevano affatto, non solo in termini professionali, ma per quanto riguarda l'etica dei rapporti rispetto al gruppo. Un mese dopo sono andato dagli attori e ho detto: "Adesso è l'inizio di maggio, a giugno andrò a Bratislava e lì reciterete Molière, io non verrò, fare tutto da soli." E non sono più passato. Gli attori hanno provato tutto, sono andati a Bratislava e hanno fatto delle prove aperte sull'*Anfitrione* di Molière. Quando sono tornati ho chiesto loro come era andata e mi hanno risposto: "Molto bene".

"Allora mostratemelo" ho detto. Ho riunito un po' di pubblico. "Adesso farete davanti al pubblico" ho detto e questa volta mi è piaciuto.

L'ANFITRIONE

nella forma conclusiva pensata a messa in scena da Vassiliev, non è mai stato presentato in Italia. È stato dato in prima nell'estate '95 a Braunschweig in Germania, insieme alle *Lamentazioni di Geremia*, e sarà presentato quest'anno in Sud America. In Italia Vassiliev lo ha presentato in forma di laboratorio a Taormina nel dicembre '94. Il lavoro consiste in otto dialoghi, recitati secondo un ordine deciso da Vassiliev, che non coincide con quello del testo originale di Molière:

1) Atto I, scena I: Monologo di Sosia

Sosia, impaurito dal viaggio fatto in piena notte per ordine di Anfitrione, torna a casa per annunciare ad Alcmena il prossimo ritorno dello sposo. Racconta ad Alcmena le gesta militari del marito.

2) Atto I, scena II: Dialogo tra Sosia e Mercurio

Mercurio, nelle sembianze di Sosia, impedisce a Sosia di entrare, lo mena e gli dice: "Sosia sono io". Sosia sostiene il contrario e fa un interrogatorio al dio, che è però a conoscenza anche dei fatti più segreti della vita del servo. Sosia è convinto: davanti a lui c'è un altro Sosia. Sosia cerca di nuovo di entrare in casa ma, di fronte alla minaccia di nuove botte, fugge.

3) Atto II, scena III: Dialogo tra Sosia e Cleante

Sosia cerca di capire da Cleante cosa è successo tra lei e il finto Sosia nella notte appena passata. Per riuscire nel suo intento dice di essersi ubriacato. Cleante gli rimprovera di averla umiliata con la sua freddezza. Sosia gioisce. Cleante si offende. Sosia è costretto a giustificare la sua gioia. Cleante minaccia di tirarlo per la collare.

4) Prologo: Dialogo tra Mercurio e la Notte

Mercurio aspetta la notte e le comunica che Giove lo ha mandato da lei per favorire una sua impresa amorosa condotta sotto travestimento. La Notte rimprovera Mercurio e critica Giove. Su questo argomento si accende una disputa con Mercurio. Poi la Notte di malavoglia accetta il ruolo di ruffiana impostagli da Giove.

5) Atto I, scena III: Dialogo tra Alcmena e Giove

Dopo una notte d'amore Giove si accommiata da Alcmena con la scusa di dover tornare ai suoi doveri militari. Nel lasciare Giove la prega di distinguere in lui l'amante dal marito e le dice: "La vostra virtù datela al marito/è riservata all'amante passione e tenerezza".

6) Atto II, scena VI: Dialogo tra Alcmena e Grov

Dopo il litigio tra Anfitrione e Alcmena, Giove approfitta dell'assenza del primo per tornare di nuovo a godere dell'amore di Alcmena. Per riappacificarsi con lei, tenta di attribuire la scena e l'accusa di tradimento fatte poc'anzi da Anfitrione al "marito", mentre lui, ora, si presenta nel ruolo d'amante. Alcmena e il falso Anfitrione si riappacificano.

7) Atto II, scena I: Dialogo tra Anfitrione e Sosia

È mattina: Anfitrione e Sosia arrivano a casa. Anfitrione infuriato con lui, costringe Sosia a raccontare ancora una volta perché non è riuscito a parlare con Alcmena. Sosia racconta l'incontro con l'altro da sé. Anfitrione non crede al racconto di Sosia.

8) Atto III, scena II: Dialogo tra Anfitrione e Mercurio

Mercurio rimasto a guardia degli amori di Giove e Alcmena sul balcone, per passare il tempo decide di scherzare con Anfitrione che sta entrando nella casa e lo chiama per farsi aprire. Anfitrione, che lo ha preso per Sosia, gli promette una punizione esemplare. Mercurio a sua volta minaccia di batterlo se buserà alla porta e gli impone di star zitto e di non disturbare Anfitrione che è dentro.

"Beh, adesso posso provare con voi e proseguire a lavorare". In Macedonia abbiamo fatto una prova aperta, è stato un laboratorio interessante: poi siamo andati a Parigi, in un laboratorio chiuso e abbiamo provato quattro volte. A questo punto avevo preparato le disposizioni sceniche, le ho stabilite in due prove perché educo gli attori a far sì che le memorizzino immediatamente: vale a dire il lavoro interiore sul ruolo è molto lungo e invece il lavoro esteriore è molto veloce e breve. A questo punto lo spettacolo era quasi pronto e siamo andati in Sicilia, a Taormina, ma lì ho rifatto completamente le disposizioni sceniche.

Nello stesso tempo abbiamo cominciato a lavorare su Dostoevskij, *Il sogno della zia*. Questo è il metodo con cui lavoro, vale a dire far passare a degli attori delle prove molto difficili, non lavoro incominciando un giorno x e finendo un giorno y, lavoro sempre su diverse cose contemporaneamente, questo è obbligatorio.

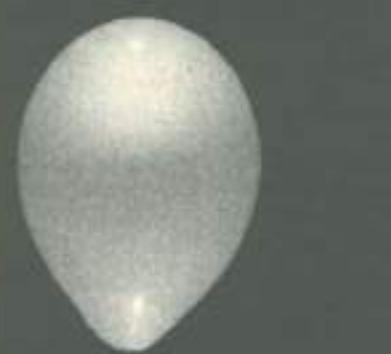
GUASCONTEATRO ARBUZ

di e con Adriano Miliani, Andrea Kacimierczak, Mario Belli, music: Roma Dobrynin, Evgeny Replak, luci: Adriano Miliani in collaborazione con Gianni Chiti

Arbuz (in russo: cocomero) è uno di quegli spettacoli che vanno a finire bene e che lasciano tutti gli spettatori contenti e commossi a battere le mani. I personaggi che lo abitano sono quelli dei sogni: uno stralunato Don Chisciotte, Sencho, Dulcinea, un marinaio, una parrina, due assassini, un uomo solo e tanti altri, tutti creati dalla pazzia un po' romantica di un poeta che si aggira con la sua vecchia macchina da scrivere, per le strade di una città lontana. Il fatto che sia allegro non lo condanna ad essere stupido, in esso appaiono e svaniscono storie e tracce comuni a tutti gli uomini come l'amore, la violenza, l'avventura, non si narra niente di nuovo, ma in modo nuovo. Arbuz è quasi una mente priva di parole che a raccontare il viaggio saranno le pantomime, la musica, le piume di due gatti felici, che in tutto un'atmosfera teatrale, magica, che anima solo il Teatro e i suoi Cocomeri preziosi e preziosi.

GUASCONTEATRO

La compagnia esiste formalmente dal 1992. Attualmente la direzione artistica del gruppo è affidata a tre attori: Gianluca Barbadori, Andrea Kacimierczak, Adriano Miliani. La storia di un gruppo di attori è solitamente la storia di un gruppo di folli che, senza saperlo, troppo bene perché si lasciano e si ritrovano a condurre con un'idea e un'idea. Un po' idealisti e stupidi seguono in genere, malintesi con le realtà organizzative reali. Come non essere affascinati dalle parole pronunciate da giovani artisti esultanti, volutamente vestiti di un gonnellino panciuto grigio e pantaloni neri, scarpe rigate con disegno di rovine un po' allungate da mille piccole cose calpestate.



COMPAGNIA KATZENMACHER TERRA SVENTRATA ideazione e regia: ALFONSO SANTAGATA

con: Massimiliano Speziali, Giuseppe Battiston, Elena Ratti, Carlo Salvador, Novella Livi, Giancarlo Lodi, Andrea Colavino, Paola Baldini, Michele Bottini, Alfonso Santagata.

Con *Terra sventrata*, continua la ricerca sui fantasmi e sulle creature inventate per il teatro e destinate all'eternità. Protagonisti i personaggi minori del teatro: i due becchini dell'Amleto sono i veri antagonisti delle creature archetipiche. Don Chisciotte, Otello, Maria, Woyzeck, Re Lear, Ofelia, Desdemona tornano sulla terra per agire e rivendicare le loro utopie. Viene in mente il teatro No Giapponese, dove un ponte separa la terra/palco dall'aldilà, e gli Dei scendono sulla terra per giustiziare o graziare gli uomini. *Terra sventrata* nasce come una partitura libera e itinerante: è sempre il luogo a determinare l'evento. Non esistono barriere tra reale e fantastico, tra menzogna e verità, tra spirito e corpo, tra razionale

e irrazionale, tutto è sullo stesso piano: si fronteggiano poesia e follia. La follia, spinta da una visione deformata della realtà è capace di minarla e altre volte di edificarla... Il vento prende il sopravvento... L'insurrezione dell'uomo contro il destino. In teatro c'è sempre qualcosa di vittorioso e vendicativo.

ALFONSO SANTAGATA

Regista, autore e attore di teatro. Prima di costituire una delle compagnie più

interessanti del teatro di ricerca italiano, ha frequentato la scuola del Piccolo di Milano e ha lavorato come attore con Dario Fo e Carlo Cecchi. Dal 1980 decide di misurarsi autonomamente con il teatro e realizza spettacoli di cui è autore, regista e interprete. Nasce così la compagnia denominata Associazione Culturale Katzenmacher. In questi quindici anni di attività Santagata scrive quindici spettacoli teatrali e di altri due cura la regia (*Finale di Partita* di Beckett e *Il Guardiano* di Pinter). L'impegno e la portata del lavoro della compagnia sono stati sottolineati da alcuni riconoscimenti ufficiali, tra cui il Premio Ubu nel 1984 e il Premio Ubu 94/95 per la ricerca shakespeariana.

MOTUS CATRAME

Daniela Nicolò, Enrico Casagrande, David Zamagni, Giancarlo Bianchini, Cristina Zamagni, estensioni sonore: Arto Zai, estensioni visive: Bar-Bitrici, estensioni fotografiche: CZ, collegamenti: End & Dna.

Catrame parte dalla fredda, perspicace, considerazione che oggi l'estetizzazione del mondo è totale, ha raggiunto il grado Xerox, usando un termine di Baudrillard... ed in questa divertente giungla di oggetti-prodotti-fetici che continuano a venir riprodotti sempre più indefinitamente ed al tempo stesso, sempre più velocemente, non resta che de-costruire l'aura romantica dell'oggetto artistico, in questo caso "spetta-

colo teatrale" per renderlo sempre più magnificamente "fetico", trionfalmente lontano dall'illusione del valore "in se" e radicante vicino all'oscenità della pura merce inserita nella vertigine del movimento (*Motus*) e del passaggio furioso. Il catrame puzza, appiccica, amalgama, omogeneizza, è nero e schifoso, ma serve, serve a smozzare chilometri di strade su tutto il pianeta, a

tessere reticoli che fra una qualche decina di anni non serviranno più a nulla, o quasi, soppiantati da reticoli/reti telematiche, virtuali ed assolutamente più veloci... e accettiamo coscientemente questa sfida, ma intanto ci fiordiamo nel catrame, cerchiamo di vedere attraverso i vapori emanati in una giornata soffocante, quando a visione è distorta, oscillante, deformata... quando tutto sembra diverso da come è.

AVVENTURE IN ELICOTTERO PRODOTTI EXP DIGITAL INTERACTIVE CYBERDANCE PARTY in collaborazione con MEDIARTeCH

idea e direzione: Claudio Prati in collaborazione con e Ariella Vidach, coreografie: Ariella Vidach, danzatori: Stefania Trivella, Midori Watanabe, Rosita Mariani, Ariella Vidach, mandala system e suoni: Massimo Contrasto, Cristina Rizzo, Giorgio Rossi, concerto/musiche: RSU, Young Gods, costumi: AIEP dj: S. Rozz, Simone Fabbroci, vj/video: Ivan Engler (D-Noize), testi: A. Caronia, C. Prati, M. Contrasto, allestimento tecnico: P. Sansoni, luci: Michele Alvarez, allestimento luci: EMME, grafica e multimedia: Punto di vista, produzione: AIEP Lugano, Atelier Gluk Milano, contributi: Pro Helvetia, DFC Cantone Ticino, Federazione del Coop Migros ZH e TI, Città di Lugano.

