

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «po pa, no ta bù: si to ka e le ka e ba cia».
di Michele Girardi
- 13 Le lingue muoiono a teatro. Intervista a Claudio Ambrosini
a cura di Michele Girardi
- 37 Giordano Ferrari
Sulle tracce dell'opera del Duemila
- 55 *Il killer di parole*: libretto e guida all'opera
a cura di Ingrid Pustijanac
- 93 *Il killer di parole* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 103 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 109 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
La vocazione contemporanea di Venezia
a cura di Franco Rossi

*Sci TV - Tuto no desarme.
fieri accendunt dei fusti*

Handwritten musical score for Soprano, Contralto, and Bass. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental parts for Clarinet and Bassoon. Annotations include "poco rall.", "b. 22 - 23", "p. 16", and "b. 6-7". There are also circled notes and arrows indicating specific musical details.

'Killer di parole - Pag 104 (F, G, F)

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Percussion. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like "mf" and "f", and various annotations such as "b. 146 1 2 3 4" and "b. 145 1 2". There are also circled notes and arrows.

Abbozzi musicale per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta).

IL KILLER DI PAROLE

ludodramma in due atti

soggetto di Daniel Pennac e Claudio Ambrosini

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

editore proprietario Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

commissione della Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti

Il killer di parole Roberto Abbondanza

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Mirko Guadagnini

La parola uccisa Valentina Valente

La fotografa

L'ultima parlante giovane

Il collega Gianluca Buratto

L'ultimo parlante vecchio

La giornalista Damiana Pinti

L'ultima parlante delle paludi

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia

Francesco Micheli

scene Nicolas Bovey

costumi Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de Lorraine

Gli interventi calligrafici sui costumi dei personaggi del killer e di suo figlio sono stati eseguiti dall'artista Monica Dengo.

| | |
|---|---|
| <i>direttore degli allestimenti scenici</i> | Massimo Checchetto |
| <i>direttore di scena e di palcoscenico</i> | Lorenzo Zanoni |
| <i>maestro di sala</i> | Alberto Boischio |
| <i>altro maestro di sala</i> | Ilaria Maccacaro |
| <i>altro maestro del Coro</i> | Ulisse Trabacchin |
| <i>altro direttore di palcoscenico</i> | Valter Marcanzin |
| <i>assistente alla regia</i> | Stefania Panighini |
| <i>assistente alle scene</i> | Gianluigi Venturini |
| <i>maestro di palcoscenico</i> | Raffaele Centurioni |
| <i>maestro rammentatore</i> | Pier Paolo Gastaldello |
| <i>maestro alle luci</i> | Maria Cristina Vavolo |
| <i>capo macchinista</i> | Vitaliano Bonicelli |
| <i>capo elettricista</i> | Vilmo Furian |
| <i>capo sartoria e vestizione</i> | Carlos Tieppo |
| <i>capo attrezzista</i> | Roberto Fiori |
| <i>responsabile della falegnameria</i> | Paolo De Marchi |
| <i>coordinatore figuranti</i> | Claudio Colombini |
| <i>scene</i> | Marc Art (Treviso) Gianfranco Re (Torino) |
| <i>attrezzeria</i> | Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) |
| <i>costumi</i> | Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) |
| <i>costumi realizzati con tessuto</i> | Rubelli (Venezia) |
| <i>calzature</i> | CTC Pedrazzoli (Milano) |
| <i>parrucche e trucco</i> | Effe Emme Spettacoli (Trieste) |
| <i>sopratitoli</i> | realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani |

«po pa, no ta bù: si to ka e le ka e ba cia».

Lavorando a questo volume della «Fenice prima dell'Opera», che chiude l'annata 2010, mi sono scoperto a ridere di gusto più di una volta. Ho intitolato la prefazione citando uno spunto dalla parte dell'ultima parlante giovane che, a colloquio con il figlio del protagonista, cerca di fargli capire che ricambia, con semplicità e una buona dose d'erotismo, il turbamento passionale che il giovane ha manifestato non appena è uscita in scena. Anche poche battute prima la ragazza non era stata reticente, e aveva reagito a un invito poetico del suo 'innamorato' («Un proverbio, una ballata, un carme, una canzone d'amore») sciordinando una filastrocca dove si udiva, tra mille altre allusioni, anche un notissimo proverbio stravolto: «La: o ca pi to fa bon bro lo, e to ka mi. Mi: pia ci, poppilolo kuì». Dunque: l'oca e il tacchino («pito») vengono tolti dalla pentola e buttati in un giardino rinascimentale («brolo»), oppure in un orto veneto («brolo»), ma «brolo» è un termine che compare come neologismo anche nei dizionari inglesi *online* aggiornati ai modi di dire più alla moda («to go brolo» è «combinare qualcosa insieme a un amico»), e il gioco potrebbe andare avanti all'infinito...