EXP è l'evento inaugurale di Mediatech. Un esperimento che esplora i confini tra le discipline artistiche e l'utilizzo dei più recenti strumenti tecnologici. Un happening in tempo reale che assembla

discipline e linguaggi molto diversi e che si pone come obiettivi il superamento della divisione tra scena e realtà e il rovesciamento delle prospettive tradizionali. Attenuare il predominio dell'immagine e della vista, evidenziare le

possibilità multisensoriali e interattive delle nuove tecnologie, modificare l'abitudine ad una fruizione passiva univoca e monodirezionale degli spettacoli, sono le finalità specifiche del progetto.

COMPAGNIA XE INSURGENTAS

coreografie di JULIE ANN ANZILOTTI

interpreti: Cristina Bucci, Michela Lucati, musiche: Steven Brown, David Hudson, luci: Eustachio Martini

Due giovani guerrigliere sono in una di quelle lunghe prove che seguono un'azione di attacco e ne producono un'altra. Ricordi, previsioni, stanchezza, coscienza della vicinanza della morte, stancamente di libertà, consapevolezza di aver messo in gioco la propria vita, autostruzione, estrema tenerezza unita a una furia violenta, la conoscenza dell'orrore, la speranza.

COMPAGNIA XE

La Compagnia è stata costituita nel 1991 da

Julia Ann Anzilotti, danzatrice con una formazione classica e moderna che ha fatto per lungo tempo parte della Compagnia Teatrale di Carrozzone-Magazzini-Criminali. Nel 1983 è una delle fondatrici di Parco Buterfly. Con *Ozzy's* (1989) di cui è regista e coreografa, inizia il sodalizio artistico con il compositore Steven Brown del gruppo Tuxedo Moon. Si scioglie definitivamente la Compagnia Parco Buterfly e costituisce la Compagnia XE. La Anzilotti presenta *Torians Infocarte e Luce* (1991). Nel 1993

crea *Endless form of water* inserito nell'ambito del progetto neoclassico curato da Marinella Guarnieri per il Teatro Ponchielli di Cremona. Nel 1995 viene coprodotto dal Centro Regionale Toscano per la Danza lo spettacolo *John, John, John*, ispirato alla figura di Giovanni D'Arso. Dal 1992 è nello staff degli insegnanti dell'Atelier di Teatrodanza della Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano.

ASSOCIAZIONE VERSILIA DANZA COMPAGNIA TORRIANI SALERNO PROGETTO PER SHEHERAZADE di MARINELLA SALERNO e ANGELA TORRIANI EVANGELISTI

opere scenografiche: Vittorio Corsini, musiche: Matteo D'Amico, brani alla chitarra: Ranieri Cerelli, creazione luci: Lucilla Baroni, costumi: A piedi nudi nel parco

Una riflessione sull'atto del narrare, un'opera aperta che senza raccontare nulla, ci porge oltre il nostro orizzonte, creando un complesso intreccio di voci narranti ognuna con il proprio linguaggio. Lo sviluppo della ricerca attraversa sette porte squartate in questa fascia, sette luoghi per amplificare una percezione mai uguale a se stessa, sette suggestioni, sette spazi della memoria, onirici, periodici di pura narrazione. Sheherazade si confonde o si identifica volta per volta in situazioni differenti.

ANGELA TORRIANI

Tra i suoi insegnanti: Ema Bonk, Lila Bernelli, Marina Van Hoekke. Determinante l'incontro con Michela Van Hoekke del quale è assistente dal 1986, partecipando a tutte le creazioni per il Ballet-Théâtre l'Ensemble, il Maggio Musicale Fio-

rentino e la RAI. Ha lavorato con Flavia Sparapani, Benedetta Baldi, Tessa Samà, Fernando Hiram. Nel 1991 con l'assolo *Alfabetto da mazzette* vince il Primo premio al Concorso internazionale di coreografia Città di Cagliari. Nel 1993 crea lo spettacolo *Arbore*, ispirato al romanzo *Notturno indiano* di Antonio Tabucchi, l'assolo *Edipote*. Nel 1994 partecipa alla selezione italiana degli "Incontri internazionali di Bigoglet". Crea in collaborazione con Flavia Sparapani, lo spettacolo *Chauder de Paris*, ispirato all'opera di Fernando Pessoa. Nel 1995 inizia la collaborazione con Marinella Salerno e nell'ambito del progetto Tabucchi, presenta la coreografia *Ravi*, all'interno della rassegna Toscana DanzaEuropa'95.

MARINELLA SALERNO

Ha studiato danza moderna con Traut Steff Fagioni. Ha frequentato seminari e gruppi di studio al Dartington College (Londra) al Milfr Cunnigham Studio (New York) al Thérèse Neff (Parigi), al Performance Gallery (San Francisco) al School for New Dance Department (Amsterdam). Ha studiato danza classica (Davison, Baird, Gertzen, Villanueva). Dopo alcuni anni passati in compagnie forlivesi come danzatrice e coreografa (Macchione di Bosco, Mascari Torrici e Parco Buterfly) ha prodotto nel '91 lo spettacolo *River Bridge*. Nel '93 collabora con il musicista statunitense Stuart Rabenowitz producendo lo spettacolo *Chorus of Days*. Nel 1995 inizia il sodalizio artistico con Angela Torriani il loro progetto coreografico *Endless form of water* è una delle produzioni di Fabbrica Europa 1995.

COMPANY BLU WHAT DANZA MUSICA FILM IMMAGINI

ideazione e coreografia: CHARLOTTE ZERBEY e ALESSANDRO CERTINI

composizioni e musica dal vivo: Triston Housinger, danzatori: Charlotte Zerbey, Alessandro Certini, Miranda Pennel, Vincenzo Cicalano, film e immagini: Seamus Mc Garvey, Roberto Mazza, costumi: Gabriella Cicci, montaggio video: Roberto Mazza, Miranda Pennel

Un intreccio danzato di nozioni e suggestioni che approfondiscono il tema dell'isolamento e allontanarsi, guardare ed essere guardati, toccare ed essere toccati. L'azione scenica, il video e la partitura musicale sono stati influenzati dallo stile secco e austero che Samuel Beckett possiede nell'affrontare il labirinto poetico. Questo lavoro mette a fuoco l'aspetto dei confini tra le persone. L'atmosfera della danza si trasforma, così a volte gesti sottili e sensibili creano calore umano mentre altre volte i personaggi danzano isolati in un'opposizione nera e geometrica. I video e la musica sono stati composti in relazione: a questo tema, dunque sono espressioni

diverse dello stesso percorso. Charlotte Zerbey, Alessandro Certini, COMPANY BLU (danza/musica/teatro) esiste dal 1988. Charlotte e Alessandro lavorano dal 1979 nel panorama della danza contemporanea in Europa e Stati Uniti. Loro collaborazioni includono progetti coreografici e di improvvisazione con danzatori come K. Bock, J. Hamilton, V. Sisti, G. Agbi, N.S. Smith, S. Walte. Gli spettacoli di Company Blu sono rappresentati in Italia e all'estero in festival quali: Rotterdam Festival, Dance Umbrella (Londra), Italia Danza (Raggio Italia) New York Impression Festival,

Festival de Danza Postmoderna (Cataris). Il lavoro della compagnia privilegia il dialogo (rapporto con la musica dal vivo, con le composizioni originali dei musicisti) tra cui Triston Housinger, Antonello Salia, Steve Noble. Tra gli spettacoli creati *Viva la Madre di Torino* (1988), *Nova Terra*, *Moviera* (1990), *Avanti* (1991), *Don Chisciotte* (1992), *Convergenze con Etnica* (1992), *Un'ovatta per spegnere l'acqua e le corse del pensiero* (1993). Sono stati presenti nelle precedenti edizioni di Fabbrica Europa con il laboratorio *Fate Rosa* (1994) e la produzione *Lips*, prima fase del progetto *Alibi*, nel 1995.

ASSOCIAZIONE SOSTA PALMIZI BALOCCO

di e con: GIORGIO ROSSI

scelte e costumi: Francesco Calcagnini, assistente alla scenografia: Mirella Giannotta, luci: Lara Bartolb, rosti: Alessandra Duncan e Giuseppe Ungaretti

Squarti e immagini per il lavoro. Un quadro di Munch (circa quattro anni prima della morte, intitolato *Tor l'indiano e il lago*). Alcune parti del coreografico e audiovisivo libro di Karlheinz Friedrich *Il sole all'oscuro*. La musica di M. Ravel e anche la canzone *Profumi e labbra*. La voce di Totò la marionetta più perfetta mai vista in Italia. Il celebre libro di Von Kleist: *Il re dei danzatori*. "ogni movimento, decisa e gli, ha un centro di gravità, bisogna governare quel

centro, nell'ambito della figura, le membra, che non sono altro che pedali, seguono, scatenano, scatenano, in una maniera infinita, meccanica, d'asse". Le poesie di Ungaretti e di Michaux che passano con profondità in superficie da tenere sempre viva la passione per questo genere letterario così vicino all'universo della danza. E per finire il pezzo Punk Rock "Swan Lake" dei P.E.L.

Nato a Trani nel 1960. Si innamora del teatro a tre anni vedendo il Clown Dimitri. Studia teatro e danza dai sedici anni prima a Milano e poi a Parigi. A vent'anni lavora a Venezia con Carolyn Carlson. Nel 1984 è fra i fondatori dell'Associazione Sosta Palmizi, con la quale come danzatore e coreografo crea gli spettacoli *Il corallo* (1985), *Tolo* (1986) e *Parlare una notte* (1989). Tra i suoi ultimi lavori *Rapporto per una gatta*, *Parlare d'acqua alla piovra*.

ALDILA DELLE APPARENZE

Comprendere il senso profondo della danza, oggi, è impresa tanto ardua che si preferisce aggirare l'ostacolo limitandosi a descriverla. Domande essenziali sul significato della danza quali se le ponevano Luciano di Samosata nel II secolo d.C. o, per limitarsi ad alcuni intellettuali del nostro secolo, Stéphane Mallarmé o Paul Valéry oggi non sono riformulate e, dando per scontato di avere già delle risposte, si dibatte di "stili", di "scenari", di "intenti".

D'accordo con Valéry, ritengo che la danza sia "una poesia generale dell'azione degli esseri viventi che usi e sviluppi i caratteri essenziali di questa azione, li distacca, li dispone, e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto arte alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere". Questi sono tutti elementi che fanno pensare necessariamente alla funzione che il poeta conferisce al suo spirito, alle difficoltà che ad esso propone, alle metamorfosi che ne ottiene, agli spaccati che ne ricava, i quali finiscono per allontanarlo, talvolta necessariamente, dalla terra, dalla ragione, dalla "nozione media" e dalla logica del senso comune. La funzione che il poeta affida allo spirito, il danzatore la conferisce al proprio corpo inteso come unicum: cui la forza plasmatrice della cultura ha conferito un apposito linguaggio che si esprime attraverso il gesto. Ma come per la parola anche per il gesto, il divenire altera le primitive significazioni, le usa e le prege, volta per volta, al soddisfacimento di fini contingenti, contaminandole con la necessità. Allora, come la parola per il poeta, il gesto per la danza deve potersi aprire al di là di se stesso per poter essere poeticamente rilevante.

In questo caso, la violenza, tutta intellettuale, sulla bella apparenza del corpo in movimento, la violazione simbolica della loro integrità, alla ricerca di una verità più essenziale, di una purgosa più radicale necessaria di strumenti di conoscenza che permettano di inserire la danza nel complesso sistema dell'esistenza che la società post-moderna esprime. L'apparenza rappresenta il valore fondamento di questa società da alcuni definita post-moderna per il suo porsi al termine del periodo della Modernità che trovava nella fede nel progresso, nelle ideologie e nei grandi valori, la sua ragione d'essere. Da ciò deriverebbe l'affermarsi di un periodo in cui l'uomo si rifugia nel microcosmo quotidiano, autoperpetuando ed autoperpetuando, per difendersi dalla mancanza di riferimenti cui credere e in questo luogo egli sublima il visibile, il fenomenico rendendolo opera d'arte. Ma la metafora del cerchio può aiutare a comprendere la debolezza della teoria.

Riconoscere le proprietà geometriche del cerchio (e, in primo luogo, la chiusura della sua linea perimetrale), non significa altro che questo: che cioè, anche supponendo che all'interno del cerchio sia stato possibile ridurre tutto l'esistente percettibile, vi sarà sempre qualcosa di impercettibile al di fuori di esso che ha permesso la manifestazione del cerchio. Così anche l'apparenza del gesto, ritenuto portatore di messaggi definitivi, nasconde l'ul di là del gesto. Questo non-lungo dell'impercettibile è, forse, il deposito della verità, di una verità, e in cui si genera quell'azione dell'uomo, esprimibile poeticamente e portatrice di senso, di un senso contemporaneo e spazialmente determinato. Ma questo senso non trova la via per manifestarsi. Sembra, infatti, generalmente, esistere un irreprimibile e potente edonismo del quotidiano che sottende e sostiene ogni vita in società: una specie di struttura antropologica. In certi periodi tale edonismo viene immaginato e occupa un ruolo subalterno; in altri, invece, diventa il perno intorno al quale tutta la vita sociale si ordina in modo ostentato, discreto o segreto. In quei momenti cosiddetti "rapporti sociali", quelli della vita di ogni giorno, non vengono più determinati in funzione di una visione morale ma, al contrario, diventano relazioni animate da e a partire da ciò che è vissuto giorno per giorno in modo emozionale.

Questo secondo momento caratterizza il nostro tempo in cui l'unica eredità che ci ha lasciato la caduta delle grandi ideologie sembra essere un pulsionale soggettivismo: gli schemi morali universali e la coscienza progettuale verso il futuro appaiono al crepuscolo e l'ultima forza trainante della vita sociale sembra essere l'edonismo della quotidianità, che si manifesta, esteticamente, nell'apparenza.

Questo fatto che costituisce un tratto caratteristico della nostra cultura, forse, spiega l'attrazione verso le manifestazioni della danza e giustifica la nostra attenzione al senso della stessa, oggi. Ma la necessità dell'apertura del gesto al di là di se stesso non sfugge al danzatore come la necessità dell'apertura della parola al di là di se stessa non sfugge al poeta.

Il danzatore, spesso, è costretto ad attraversare questa post-modernità in solitudine, mentre molti schiamazzano sull'estetica del suo gesto: è costretto ad adattarsi a vivere con la sofferenza prodotta dalla difficoltà, una culturale, di violare la sua integrità apparente ed esplorare quel non-lungo dell'impercettibile ove giace il senso del suo gesto, radicale, essenziale. In questa tensione conflittuale tra essere e dover essere si manifesta l'essenza della danza contemporanea che non si abbandona al godimento estetico dell'apparenza ma si fonda sul bisogno etico della ricerca del vero nella contemporaneità. Fabbrica Europa, che ha avuto il grande merito ed il coraggio di aprire un dibattito sulla danza contemporanea, sul suo significato come arte nel contaminato panorama di tutte le arti, propone danzatori che, pur nella diversità personalissima dei percorsi di ricerca, tendono tutti, consciamente, a superare le contraddizioni del loro tempo e a rifiutare le seduzioni dell'apparenza. Accanto ai grandi nomi della ricerca internazionale, si pone la significativa presenza della danza italiana (senza alcun riferimento a "scuole" o "stili") che oltre a costituire un patrimonio culturale di notevole valore per questa regione, rappresenta anche un campione di quanto di meglio abbiamo, oggi, in Italia dove l'attenzione per la danza contemporanea stenta a manifestarsi. Assicuro, infatti, ad un fenomeno di "ritardo culturale" tra i percorsi espressivi della danza e la capacità di comprensione del pubblico. Ma il problema è semplicemente risolvibile nel dotare il pubblico di strumenti cognitivi in grado di spiegare la differenza tra puro gestuale e intenzionalità del gesto, tra godimento estetico del gesto e significato etico dello stesso.

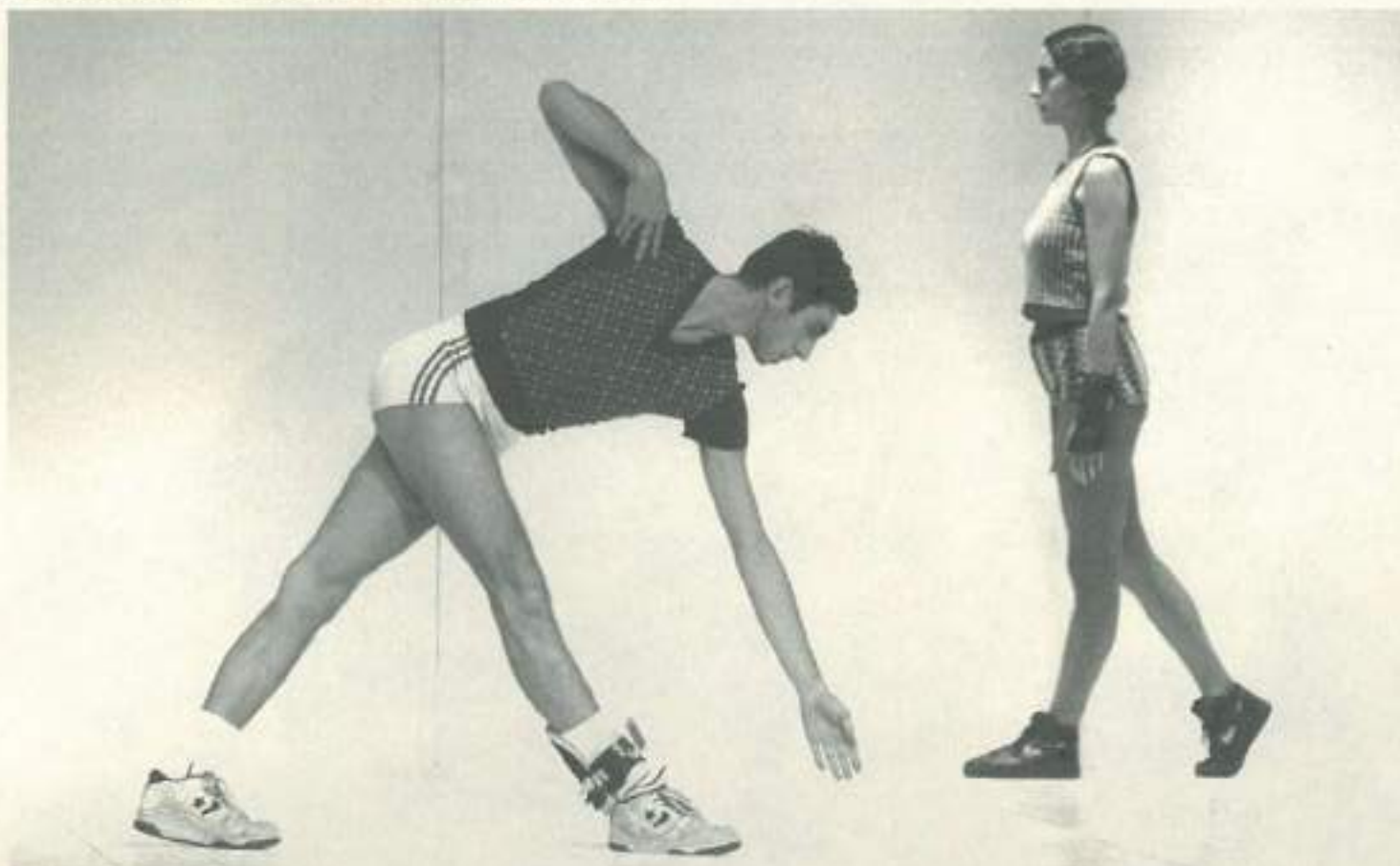
Elis Sarti

progetto di MASSIMO CONTI, MARCO MAZZONI, GINA MONACO, CRISTINA RIZZO

DOOM

coreografia: CRISTINA RIZZO

realizzazione scenografica: Lorenzo Pazzagli, costumi: Michel Bergamo, selezione musicale: Massimo Conti, organizzazione: Matteo Bambi, interpreti: Marco Mazzoni, Gina Monaco, Cristina Rizzo



CRISTINA RIZZO

Come giovane danzatrice, Cristina studia balletto a Firenze ed ha l'opportunità di studiare danza contemporanea con artisti come Peter Gross, Lario Ekson, Pina Bausch, David Pisoni, Bill T. Jones, Ralph Lemon. I suoi interessi si rivolgono anche al teatro con il lavoro di Orazio Costa, Eugenio Barba e altri.

Vive un anno a Manchester e diventa insegnante Associate del ISTD per la sezione danza moderna.

Nel 1990 Cristina decide di trasferirsi a New York per studiare con Martha Graham; alla Martha Graham School of Contemporary Dance completa il Certificate Trainee Program ed approfondisce il metodo Pilates. Durante i primi tre anni passati a New York ha l'opportunità di avvicinarsi al mondo della danza contemporanea americana lavorando con compagnie indipendenti e soprattutto incominciando a sviluppare una ricerca coreografica personale.

Presenta i suoi primi lavori all'Alvin Ailey Dance Center, The Cunningham Studio, The Martha Graham Studio e co-produce il suo primo spettacolo.

Nel 1994 decide di tornare in Italia, pensando che sia importante nel suo paese la presenza di una generazione giovane nella danza contemporanea. Appena tornata in Europa tiene un seminario in tecnica e composizione a Barcellona presso lo spazio di danza Area, comincia ad insegnare in diverse scuole, e continua la sua ricerca.

In questo periodo viene selezionata per il corso intensivo per Direttore Artistico Esecutivo, organizzato dalla Progetti Toscani Associati di Firenze. In questo ultimo anno la sua ricerca artistica si sta muovendo in nuove importanti direzioni: Cristina sta lavorando con Roberto Castello, come danzatrice dell'appena nata compagnia U.D.U. e come

attrice/danzatrice con il Teatro della Valdica, storica compagnia di teatro sperimentale italiano. Il suo progetto coreografico Doom è stato selezionato per la piattaforma italiana del concorso coreografico internazionale di Bagnoles, dandole la possibilità di presentare il lavoro in più spazi. In questo momento Cristina gira l'Italia con le due compagnie con cui lavora e nel tempo che le rimane continua la propria ricerca, insegna e organizza piccoli eventi culturali a Firenze, sperando che la danza contemporanea italiana abbia delle migliori opportunità per esprimere il proprio talento.

Il progetto è stato ispirato dall'ultima produzione letteraria di Samuel Beckett (La produzione bianca), le immagini di Francis Bacon, alcuni giornali pornografici e riviste mediche.

Una scatola bianca che racchiude un mondo essenziale, vuoto. A terra un pavimento sintetico. Questa è la scena. All'interno tre danzatori che sono tre danzatori, si articolano in tre percorsi di movimento. Processi. La musica è costantemente presente ma non ha nessuna rilevanza. La luce è parzialmente bianca, accecante.

CARLSON DANCE COMPANY

musiche: Robert Lippok, scene e regia: Sally Carlson

AGONIA

coreografia e interpretazione: EMMA CARLSON

AGONIA è un intenso brano di danza/teatro. Rimanere fedeli alla propria visione interiore e alla propria creatività, mentre si è ostacolati in infinite pratiche burocratiche, è una lotta evidente in ogni artista creativo. Agonia dà forma a questo processo.

EMMA CARLSON

Nata a Wales nel 1967. Si è formata alla London Contemporary Dance School. Ha lavorato in tutta Europa con coreografi e compagnie che includono: Moving Being, Victoria Marks, Catherine Massin, Images Dance Company, Isabel Moitimer, Earfall Dance, Andy Howitt e Motionhouse Dance Theatre. Assieme a Sally Carlson ha formato la Carlson Dance Company nel 1992.





Nel 1914 Henry Cowell compone *Elastia music*: la partitura prevede che alcune strutture possano essere omesse a caso (di qui il titolo).

Non è filologicamente corretto iniziare a discutere dei rapporti tra arti visive e musica partendo da Cowell, ma certo *Elastia music* è un episodio che in maniera esemplare testimonia dell'aspetto scultoreo di una composizione musicale.

Dire delle forme del suono significa, alla lettera, dire dell'aspetto visivo della musica. È certo possibile e produttivo affrontare questo percorso a partire dalla concezione impressionista di Debussy privilegiando lo sviluppo spaziale anziché temporale della musica. Ciò permette di risalire fino all'importanza visiva che assume certa scrittura musicale contemporanea, quasi opera in sé, svincolata dall'esecuzione (Brown, Cage, Cardew, Clementi...), per quanto sia proprio Cage, con l'ostinato rifiuto a organizzare un'esposizione delle proprie partiture, a seminare il dubbio.

Sarà poi altrettanto produttivo ribaltare la questione e affrontare l'aspetto musicale dell'opera d'arte, di tutta una storia che da *Album 66* di Duchamp vede disseminarsi opere nelle quali il suono diventa la scrittura portante fino a essere in alcuni casi l'unica struttura espressiva e formale.

Eppure, ciò che è forse più importante è pensare a quanto è grande quella comunità di artisti che ha reso possibile la libertà espressiva e lo scambio tra i generi, creando sempre più spazio a nuovi protagonisti.

Dalle riunioni estemporanee al Cabaret Voltaire alle serate futuriste, all'organizzazione della Bauhaus a Fluxus, dalla stagione della performance ai minimalisti, è stata la costruzione di una nuova idea e pratica dell'arte a permettere il superamento della tradizione rappresentativa dell'estetica classica e la creazione di opere dove la ricerca è il movente espressivo e i generi e le tecniche sono solo mezzi che si possono scambiare e confondere.