Claudio Ambrosini gioca col linguaggio per tutta la partitura del *Killer di parole*, né potrebbe essere altrimenti, visto il soggetto che ha affrontato. Ne parliamo insieme nell'intervista che apre il volume, dove il lettore potrà soddisfare molte delle inevitabili curiosità che nascono di fronte a un titolo che esprime la creatività contemporanea nel campo del teatro musicale. E il pubblico veneziano, in particolare, potrà apprezzare l'attaccamento viscerale del compositore a calli e campielli, così come alla tradizione musicale di una città che, forse proprio per essere antica per eccellenza, ha sempre provato una singolare attenzione per tutto ciò che è 'avanguardia'. Secondo Ambrosini l'animo sperimentatore dell'artista veneziano affonda le radici nel Rinascimento, e in particolare nelle novità acustiche e formali della scuola di Giovanni Gabrieli, e ritrova compattezza nella fioritura del secondo dopoguerra, con artisti quali Bruno Maderna e Luigi Nono, che hanno arricchito di capolavori la musica del nostro tempo. A questi fermenti hanno sempre dato ascolto le istituzioni culturali cittadine, e per averne una prova basta contare la messe di prime assolute che affolla la cronologia della Fenice e del Festival di musica contemporanea, di cui si potrà trovare un elenco, relativo agli ultimi anni, nelle cronache dall'Archivio storico di Franco Rossi.

Un nuovo lavoro di teatro musicale sollecita poi una riflessione più generale sul genere opera negli ultimi decenni, ed è il compito che si è assunto Giordano Ferrari nel sag-

gio significativamente intitolato *Sulle tracce dell'opera del Duemila*. Mi pare importante l'osservazione che Ferrari formula in fase di preambolo, quando rileva che il nocciolo del problema, al di là della crescente varietà delle «tecniche di scrittura musicale», risiede nella «moltiplicazione dei possibili rapporti tra la musica e le altre componenti della rappresentazione». Dopo aver collocato il teatro di Ambrosini nel contesto più ampio del teatro che lo circonda, lo studioso si domanda: «ma infine, che cos'è l'opera oggi? Non più un genere dominante, come s'è detto in apertura, ma una forma di drammaturgia musicale che al pari delle altre porta con sé un bagaglio storico. Abbiamo poi visto come questo bagaglio si sia progressivamente devitalizzato negli ultimi trent'anni a favore di un'integrazione di tutti i procedimenti e artifici delle sperimentazioni teatrali e drammaturgiche degli ultimi decenni. Un'integrazione che ha trasformato questi nuovi stilemi in elementi scenicamente codificati, leggibili dal pubblico che riempie oggi le sale d'opera. Ciò che è stato elemento di destabilizzazione è così divenuto fattore di rinascita. In conclusione, quello che resta concretamente dell'opera in quest'inizio di secolo ventunesimo più che una forma di spettacolo precisa, per quanto in evoluzione o in profonda trasformazione, è un'attitudine estetica capace di giocare con la memoria collettiva e i codici espressivi scenici, musicali e drammaturgici della sua epoca».

Pubblichiamo in queste pagine anche la prima edizione del libretto del *Killer di parole* curata da Ingrid Pustijanac, che si è assunta l'improbabile compito di redigere la guida all'opera. Anche se lo spettatore potrà essere piacevolmente stupito dalla coerenza con cui l'azione viene resa comprensibile, dalle premesse fino all'avvincente conclusione, la partitura è tecnicamente assai difficile da leggere e ancor più da eseguire, perché l'autore non rinuncia ad esprimere con fierezza la propria appartenenza all'avanguardia, specialmente nel campo dell'espressione timbrica, che è l'elemento qualificante del lavoro a livello estetico.

Si apprezza particolarmente, quindi, che, dopo la *première* di *Medea* di Adriano Guarnieri nel 2002, il Teatro La Fenice abbia nuovamente deciso di chiudere una stagione d'opera tradizionale con un'altra prima assoluta che si preannuncia come un evento di richiamo, nell'ambito dello spazio sempre più ristretto che le istituzioni italiane riservano alle espressioni musicali del nostro tempo. Un'opera che è inoltre espressione di quel particolare modo di essere cittadino del mondo ch'è tipico di un veneziano. La parola magica del *Killer* è «aiuè»: un vocabolo veneziano fatta solo di vocali che, porto con dolcezza dal protagonista al figlio ancora in fasce, viene conquistato dall'umanità in un finale corale che, in forma di licenza, esprime ancora fiducia nelle possibilità del teatro musicale d'oggi. E magari richiama, in piena *koiné* di visioni artistiche, non solo le licenze del *Don Giovanni*, piuttosto che di *Falstaff* o *Gianni Schicchi*, ma anche il finale del capolavoro di Federico Fellini *Otto 1/2*, dove il regista-demiurgo si concede un'ultima passerella fra le sue idee fisse trasformate in un'apologia del grande schermo. La danza incontenibile di tutti gli ultimi parlanti di Ambrosini, nonostante qualche venatura di pessimismo, è un invito a non farsi spegnere da un potere sempre più lontano dai luoghi dove pulsano i cuori dell'arte.