Oggi è la teleologia dell'avanguardia che ci coinvolge, ipotizzare un orizzonte e raggiungerlo attraverso la costruzione di una comunità e la configurazione di un luogo.

Sergio Rinaldi

LE FORME DEL SUONO

25 MAGGIO - 9 GIUGNO

SATIE RUSSOLO SAVINIO DUBUFFET SCHWITTERS
SKRJABIN SCHÖNBERG MOSSOLOV VARÈSE XENAKIS
NONO CAGE BROWN KLEIN CLEMENTI

GROSSI CHIARI BUSSOTTI CARDINI LOMBARDI MAYR

ACCONCI ASHLEY BISMUTH BRECHT CARRÉ FOX
GILBERT & GEORGE GILLETTE JONAS HORN MARTEGANI
MISSONI MORO MUÑOZ NANNUCCI NAUMAN
NEUHAUS PAIK PALESTINE PARRENO RÜDIGER
UBERTI VIOLA WEINER

art/tapes 22

ZONA archives

Schema Gallery

CANTIERI IN CITTÀ

25 MAGGIO - 2 GIUGNO - 7 GIUGNO

NICOLA VERNUCCIO, RENATO CORDOVANI,
EUGENIA SANNA, EDOARDO RICCI,
NANNI CANALE, MICHELE BARONTINI,
ADEN MAMER, HAZAN SHUKRI,
SUNRISE ORCHESTRA,
MANRICO FIORENTINI, ALESSANDRO BIAGI,
MASSIMILIANO DE VUONO.



IL FUTURISMO MUSICALE E LE SUE INNOVAZIONI

"S' vuol proprio da me della musica futurista? Ebbene, ne posso fare a chilometri e metter fuori l'insegna: 'si fabbrica musica a un tanto il metro'". Così si esprimeva Pietro Mascagni rispondendo all'invito che Marinetti gli rivolgeva a partecipare, come il suo allievo Francesco Balilla Pratella, al movimento futurista. Oggi, se chiedessimo un giudizio a un musicista o a un critico sul futurismo musicale, ci sentiremmo rispondere che è stato assai deludente rispetto a quello letterario e pittorico. Qualche buona idea teorica, ma composizioni di scarso valore; gli intonarumori, poco più che cassette di legno da fruttivendoli.

FERRUCCIO BUSONI E IL RINNOVAMENTO

Gli intonarumori non scossero i *Pini di Roma* né gli orecchi della *Dona Seposte*, tanto meno scuotono annuali neogozzariani fiori-musical-da-non-coeliere; ma hanno fatto felici gli *Happy few* di John Cage che è stato il primo musicista del dopoguerra a occuparsi di futurismo, scrivendone già nel 1946. Effettivamente, in musica è mancato un artista del livello di un Boccioni o di un Balla, non è che, per esempio, Francesco Gagliardo reputava Stravinsky la massima espressione futurista. Oggi però abbiamo un grosso incomprendibile debito nei confronti di tante innovazioni teoriche e pratiche, senza dubbio originate dai tre manifesti di Pratella e dagli scritti di Russolo. Va riconosciuta a Ferruccio Busoni la paternità delle radici di questa concezione di rinnovamento musicale, in particolare nel suo *Estudio über neuen Aesthet der Töne* (Trieste, 1907), letto e fatto leggere da Marinetti. Busoni non era e non sarebbe stato mai un futurista, ma fermo sulla soglia del suo tempo, uno sguardo all'indietro e uno in avanti, ha visto lontano laddove altri, pensando a gran velocità, non sono mai arrivati. "I futuristi" scriveva Stravinsky, che aveva ascoltato gli intonarumori nel 1914, "non furono gli aeroplani che volevano essere ma casermai un simpatico stormo di rombanti vespe". È stato facile anche per i cinque musicisti della cosiddetta "generazione dell'Ottanta" (Casella, Malipiero, Pizzetti, Alfano, Respighi) contrapporsi a questi schemi, così poco rispondenti all'immagine di una produzione seria. Con una modalità provocatoria e anticonformista il futurismo infatti è stato la prima avanguardia che

ha agito una sovranmissione dell'arte sulla vita, un tuffo nel quotidiano, nell'effimero, nella nuova dimensione che la tecnologia dischiudeva. Ecco quindi che le *Spardi di Roma* venivano a sostituire i gin di valzer, le *Tante Parole* di poesia sonora le romanze di Tosti. L'arte dei Rumori, che Russolo sviluppò dal 1913 al 1916, anno di pubblicazione del suo libro omonimo, è un momento essenziale per l'evoluzione della musica contemporanea. La nuova concezione di allargamento del campo dei suoni, implicante una "poliritmia", ha aperto la porta alla *musique concrète* di Pierre Schaeffer e via via a tutta la musica elettronica successiva. "Il suono" scriveva Malipiero "non è venuto dal rumore, che la musica nasce dove finisce il rumore". Ma Russolo ha avuto un fratello, Antonio, che non gli ha reso un buon servizio in quanto, essendo questi musicista di professione, pensò di utilizzare gli intonarumori fabbricati dal geniale fratello pittore-inventore-occultista per fare un disco a 78 giri che sfruttasse questa novità.

Ne è venuto fuori una specie di "raggio del topo", in quattro: *Crepitanti, Rombanti, Soppianti, Gorgoglianti*, ecc. fanno qui una pessima figura, semplici rumorini di accompagnamento. (Qualche anno fa decisi di vedere come stavano effettivamente le cose e realizzai le sette battute del *Requiem di una città*, che Russolo pubblicò su "Lacerba" nel 1914. L'esecuzione, resa possibile dai cinque intonarumori che gli Asolo/Biennale di Venezia avevano fatto ricostruire nel 1977, era un parziale montaggio a otto piste, sufficiente però a trasformare completamente l'idea dell'operazione combinatoria di suoni-rumori, che aveva scatenato reazione tanto violenta al solo apparire nel 1913).

Le operazioni e le idee dei musicisti futuristi sono state preziose anticipazioni e indicazioni raccolte dai compositori degli anni Sessanta. Allorché tutte le discipline artistiche parevano fondersi di nuovo in una espressione unificata di tutto, il riferimento alla prima avanguardia storica del Novecento era inevitabile.

Ma assai scarsa è l'informazione specifica. Pochi conoscono per esempio il saggio dei fratelli Coradini *L'arte dell'assente*, scritto nel 1910. Non è stato mai più rappresentato *L'azione Dm* di Pratella, dopo la messa in scena del 1920 a Lago di Romagna; eppure, nella scena *L'agorà* di questa opera, definita da molti un polpettone futur-espressionista, è spemmatizzato per la prima volta in Italia, l'effetto combinato di suono e luce colorata.

Questo da solo, a parte la tematica aviatoria, le tre donne nude in scena e gli intonarumori, ne motiverebbe una ripresa.

DISARZIONATI DAL FASCISMO

E poi, chi conosce i manifesti teorici di Franco Casavola? Questo musicista distrusse tutta la sua musica futurista nel 1927, comprese il balletto *Amleto del 3000* e la *Donna dell'Alba*, della quale però esiste ancora un manoscritto. Un altro giovane musicista, Silvio Masi (futuristica trasformazione del cognome De Re), morì letteralmente di fame in treno da Parigi, dopo aver scritto cose di grande interesse come il *Profilo Sintetico Musicale di Marinetti* per pianoforte e la musica di scena di *L'orgoglio delle macchine*, dramma di Ruggiero Viarelli. Pur essendo a migliaia di chilometri da Varese, questa musica oggi è più significativa storicamente di tanta altra eseguitissima. Anche la stessa prima composizione per orchestra futurista della storia, quell'*Uno alla vita* - *Sinfonia Futurista*, che Pratella diresse nel 1913 al Teatro Costanzi di Roma, sarebbe oggi da riscrivere non nella versione addensata che l'autore ne fece nella prima metà degli anni Trenta, ma in quella originale, risultata fuori soltanto l'anno scorso. Dopo la prima ondata, dal manifesto di Marinetti del 1909 fino al 1916, molti musicisti si accostarono alle idee futuriste; lo stesso Malipiero nel 1918 emise definitivamente "segni-futuristi" per non parlare di Virgilio Mortari che aveva scritto un *Five-Two Futurista* per il Teatro della Sordina e faceva delle performance nelle serate futuriste degli anni Venti. Con l'etichetta "futurismo" insomma passava tutto ciò che era genericamente modernista. Lo stesso Casella che ne prese sempre le distanze e lo ignorò quando fece la *Corporazione delle nuove musiche* (1924), in quegli anni si appropriava dell'etichetta intitolando un saggio *Come un futurista pensa ancora Rossini*. Ma Casella, va detto, non aveva bisogno di etichette; i suoi *Tre soli per Pavana* del 1917 sono tra le più straordinarie composizioni del tempo, futuriste o no. Improvvisazione, occupata dopo un secolo rispetto ai concerti nei quali Chopin e Liszt si facevano dare temi dal pubblico e si cimentavano in creazioni estemporanee, viene teorizzata e praticata con il manifesto *L'innovazione musicale*, firmato da Baroccini e Mantia. Nelle cronache del periodo

appaiono molti nomi, come quello di Nuccio Fiorda, e aspetti curiosi, come il "macchinismo". Il *Parigi 231*, la locomotiva di Honneger, ha sbuffato anche da noi qualche anno più tardi, con la sintesi musicale *Le macchine* di Aldo Giannini, l'aeromusicista, o la meccanocavalcata *Cavalli* - *Azienda* di Luigi Grandi. Marinetti e il futurismo sono stati disarzionati dal Fascismo che, una volta consolidatosi in Italia anche con l'aiuto più o meno diretto del vitalismo futurista, necessitava di marmozzare anche la musica, di gerarchizzare e ristabilire una nozione di valore, opposta al fondo costituzionalmente svincolato da freni delle idee di questi ex interventisti un po' troppo golindisti.

La storia musicale di quegli anni è stata scritta da chi ha prodotto opere nelle quali si ricercava un rinnovamento linguistico nell'uso dei materiali tradizionali, ma non una trasformazione, né del gioco spettacolare, né della sostanza di una produzione e di un uso della nuova musica. Ecco perché, pur avendo destato l'interesse di Stravinsky, di Ravel e di Varese, gli Intonarumori e il Rumorismo di Russolo non hanno mai trovato una utilizzazione che ne assicurasse la sopravvivenza ai primi esperimenti.

I CAVALLI DELL'AIDA

Un risvolto internazionale di questa avanguardia c'è stato nell'opera di George Antheil, l'autore di *Ballet Machine*, il *Bail Boy of music*, Antheil faceva concerti a Berlino nel 1923 autodefinendosi "pianista-futurista" e suonando sue opere per pianoforte come la *Sonata Sauvage* o *La morte della macchina*. Oggi sarebbe molto stimolante rivedere, oltre ai *Ballet Plastici* di Depero che sono stati rimessi in scena due anni fa a Como, delle rappresentazioni del *Teatro del Colore* di Achille Ricciardi (1919). Tanti altri eventi di questa rivoluzionaria spettacolarità musicale dovrebbero essere recuperati; si pensi ai *Ballets Musiques Futuristes* (1920) di Pannaggi e Paladini, con la musica per motociclette di Casavola. La storia della musica futurista potrà però essere riscritta, solo dopo la realizzazione di alcuni di questi prodotti negli spazi ufficiali. Motociclette e eliche d'aeroplano in teatro? Ma perché no, visto che in certi allestimenti dell'*Aida* ci sono cavalli sulla scena, e non sempre passivamente fermi.

Daniela Lombardi (da «La Repubblica» del 18-3-1984)

EDGARD VARÈSE

La risposta più chiara che posso fornire alle persone che mi interpellano rispetto al mio modo di comporre è per cristallizzazione... il cristallo è caratterizzato da una definita forma esterna e da una definita struttura interna. La struttura interna è costruita sull'unità del cristallo, la quantità più piccola che possiede l'ordine e la composizione della sostanza. L'estensione dell'unità nello spazio forma il cristallo completo. Nonostante la limitata varietà delle strutture interne, le forme esterne del cristallo sono pressoché senza limiti. Credo che questo suggerisca, meglio di ogni altra spiegazione, il modo nel quale sono composti i miei lavori. C'è un'idea che è la base della struttura interna, questa è espansa o divisa in forme differenti o gruppi di suoni che continuamente cambiano in forma, direzione e velocità, attratti o respinti da forze diverse. La forma è la conseguenza di questa interazione. Le forme musicali possibili sono senza limiti, come le forme esterne del cristallo.

(Edgard Varèse, citato da WILFRED MILLERS in *Music in a new found land*, Alfred A. Knopf Inc., New York, 1965)

JOHN CAGE

Cage semplicemente colloca i suoi eventi sonori uno di seguito all'altro e questi sono collegati solo perché coesistono nello spazio. Visto che non c'è linea melodica e non c'è modulazione l'evento sonoro è di nuovo, spaziale, piuttosto che temporale.

(W. MILLERS, *Music in a new found land*, Alfred A. Knopf Inc., New York, 1965)

EARLE BROWN

Earle Brown ha affermato che l'impulso verso il suo specifico modo di comporre proviene dall'arte di Alexander Calder e Jackson Pollock; ha tentato di creare un "mobile" musicale nel quale il controllo ed il non controllo operino insieme.

(W. MILLERS, *Music in a new found land*, Alfred A. Knopf Inc., New York, 1965)

ALDO CLEMENTI

Nel '59, anno in cui composi il primo dei miei *Idagawari*, era già da tre anni che costruisco sui pochi ma preziosi consigli datemi a Milano da Bruno Maderna nel Novembre del '56 (i principi dello strutturalismo postweberniano). Dai miei Tre studi ('56-'57) iniziai a far nascere le mie composizioni per mezzo di procedimenti grafici. Nel '59 questo metodo compositivo era già sufficientemente perfezionato. Il fine stilistico era di ottenere una certa analogia con certa pittura di quegli anni (Perilli, Novelli, ecc.). Musicalmente: pezzi compositivi indipendenti, intrecci di linee già orientate verso agglomerati sonori uniti e con già una certa impressione del costrutto.

Domanda: La relazione tra tempo musicale e tempo fisico tendeva ad abolirsi con i tuoi tre "Infiniti". Perché?
La necessità di annullare qualsiasi dialettica formale mi convinse ad abbandonare il precedente metodo compositivo (per quanto i piani fossero indipendenti e la composizione nascesse da un'organica e un'unica operazione grafica, involontariamente si configuravano dagli alti e dai bassi che alla fine diventavano delle contraddizioni). Osservando certe pitture informali (Fautou, Tapies) decisi che si doveva lavorare su un'unica matrice di pattern: una fitta galassia suscettibile di minime variazioni (come i mobiles) che ne garantissero - malgrado l'insistente ripresentarsi - l'assenza di qualsiasi soluzione di continuità. Come nel gioco degli scacchi: strategia (ideazione) e tattica (realizzazione); non fu semplice arrivare a capire che l'unico mezzo era ottenere un unico, mastodontico quadrato magico, un contropunto così finto da nascondere le innumerevoli linee (tattica-matematicismo continuo); inoltre l'annullamento di qualsiasi contrasto (strategia-abolizione del tempo musicale).

GEORGE BRECHT E MICHAEL NYMAN

Michael Nyman: Questa esperienza totale differisce dall'idea romantica di Gesamtkunstwerk. Nel suo libro su Joseph Cornell, Dore Ashton riporta queste parole di Schumann: "Il musicista coltivato può studiare una madonna di Raffaello con lo stesso profitto con il quale il pittore studierà una sinfonia di Mozart. Ed inoltre: nella cultura viene fissata la recitazione dell'attore; l'attore trasforma il lavoro dello scultore in forme viventi; il pittore trasforma una poesia in pitture; il musicista trasforma un quadro in musica". È un appello da molto lontano alla connessione tra i media.

George Brecht: Sì, lo è. Come sempre (Schumann n.d.r.) dice di trasformare qualcosa in qualcosa. Se davvero cambi qualcosa in qualcosa può essere fatto solo in un modo molto semplice, nel modo in cui da sempre i pittori cercano di interpretare una figura di Bach: c'è una fila di punti blu e c'è una fila di punti rossi, è davvero molto semplice. Da qui penso che venga l'idea della connessione tra i media, dalla coscienza che non esistono più limiti, ti puoi muovere ovunque su di una linea continua, in un campo continuo, un *intinuous*. Quello che ne risulta non può essere analizzato nelle parti che lo compongono, è continuamente variabile all'interno di un campo.

Michael Nyman: Hai detto che in Inghilterra sei conosciuto come compositore piuttosto che come artista. Sei stato associato nei tanti anni sessanta con Carlew, Tilbury e la prima Scratch Orchestra. Walter Tiers è ovviamente il centro di questo fatto musicale. Alcune delle cartoline nella scatola sono istruzioni evidenti per azioni musicali come: *Card music*, *Card piece for voice*, *Card piece for radio*. Tuttavia le azioni che nel titolo prevedono strumenti classici (Quattro per archi o flauto solo) paradossalmente non sono affatto musicali, visto che non viene prodotto alcun suono: i componenti del quartetto d'archi non suonano affatto gli strumenti, muovono semplicemente le mani; il flautista smorza il flauto e lo rimonta. Dopo la serie *Viol solo*, John Tilbury ha detto che vedeva *Incidental music* come una composizione sul piano o sull'essere pianista piuttosto che una composizione per musica al pianoforte. Sei cosciente di ciò ed hai tentato di inserire in questi eventi qualche verità generale sulle azioni musicali?

George Brecht: No, o non che questo sia un aspetto peculiare o comunque più importante di altri. L'"incidentalità" di *Incidental music* è particolarmente evidente nel momento in cui si attaccano tre piselli secchi con il

nastro adesivo sulle chiavi del pianoforte.
Michael Nyman: Cosa intendi per "incidentalità"?
George Brecht: Sei provando ad attaccare i piselli alle chiavi del pianoforte con nient'altro in testa, o perlomeno questo è il modo nel quale lo faccio io. Quindi ogni suono è incidentale. Non è né intenzionale né non intenzionale. Non ha assolutamente nulla a che vedere con il suonare un LA o un DO, o un DO e un DO di vis mentre stai attaccando i piselli. Quello che conta è che stai attaccando i piselli al tavolo con il nastro adesivo.

Michael Nyman: Ma perché li attacchi sulla tastiera piuttosto che sulla cassa, si potrebbe pensare che hai intenzione di produrre qualche suono.

George Brecht: Be, se lo fai molto lentamente puoi farlo in silenzio.

Michael Nyman: C'è sicuramente in questo un aspetto che riguarda la pittura, ma non è come La Moore Young che apre e chiude la ribalta del piano senza produrre suoni, quella è una disciplina esterna, la tua è una sorta di disciplina interna che l'esecutore...

George Brecht: Sì, io non ti dico cosa devi tentare di fare.

Michael Nyman: L'esecutore dovrebbe sapere se si debbono o non si debbono produrre suoni.

George Brecht: A volte seguo intenzionalmente le istruzioni di La Monte che dice che comunque senti sempre qualcosa.

Michael Nyman: Un pectore diventa uno strumento musicale, un vulcano ha un'apertura simile ad un clacson ed anche lui diventa uno strumento. È giusto?
George Brecht: Potrebbe sicuramente essere. Se guardi un vulcano esplodere sicuramente potresti considerarlo un ottimo pezzo musicale. Forse Gavin Bryars potrebbe comporre *Implosion del Krakatau*.

(Estratto da un'intervista, Colonia, luglio 1976)

Nella scienza si usa il "Rasoio di Occam". Tra due ipotesi ugualmente valide scegli la più semplice. La questione è di fare il massimo con il minimo sforzo. Ora semplificando la questione, si potrebbe osservare come le arti plastiche abbiano a che fare con la materia e la musica invece, con l'energia. Personalmente mi sento molto più coinvolto dall'energia che dalla materia. Per me il problema è di fare il massimo - non so esattamente cosa - con il minor dispendio possibile di energia. (Estratto da un'intervista con Imelene Lebert, Parigi maggio 1975)

La famosa e scigliurata tesi aderimmo comunemente nella Filosofia della musica moderna secondo cui il progresso (concetto questo quanto mai equivoco in arte) sta (stava) dalla parte della Scuola di Vienna e la restaurazione di quella di Stravinsky è da rovesciare, come era già stato fatto assai acutamente in anni passati da critici (D'Amico) e compositori (Castaldi). Una volta deprecata questa, e altre posizioni critiche, di Adriano (vedi per esempio il suo atteggiamento moralista e demonizzante verso la musica leggera), riesce facile il constatare come nel nostro secolo un certo filo rosso legato a polarità tonale e a convenzioni percettive concernenti la forma, non solo non si sia mai interrotto, ma abbia generato, nei due campi della classica e della leggera, oggetti d'arte di grande valore, e pienamente moderni. Si contesta qui, insomma, l'uso unilaterale, fazioso ed estremistico che molti critici e compositori hanno fatto della categoria del "moderno" e del "nuovo" (altro concetto, quest'ultimo, assai equivoco). Ciò ha portato a una visione pluralistica e a una coesistenza pacifica di musiche diverse, a una intolleranza crescente verso tutto ciò che non passava dalle ferocate strade maestre del progresso. Spero sia chiaro a questo punto, al di là di inevitabili semplificazioni e generalizzazioni, che non voglio qui sostenere il "regresso" in arte, ma semplicemente dire che esiste tanta bella musica linguisticamente "arpeggiata" (si veda la cosiddetta musica leggera e tanta orrenda, inascoltabile musica che pure è all'avanguardia in fatto di tecnica compositiva e di strumentazione adoperata). Per quanto mi riguarda, devo confessare che detesto in genere la musica dodecatonica classica e quella sviluppata negli anni cinquanta. Questo lo dico per due ragioni: perché penso che non basta conoscere come è fatta una certa musica per poterla amare, e anche perché reputo giustificato certo resistenza di fronte, per esempio, alle musiche suddette (scritti), che non rappresentano affatto l'unico modo di essere moderni. Per ultimo, non voglio tacere che presso la categoria dei musicisti classici cui appartengo, sono ancora molti gli atteggiamenti (compresi quelli aprioristicamente ostili alla musica contemporanea) non sono altro che il riflesso di una concezione integralista della cultura.

Giancarlo Cardini

PIETRO GROSSI ATTIMI DI HOMEART

immagini in elaborazione permanente e audizione di computer music.

Home-Art, suggerita dal personal computer, porta al più elevato grado di autonomia decisionale oggi concepibile le aspirazioni e le possibilità artistiche latenti in ognuno di noi. La casa, spazio personale, la privacy, possono essere forgiate e riforgiate secondo i dettami della fantasia personale e con

l'ausilio di quelle 'artificiali'. L'impiego 'amichevole' del personal è un sufficiente stimolo all'azione e può lo sarà la condizione operativa del futuro. La slogan "il computer ci libera dal genio altrui ed accresce il nostro" è dunque sotto interessante verifica.

GIUSEPPE CHIARI IL TAMBURRO

musica elettronica, un pezzo per una sola frequenza, velocità costante, durata libera.

Giuseppe Chiari è uno dei maggiori protagonisti del panorama artistico contemporaneo internazionale. La sua attività è da subito legata al mondo Fluxus di cui è uno dei principali esponenti. Nato a Firenze nel 1926, studia matematica e musica. Nel 1947 ha fondato il suo jazz club, nel 1950 ha cominciato a comporre e partecipare all'attività di Fluxus. Nelle sue performances musicali ha fatto uso, tra le altre cose, di strumenti di cui ha trasformato la

forma originaria e di oggetti appartenenti alla vita quotidiana. Le sue istruzioni per *Lavori* (1965) erano: "Ritorno onorato al performer ci sono molti oggetti differenti posti nel disordine più completo. Egli li compone in un proprio ordine ed esegue la sua propria idea di ordine". Chiari è inoltre conosciuto per i suoi *staccati*, come "Art is Easy", "All Music is The Same", pubblicati in cataloghi, poster, ecc.

SYLVANO BUSSOTTI

FIVE PIANO PIECES FOR DAVID TUDOR - POUR CLAVIER - ESTRATTI DA "VOLIERA"

Maurizio Castellano, piano, Paolo Carlini, fagotto

Five piano pieces for David Tudor
L'espressione "for David Tudor" usata nel titolo non vuole essere una dedica ma, per così dire (ed ebbe allora financo il pudore del "per così dire"), quasi (altro delicatissimo indugio) un'indicazione di strumento. I caratteri musicali scritti realizzano una volta che va dalla musica tradizionalmente nota sino al segno musicalmente ancora ignoto: il disegno. Spesso l'atto sonoro che simili disegni possano generare resta nelle mani del pianista. Come rimettere i peccati. E ancora: i cinque pezzi, tolti da un ciclo più vasto, si riuniscono, distaccandosi, in un ciclo minore virtualmente disposto nel ciclo globale.

Pour Clavier
Il titolo di questo pezzo per pianoforte, scritto nel 1961 sulla spiaggia di Sculiana, sottolinea che viene utilizzato soltanto la tastiera. In quanto pescatore del vasto ciclo strumentale e vocale di *Pieces de chair II*, esso consiste nel riprodurre alla lettera e sinteticamente la particolare struttura del ciclo e di utilizzarne nei dettagli tutto il materiale di intervalli. È in qualche modo una "ripresa", ma completamente trasformata e resa incomprensibile, tanto all'ascolto che alla lettura, dal bianco e nero del pianoforte.

Sylvano Bussotti

GIANCARLO CARDINI LA STANZA DEGLI INCANTANTI LE CANZONI CHE HO AMATO

per pianoforte, oggetti e giocattoli sonori
Giocattolieri: Francesca Della Monica, Roberta Gelpi, Stefano Borelli, Paolo Somigli

"Omaggio a Umberto Bindi"
15 arrangiamenti per pianoforte

"Stanza degli incanti e dei sogni. Stanza reale e stanza interiore. Spazio intimo, chiuso. Rituali fantastici, teneri e giocosi (con decorativi fogli colorati di carta velina appesi al pianoforte, biglietti gettati dentro un bicchiere pieno d'acqua, un mazzo di fiori riflesso in uno specchio, giandule musicali...). Nella musica: non sviluppo, ripetitività, circolarità. Frammenti iterativi senza sosta, quasi come formule magiche, o come il roteare di un caleidoscopio."

1. Noi due - 2. Non so - 3. Vento di mare - 4. Se ci sei - 5. Nuvola per due - 6. Arrivederci - 7. Non mi dire chi sei - 8. Il confine - 9. Odio - 10. Chiedimi l'impossibile - 11. Un giorno, un mese, un anno - 12. Un paradiso da vendere - 13. Vacanze - 14. Niente nanna di Natale - 15. Il nostro concerto.
"1959. Per me fu l'anno di *Arrivederci*. Una delle più belle canzoni di tutti i tempi (la più bella, estremizzavo allora), di cui mi innamorai subito. Cosa che successi poi puntualmente per tutte le altre canzoni di Bindi, almeno fino al 1964."

APPUNTI DI POETICA

Lo stile che persegui, di massima, appare caratterizzato da una volontà di direzionare l'ascolto mediante l'uso di formule iterative dotate di forte connotazione armonica, nella linea di uno stile omofonico-accordale sintetizzante in sé diafonismo e pancromatismo. Formalmente si ha un procedere basato su giustapposizioni di episodi legati a precise figure motiviche: ne deriva, di conseguenza, un senso di staticità e di deliberato non-sviluppo.

La riuscita di un'opera non dipende, come non è mai dipese, dal suo essere aggiornata ai massimi livelli del progresso linguistico (e tecnologico).

È stato sempre possibile, viceversa, scrivere musica bella usando un lessico non avanzatissimo, o considerarlo "vecchio".

Solo la ripetizione, sia pur variata e sottoposta ai più sottili artifici, consente la riconoscibilità e, di conseguenza, l'affezione all'oggetto, come molto accuratamente nota Foucault ("L'ascolto della musica diventa tanto più difficile quanto più la sua scrittura si libera da tutti gli elementi tipo schemi, segnali, segni tangibili di una struttura ripetitiva", da *C.N.A.C. Magazine*, Maggio 1983, traduzione di Simona Rengo).

Giancarlo Cardini

ALBERT MAYR TIMEWALK

Percorso ambientale all'esterno di gruppo alla ricerca di periodicità acustiche del quotidiano

Nelle nostre osservazioni dell'ambiente di solito ci concentriamo sulle sue componenti visive e spaziali, su forme e colori prevalentemente statici. Ma l'ambiente consiste anche di innumerevoli decorsi delle qualità temporali di eventi singoli o di un insieme di eventi. Un *time walk* è un'esplorazione che mira a modificare il nostro comportamento percettivo per permetterci di apprezzare l'estetica dell'ambiente immanente.

Albert Mayr è nato a Bolzano nel 1943, ha compiuto studi musicali in Germania e a Firenze. Come compositore ha lavorato prevalentemente nel campo della musica elettro-acustica e sperimentale. È stato docente alla McGill University di Montreal e al Conservatorio di Firenze. Da diversi anni si occupa di un approccio creativo all'organizzazione del tempo sociale. Accanto al lavoro artistico (installazioni e azioni) ha pubblicato numerosi scritti teorici e conduce seminari in questo campo.

DANIELE LOMBARDI MITOLOGIE

Gabriella Bartolomei: voce, Elisa Cozzini: flauto, Maria Cecilia Berio: violoncello, Giorgio Morozzi: pianoforte*, Angelo Russo: pianoforte**, Daniele Lombardi: pianoforte***
da *L'ora Alata* (1992-93) *L'aria Cadenza* per flauto, *Novatrice* per pianoforte*, *Kao* per voce, *La morte del movimento* (1993), per il film di Andrea Granchipier pianoforte** e video, da *Amor d'incanto e gelosia d'inverno* (1988), *O Fiera* per voce e violoncello, *Minologie* per pianoforte*** e *Liquid Crystal display* (1996), (A.C.D. progetto di Hans Jodl), *To Gather Together* # 10 (1978-1981), a collective piano composition by 57 authors per pianoforte*** e multivisione

(...) Mah, penso che nella storia della musica contemporanea si siano venute a creare tre direzioni diverse che a volte, per alcuni autori, hanno potuto convivere. La prima è l'idea di fare musica affermando un sistema, una prassi, che riguarda ai procedimenti storicizzati o a nuove formulazioni sia numerologiche, che contrappuntistiche o di altro tipo (NUMERO).

(...) Esiste anche una produzione musicale che pretende una liturgia, un contesto pronto a risuonare per incantamento (MISTICISMO), poi la metafora dello spazio come idea di struttura e come spostamento dal suono al visivo, nella strada di un nuovo teatro musicale (SPAZIO).

(...) Sì, esatto, mi collocerei proprio nell'ambito di questo terzo contesto, anche se negli ultimi mesi sono stato di nuovo sedotto dalla speranza di tornare ad una nuova semplicità, ad una musica semanticamente comprensibile.

(...) La natura espressiva della musica è un mistero, lo diceva bene Socrate quando la definiva "estraneezza", la "non conoscibile", ci credo molto, altrimenti come si spiegherebbe che alcune composizioni sono entrate nella competenza comune e sono importanti per tante persone, mentre altre cadono nel dimenticatoio? Non è questione di brutto o bello, ma di capio o di incomprensibile: è necessario capire per leggere la bellezza.

(...) No, non c'è contraddizione. È vero che io spesso ho rilevato l'antitesi tra repertorio e marginalità, accusando il mondo della produzione dello spettacolo musicale di sclerotizzare un repertorio e in questo modo di escludere ingiustamente la maggior parte della storia della musica, ma è vero anche che esistono capolavori che sono tali anche dal punto di vista della comunicabilità: il linguaggio con il quale sono espressi è un piccolo miracolo di sintesi.

(...) Sì, è un itinerario che parte da Beethoven e Mah, che pensavano ad una musica per il "muto leggere", mentre sulla sponda opposta Busoni teorizzava una musica "inaudita", due utopie che risolvono alla fine l'interiore dell'immaginazione: una esecutiva, una compositiva.

(...) Sì, sì, faccio subito alcuni nomi: Louÿs, Kandinsky, Klee, Goncharova, Larionov, Scriabin... Astrattismo e Raggismo sono la base di una idea musicale della metafora dello spazio, musica come struttura, come fantasma visivo. Queste sono le radici che hanno poi reso possibile negli anni Cinquanta la produzione di Brown e Cage.

(...) Certo, a quel punto il progetto grafico manteneva una forte ambiguità. Per Stockhausen, Kagel, Guécere, Castaldi, si potevano stabilire gradi intermedi di musica da leggere e da vedere. Con Bussotti, Moran e Logothesis poi vedevano la luce delle "pignografie", notazioni comunque destinate alla realizzazione fisica, una specie di schemi per l'improvvisazione.

(...) La *Musik im Raum* di Schaefer e il *Teatro di Cadenza* sono l'inizio di una completa autonomia del progetto grafico dal suono. Questi lavori sono stati il giro di boa dal quale si è tornati indietro verso il recupero della funzionalità della scrittura. Non deve essere però trascurata la prospettiva della invenzione visuale come composizione musicale: una specie di neo-astrattismo che fino da allora mi attinse e che ha dato una direzione al mio lavoro. Dal 1968 ho scritto decine e decine di "notazioni di fatti sonori" che l'esecuzione richiama nella propria immaginazione, in genere erano immagini colorate realizzate con la tecnica del collage.

(...) A dire il vero fu Evangelisti che mi fece compiere il passo decisivo verso il silenzio come negazione del suono. Evangelisti è stato in quegli anni il più radicale di tutti.

(...) No, certo che era un momento di transizione. Oggi esiste tutta una nuova realtà fonica e una

nuova progettiva, sia di trasformazione del processo di comunicazione musicale, sia dell'uso di prassi compositive, oggi è forse il momento più interessante perché tutto è omologato, tutto rientra nel possibile, nella competenza comune. L'artista ha scoperto la sua intelligenza con il concettuale e il vero grande dominio della materia della sua disciplina, dopo anni di asfissia, grazie anche al villaggio globale che ha messo in stretto contatto culture diverse e acculturazioni selvagge.

(...) Perché no? Anche Cage parlava di considerare le pagine di musica come arte visuale...

(...) Bisogna anche tener presente che ai tempi dell'Astrattismo la musica si trovava ancora sulla soglia della atonalità e della protododecafonia. La grande evoluzione linguistica che ha avuto in seguito ha condotto l'orecchio là dove già l'occhio aveva esplorato, anche se da questa nuova dimensione è comunque scaturita la conferma del predominio del visuale sull'uditivo.

(...) Del sistema dell'arte? Sì, la cosa che vorrei è che per un attimo si considerasse la produzione contemporanea sospendendo il criterio di valore e che si desse veramente l'opportunità di influenzare attraverso i mass media senza prescelte, senza offrire i soliti precetti che piacciono a quello o a quell'altro critico o operatore culturale. Va bene, lungi dalle utopie, ma quanti minuti vengono dedicati alla musica contemporanea o all'arte contemporanea in un anno di palinsesti televisivi? È deprimente pensare che la ricerca artistica sia così estranea dalla vita di tutti i giorni, quando la prima istanza di questo esercizio di pensiero è di carattere dialogico, un dialogo con un altro da sé che poi rimane nella testa dell'autore.

(...) Più che altro devo dire che sono molto interessato alle possibilità che le attuali tecnologie offrono nel campo di una nuova spettacolarità che convoglia insieme espressioni varie. La "Ambient Music", per esempio, è la "Musique en Tapiserie" dei nostri tempi. L'arte oggi può uscire dai musei e dai teatri per una incursione nella quotidianità, la ricerca di queste nuove modalità condiziona e guida anche una coscienza metalinguistica che è sempre più necessaria.

(...) Ma sì, per esempio un concerto di silenzio immagini nel mezzo del caos del traffico di una città, al posto di grandi murales pubblicitari, una immagine istantanea di musica che coglie l'attenzione del passante, un concerto di musica per attesa dell'autobus, diffuso presso tutte le stazioni, ma la lista di invenzioni può essere interminabile. Lo spirito di rinnovamento che partì con i futuristi portava con sé la premonizione di ciò che sarà la musica domani, anche se quella di ieri rimane protagonista della nostra coscienza storica e fondamento imprescindibile sul quale innestare la ricerca.

(...) Certo, anche una visione totalmente opposta a questa potrà convivere, per tranquillità degli accademici. Ai tempi della grande rivoluzione della pittura negli anni Dieci si continuava a disegnare il nudo nelle accademie e ancora oggi si disegna lo stesso nudo, naturalmente sono cambiati le modelli, almeno quelle.

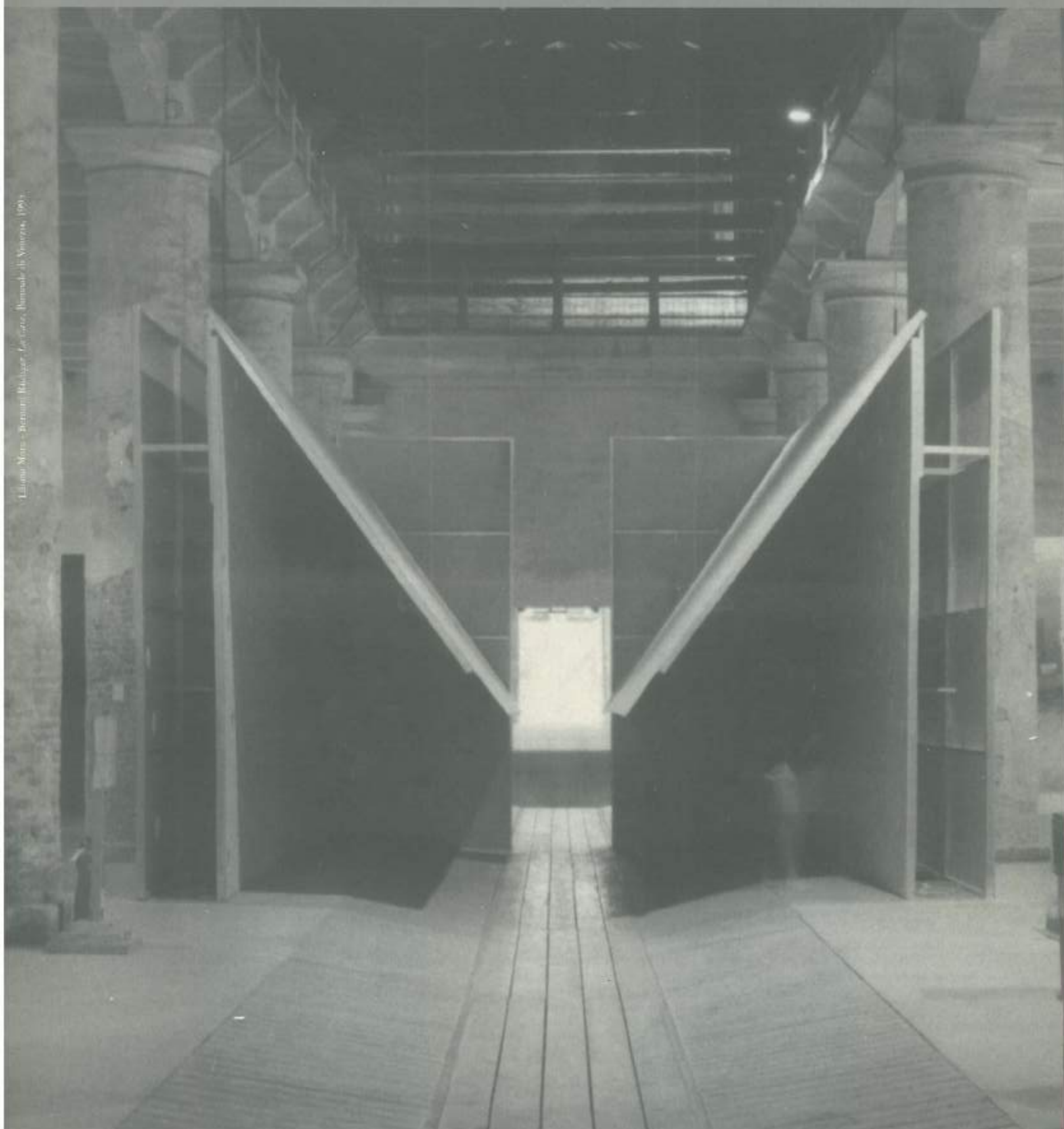
(...) Ma cosa c'è di più bello dell'immaginazione? Guardare e immaginare, come quando si legge un libro e si immagina luoghi e persone. È possibile immaginare musica mai ascoltata prima o tutto ciò che la mente immagina è un riconferma? Questo nuovo astrattismo ha camminato e cammina parallelo alla evoluzione di questo concerto. Oltre il Surrealismo e la Patafisica il momento attuale chiede il risveglio di una immaginazione attiva: questo è fare musica con gli occhi.

Daniele Lombardi
Firenze, ottobre 1990

ANOTHER NOTION OF POSSIBILITY

Maurizio Nannucci

Liliana Moro - Bernardi Rodriguez - Le Cattedre, Biennale di Venezia, 1993



A SOUND GROWN SOFTER (DIMINUENDO)

Lawrence Weiner

TRISHA BROWN M.O. DANCE COMPANY

coreografia: TRISHA BROWN

Assistente alle musiche: Kelly McDonald, musica: J.S. Bach - *L'offerta musicale* BWV 1079, direzione musicale: Kenneth Weiss, registrazione musicale: Kenneth Weiss, Marc Hantai, Francois Fernandez, Philippe Pierlot, costumi: Irié, luci: Jennifer Tipton, danzatori: Kathleen Fisher, Diane Madden, Mariah Maloney, Stanford Makishi, Gena Rho, Wil Swanson, Keith Thompson, Abigail Yager, Ming-Lung Yang

Per la prima volta la Brown si cimenta con la musica di un grande compositore classico, *L'offerta musicale* composta da Bach nel 1747; il risultato è una coreografia che presenta combinazioni associative e dissociative delle linee corporee nel tempo e nello spazio così come Bach, nella sua composizione, domina implacabilmente le geometrie contrappuntistiche e polifoniche.

Con M.O. la Brown pone dunque le basi per un dialogo tra la raffinata macchina della musica strumentale e quella, tridimensionale ma più limitata, del corpo umano.

Questa coreografia è la prima tappa di un percorso circolare che vede la Brown affrontare grandi maestri della musica classica. La seconda coreografia in progetto è quella sull'opera di Weber per concludersi con *L'Orfeo* di Monteverdi.

Per decenni la Brown ha sviluppato il suo lavoro coreografico con una grande attenzione alla relazione del movimento con la musica e il silenzio. Costruendo *collages* di movimento e musica ha realizzato le sue coreografie con compositori contemporanei come John Cage, Peter Zummo, Laurie Anderson, e Alvin Curran. Partendo nel 1970 dalle più tradizionali pratiche di base della danza sulla narrazione musicale, Trisha Brown ha basato le sue coreografie in accordo con una struttura matematica. Applican-

do con precisione predeterminata una serie di regole ad una serie di variabili, ha creato effetti che erano allo stesso tempo imprevedibili e organici, sembrando nascere dallo stesso lavoro. Il suo ciclo *Accumulation* lega i movimenti in una progressione A, AB, ABC, ABCD, dove attraverso l'aumento di semplici gesti un intero universo veniva disegnato e ridisegnato, ed ogni movimento riformulato conseguentemente al disegno precedente.

È nello stile di Trisha Brown creare opere in cicli, assegnando a se stessa un soggetto da esplorare nel corso della progressione di tre lavori.

Il suo a solo *If you couldn't see me* è un'eccezione a questo metodo, è una sua personale esplorazione delle possibilità presentate quando il pubblico ha la possibilità di vedere solo la schiena e non frontalmente il corpo della danzatrice.

Il suo lavoro è segnato dalla sua capacità di fondere rigorose strutture formali con umori, movimenti e le profonde espressioni umane.

La Brown è restia ad assegnare alle gambe il solo compito di trasportare il corpo mentre le braccia e il dorso incarnano l'espressione. Ciò, unito all'esplorazione del ritmo di Bach, rappresenta una sfida.

Ricordando lo stato iniziale della creazione Trisha Brown dice "Ci sono stati due scatti di invenzione: uno sul vocabolario e l'altro sul metodo di relazionare la danza e la musica. Dopo aver realizzato che non c'era un momento per mettere i miei piedi per terra, ho deciso di seguire i 'passi volanti' nei quali alle gambe era affidato uno scopo estetico uguale alle braccia, a dispetto della loro responsabilità di trasportare e supportare la parte superiore del corpo."

M.O. si differenzia notevolmente dai lavori precedenti per il modo intricato in cui si riferisce alle forme musicali per l'esplorazione delle variazioni ritmiche con nuovi passi. In questo brano emerge l'alto rigore formale della coreografia di Trisha Brown nel suo incontro con le richieste delle linee melodiche di Bach.

Le tredici sezioni dell'*Offerta Musicale* vengono presentate in un ordine determinato dalla Brown e dal suo direttore musicale Kenneth Weiss; la prima sezione coreografata è stata *Allegro 1 del Trio Sonata*. Ogni sezione dell'*Offerta Musicale* ha avuto un approccio differente, mantenendo una stretta adesione alla struttura. La Brown a volte impiega i danzatori come se fossero voci, prendendo alcuni indizi strutturali dalla musica, e usandoli come equivalenti fisici di alcune tecniche di contrappunto.

"Il mio scopo era quello di trovare nella coreografia una densità corrispondente che generasse una molteplicità di possibilità mantenendo allo stesso tempo la pura, essenziale bellezza della composizione. Come se il corpo potesse ascoltare e lo spirito intraprendere un dialogo con la musica. Ho dovuto sviluppare un vocabolario di movimento che mantenesse una separata ma coerente integrità con quella che diventa un'estetica conversazione con Bach."

ANNI SETTANTA: ADDIO

di MARINELLA GUATTERINI

All'esplosione della Pop-Art, del minimalismo e, nella danza, all'invenzione della *Post-Modern Dance*, è scritta in un magico assolo intitolato *If You Couldn't See Me* (Se non mi potete vedere): la pièce più elegante e poetica in cui mi sono imbattuta nell'estate festivaliera 1994.

Trisha Brown danza per dieci minuti con le spalle rivolte al pubblico, come un Orfeo che non deve o non vuole incontrare lo sguardo di Euridice. Le braccia e le gambe sono, al solito, snodate; la fluidità del movimento, così speciale in colei che ha inventato il più fluido, rotondo e sensuale dei linguaggi post-moderni, è accentuata da un costume disegnato da Robert Rauschenberg che asseconda le linee filiformi del corpo. Quasi sessantenne, l'eccezionale interprete mostra una precisione negli equilibri che sarebbe invidiabile in una danzatrice di venti anni; sciorina la sua inimitabile economia gestuale: quel respiro compositivo unico che colloca le sue coreografie 'libere' e 'feline' nella storia 'alta' della danza di ricerca. Ma questa volta la coreografa che agli inizi degli anni Settanta scalava i grattacieli di New York con il preciso obiettivo di azzerare tutto ciò che il suo corpo aveva appreso alla scuola dei maestri del Modern americano, e che Bill Clinton ha chiamato -unica coreografa- a sedere nell'aristocratico convivio dei consiglieri americani delegati all'arte e alla cultura, reclama un posto d'onore tra le vestali di Tersicore.

Non è vero che la scomparsa di Martha Graham ha cancellato con un colpo di spugna le imperative figure della danza pionieristica. L'ineffabile fascino, da seduttrice pudica, di Trisha Brown fa di lei un'autentica regina dell'ultima avanguardia, sempre che continui a concedersi, come l'indomito Merce Cunningham, il vezzo di calcare le scene.

È stato Robert Rauschenberg, l'amico e compagno di tante avventure teatrali, a convincerla a danzare di nuovo, offrendo in regalo l'idea e la musica di *If You Couldn't See Me*. Lei ha accettato con la consueta lungimiranza sperimentale, per esplorare un modo di muovere le gambe, dice, come fossero braccia. Ma l'assolo è molto di più di un esperimento dinamico e 'cieco'. L'ostinato divieto di volgere la testa al pubblico, la traiettoria che allontana sul fondo il corpo dell'artista, le braccia levate, come per un angelico saluto, conferiscono alla 'farfalla' Brown la tonalità nostalgica del commiato.

Addio agli anni Settanta. Ma anche addio a una pratica sperimentale organizzata dall'alacre coreografa per cicli di ricerca. Prima le sue danze 'equipaggiate' (con oggetti come *skate-boards*, proiettori da portare sulle spalle e funi da scalatore). Poi le 'accumulazioni': interminabili e ironiche filastrocche di gesti elementari. Quindi lo sviluppo di disegni coreografici sempre più complessi. E ancora: libero sfogo alle forme pure della curva e dei numeri simbolici, come la restituzione ossessiva del numero otto nella quale si cimentò in occasione di una discussa *Carmen* al Teatro San Carlo di Napoli. In teoria tutto ciò dovrebbe appartenere al passato.

La pièce M.O. che ha debuttato a Parigi nell'autunno scorso e ora è a Fabbrica Europa, segna l'inizio di una nuova era. Per la prima volta Trisha Brown si è impegnata nella restituzione di una musica del passato, *L'offerta musicale* di Bach (di qui il titolo: gioco sul canone 'a specchio' che ricorre in questa come in altre partiture di Bach). Partitura prediletta per la sua ricchezza e varietà, "per la sua affinità alle strutture della danza". Partitura analizzata e scomposta, con l'aiuto di un musicologo, nell'arco di un intero anno. Solo la meditata e graduale progressione di una ricerca tutta volta alla riscoperta delle regole dinamiche e ai segreti del movimento naturale ha potuto condurre l'artista a fronteggiare, e a superare, uno degli scogli più ardui per chi si è legato deliberatamente alle modalità espressive del presente. E' uno scoglio persino etico, se si vuole ricordare con quanta tenacia e con quanta onestà, i postmoderni hanno sviluppato le loro teorie, contro i codici precostituiti, contro il virtuosismo, contro la musica preesistente al qui e ora del loro incessante lavoro danzato.

Ma oggi Trisha Brown è assunta a classico del *Post Modern*, le è concesso di smussare gli angoli aguzzi delle sue lontane provocazioni. Punta all'istintività; ha preso a modello l'ambiguo e sensuale scatto felino dei gatti. Perciò l'atto folle e talvolta screanzato con cui un coreografo abbraccia una musica continua ad esserle estraneo. Divina postmoderna, Trisha incarna la lucida follia di una mente matematica che ha scelto la danza per ammorbidire e ironizzare sulla sua algida compostezza.

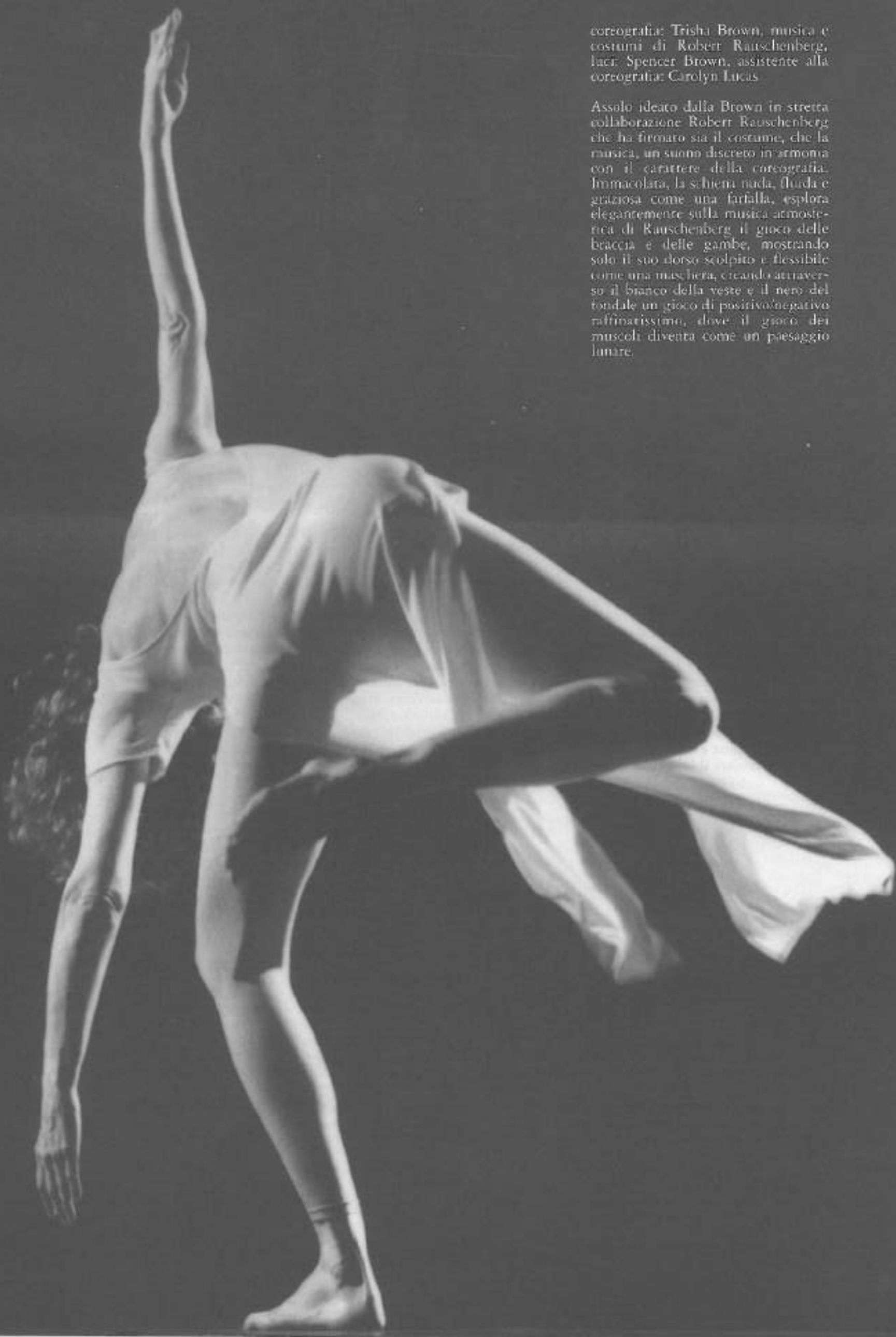
TRISHA BROWN

IF YOU COULDN'T SEE ME

ASSOLO DI TRISHA BROWN

coreografia: Trisha Brown, musica e costumi di Robert Rauschenberg, luci: Spencer Brown, assistente alla coreografia: Carolyn Lucas

Assolo ideato dalla Brown in stretta collaborazione Robert Rauschenberg che ha firmato sia il costume, che la musica, un suono discreto in armonia con il carattere della coreografia. Immacolata, la schiena nuda, fluida e graziosa come una farfalla, esplora elegantemente sulla musica atmosferica di Rauschenberg il gioco delle braccia e delle gambe, mostrando solo il suo dorso scolpito e flessibile come una maschera, creando attraverso il bianco della veste e il nero del fondale un gioco di positivo/negativo raffinatissimo, dove il gioco dei muscoli diventa come un paesaggio lunare.



"Le nostre città europee dovrebbero tentare di liberarsi dall'enorme peso della propria storia che le immobilizza nell'eredità di un passato intransigente e talvolta troppo caro, che impedisce di dare spazio e dignità alla contemporaneità".

"Fabbrica Europa è un fenomeno unico in Europa. Nata quasi artigianalmente, ha avuto uno sviluppo importante, subito dall'anno scorso. La considero una mia creatura, che sta staccandosi da me e prendendo un suo indirizzo grazie a una *équipe* direttiva,

ma anche grazie a quel pubblico trasversale che l'ha animata e ne è stato subito complice. Perché oltre che come riferimento culturale, credo sia importante anche come intervento sul tessuto sociale. I politici arrivano sempre più tardi".

"Penso a Fabbrica Europa proiettata fuori d'Italia; stiamo cercando i finanziamenti necessari perché nel mondo sempre più strutturato in cui ci troviamo, noi facciamo la scelta di un 'traffico' di artisti, invece che di opere d'arte. È la stessa tradizione culturale

europea a richiederlo; pensiamo alla Parigi, punto di passaggio per incontri di vita e d'arte nei primi decenni del secolo. Al di fuori da imposizioni politiche o economiche, sono gli artisti a creare un territorio culturale, costruito da tutti insieme e identificabile dal pubblico. Ma sono esperienze difficili da articolare. Per prima cosa bisogna che gli artisti recuperino quel senso e quel valore del nomadismo, che hanno perso".

Pensa a una nuova utopia Andrés Morte: un "circo di artisti" di ogni

campo espressivo, che si sposti per tutta l'Europa, a cominciare dal bacino del Mediterraneo. Una sorta di "fattoria" creativa capace di fermarsi ad assorbire dappertutto la forza di idee creative diverse, secondo una strategia culturale nuova, che si proietta sul secolo che tra poco verrà. E per il 2001 il progetto è di spostare Fabbrica Europa a Barcellona, nell'anno in cui il capoluogo della Catalogna sarà Capitale Europea della Cultura.

(da un'intervista di Livi Lapini ad Andrés Morte Terés)



Il primo alone che circonda la parola 'fabbrica' è senza dubbio marxiano. Un alone che visivamente assume le forme nette e i colori piatti del realismo socialista, evocativo di un patrimonio architettonico oggi definito archeologia industriale. E non a caso la Stazione Leopolda, con il suo carico di memoria industriale, costituisce uno degli elementi fondanti di questa manifestazione fin dall'esordio. Certo, il teatro, la danza e lo spettacolo in genere non hanno niente in comune con la serialità dei prodotti che escono - ordinatamente disposti su interminabili nastri trasportatori - da una fabbrica. Ma a questi sono uniti da una materialità che è carattere costitutivo di ogni evento *live*. Nell'era della smaterializzazione elettronica e della comunicazione telematica, le discipline dell'arte e dello spettacolo oltre a rivendicare il loro vitale diritto

al disordine - mantengono uno zoccolo duro misurabile dalla flessione delle assi del palcoscenico sotto il peso del corpo dell'interprete (attore, danzatore o musicista che sia). Una flessione forse impercettibile ma assolutamente necessaria e fondante. Un resto ineliminabile con il quale non si potrà mai smettere di fare i conti. Oltre ad aver assunto il valore di luogo della produttività per eccellenza, la fabbrica in questo secolo ha anche incarnato lo spazio dell'utopia. Un'utopia ancora una volta inscindibile dalla materia nelle parole con cui Antonin Artaud evoca l'attore ideale di un teatro in cui anche la parola "è un oggetto solido che smuove le cose". Un attore il cui "corpo, sotto la pelle, è una fabbrica surriscaldata." Un visionario *trait d'union* tra organico e inorganico che negli stessi anni si affacciava anche nei versi di André

Breton: "avevo già l'età che ho/veglia-vo su di me/sul mio pensiero/come un guardiano di notte/in una fabbrica immensa". E l'Europa? Un orizzonte, un punto di fuga, un tracciato discontinuo, un'entità chimicamente instabile, una doppia necessità. Un richiamo per esploratori e cartografi della contemporaneità a un confronto il più possibile vasto e aperto. Luogo metaforico in cui convivono pratica nomadica e bisogno di stanzialità, l'Europa che si delinea in questo crocevia di vecchi e nuovi binari è un territorio che non si può attraversare senza mettersi in gioco, un'occasione per misurarsi con il proprio destino. Contro la cultura della diffidenza - così profondamente radicata nella storia fiorentina - Fabbrica Europa si è progressivamente imposta come un appuntamento aperto ai contributi

più diversi, trovando un'identità forte proprio grazie alla scelta di connettere, di far parlare tra loro, esperienze e discipline divergenti. Ancora una volta tornano alla memoria le parole di Artaud, secondo il quale: "l'importante è creare tappe e raccordi tra un linguaggio e l'altro" coltivando proprio "la dissonanza, la divergenza dei timbri e lo scatenamento dialettico dell'espressione". Luogo delle diversità elettive, dunque, progettato non come semplice vetrina di spettacoli ma come contenitore accessibile a vari livelli (dai seminari ai laboratori, dai cicli di incontri ai corsi di formazione), Fabbrica Europa propone itinerari che, in un'epoca dominata dal bisogno di consenso, hanno il merito non trascurabile di non rincorrere facili gratificazioni.

Andrea Nanni

FABBRICA EUROPA

IL DISORDINE DELLE ARTI

FIRENZE, EX STAZIONE LEOPOLDA

FABBRICA EUROPA: Andrés Morte Terés, direzione del progetto, Maurizia Settembri, direzione artistica esecutiva, Sergio Risaliti curatore del progetto *Le forme del suono*, Andrea di Bari, relazioni esterne e formazione, Vittoria Colotti, responsabile organizzativa, Emilia Paternostro, responsabile comunicazione e pubblicazioni, Colomba d'Apolito, pubbliche relazioni, Marina Bistolfi, responsabile convegni, Tamara Rinaldi, amministrazione. **STAFF ORGANIZZATIVO:** Flavio Menzani, direzione di produzione, Piero Leccese, logistica, Laura Giannoni, collaborazione alla produzione, Donata Bigazzi, collaborazione alla produzione, Lorenzo Sandiford, collaborazione all'ufficio stampa, Belen Asensio, promozione, Leonardo Gementi collaborazione al progetto *Le forme del suono*, Cristina Bonatti, organizzazione stage, **UFFICIO STAMPA:** Marina Baldeschi, Laura Palmieri, **PROGETTI SPECIALI:** Luigi Cinque, direzione artistica *Officina Mediterraneo*, Isabella Valociani, direzione organizzativa *Officina Mediterraneo*, Lorenzo Pallini, direzione artistica *Gestieri in città* e collaborazione *Officina Mediterraneo*, Francesca Rini, collaborazione organizzativa *Officina Mediterraneo*, **ALLESTIMENTI STAFF TECNICO:** Andrés Benaim, progetto allestimento spazio, Saverio Cona, direzione tecnica, Valerio Pazzi direzione e progetto luci, Luisito Mazzei, macchinista, Roberto Settembri, macchinista, Neri Nativi, fonico, Fratelli Edison, illuminotecnica, Omicron, fonica, Videostaff, audiovisivi, Coop. Sol Levante - servizi tecnici.

FABBRICA EUROPA NUMERO ZERO: editore *maschiattomusolino*, redazione: Sergio Rinaldi, Emilia Paternostro, progetto grafico, editing e impaginazione *Figura*, stampa *ALSABA*. Si ringrazia Nettuno Neon - Bologna, Tecno Lux - Desio, Domar-Padova, Flora e Fauna. Si ringrazia inoltre l'Archivio della Biennale di Venezia, la Fondazione Mudima di Milano, le Gallerie Locust Solus di Genova, Sergio Casoli di Milano, Giorgio Persano di Torino, Galliani di Genova, Studio Marconi di Milano, Il Cavallino di Venezia, Sauto Bocchi di Roma, Schema di Firenze, Leo Castelli di New York, Ilana Sonnabend di New York, Lisson di Londra, i collezionisti Stefano Arienti, Egidio Marzona, Carmelita ed Emilio Mazzoli, Yannick Milou, Gianfranco Mantegna, Maria Gloria Bicochi, gli artisti e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione del progetto *Le forme del suono*.

YORK
FINE TRANSPORT - MILANO

india
STREET

Ristorante India
via Gramsci 43/A
Fiesole
Tel 055/599900

FERROVIE
DELLO STATO
METROPOLIS
SpA

YAMAHA
PIANOFORTI
disklavier