Michele Girardi



Nicolas Bovey, bozzetto scenico (fondale seta) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.



Carlos Tieppo, modello di costume (killer; incontro con la giornalista) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.



Carlos Tieppo, modello di costume (parola uccisa) per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey; sul podio, Andrea Molino.



Nicolas Bovey, bozzetto scenico ("prologo") per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, Venezia, Teatro La Fenice, 2010 (prima rappresentazione assoluta); regia di Francesco Micheli, costumi di Carlos Tieppo; sul podio, Andrea Molino.

Le lingue muoiono a teatro

Intervista a Claudio Ambrosini

a cura di Michele Girardi¹

Incontro Claudio Ambrosini nel suo studio, che sta in una calletta che sbocca in fondamenta delle Capuzine. Ci conosciamo da tanti anni, e parliamo un po' in italiano e un po' in veneziano in un luogo dove c'è un di tutto. Siamo circondati da filze, da una valanga di partiture di tutti i formati, da strumenti per la registrazione e la riproduzione del suono, da tastiere. Tutto qui dentro dà l'impressione di trovarsi di fronte a una mente vulcanica e creativa, dalle fotografie alle pareti (fra cui lo sberleffo di Einstein) alla tipologia dei supporti audiovisivi, persino un vecchio computer, che dice forse qualcosa in merito a una certa avversione di Claudio alla tecnologia moderna. Fa parte del tuo modo di pensare? Perché ti ostini a non impiegare un mezzo un po' più moderno?

Perché sono in una fase di 'neopaleolitismo', pur essendo stato fra i primi ad avvicinarsi al computer come produttore di suoni. Ho cominciato verso la fine degli anni Settanta a Padova al Centro di sonologia computazionale. Non ero tra i fondatori di quel gruppo, ma sono stato fra i primi a farne parte. C'era Alvisè Vidolin di cui sono stato allievo al corso di musica elettronica che teneva al Conservatorio di Venezia. Negli anni Ottanta sono poi stato consulente di società americane che sviluppavano *software* di scrittura musicale. Dopodiché ho constatato, una ventina di anni fa, che la maggior parte dei programmi, sia quelli destinati a un pubblico molto vasto, sia quelli per utenti di nicchia destinati all'editoria, erano sempre in qualche modo un passo indietro rispetto alle esigenze di un compositore di oggi. Inoltre non mi piace passare la giornata davanti a un altarino. E infine: ho un carattere indipendente, non mi piace dipendere da una macchina, e perciò sono tornato alla matita e alla gomma, disinteressandomi dell'avanzamento tecnico dei programmi. Penso che il computer induca a pensare in un certo modo, così come il pianoforte. Chi scrive seduto alla tastiera è spinto a impiegare insieme di poche note, magari dieci, come le dita d'una mano. Rifiuto, dunque, ciò che rischia di condizionare la creatività. Sarà anche per questo che non ho voluto avere a che fare con un editore per circa trent'anni...

¹ Il colloquio si è svolto il 22 aprile 2010, quando Ambrosini stava ancora lavorando all'orchestrazione del *Killer di parole*. Ho cercato di conservare per quanto possibile lo spirito dell'intervista, una chiacchierata informale. Le risposte di Claudio Ambrosini sono in tondo.



Claudio Ambrosini si racconta nel suo studio.

... *mentre adesso ce l'hai...*

Sì, da qualche tempo ho stipulato un contratto con Ricordi per i lavori di grandi proporzioni, come le opere, i pezzi per orchestra, ecc. Del resto, ho sempre cercato di essere autonomo, tanto che ho fondato l'Ex Novo Ensemble, un gruppo di esecutori di talento specializzati in musica contemporanea in grado di tradurre in suoni composizioni nuove, e scrivo le parti in modo tradizionale, dunque non in suoni reali per gli strumenti traspositori. Trovo semplicistico scrivere in Do, e lasciare che sia un copista, oppure un computer, a trasportare nei rispettivi toni: quest'abitudine ti toglie il vantaggio di pensare come uno strumentista e di renderti conto della esatta collocazione nei registri dei vari strumenti di ciò che scrivi, e perciò di sapere se un certo passo risulta scomodo per un clarinetista, o per un cornista. Essendo poi stato direttore per trent'anni dell'Ex Novo ho acquisito una *forma mentis* da interprete, che cerco di tenere sempre presente quando scrivo. Nel periodo in cui cercavo di perfezionare il mio controllo dei registri strumentali, annotavo in quaderni [*indica una serie cospicua di faldoni appoggiati alle pareti*] le caratteristiche di ciascun timbro, e ho acquistato nel corso del tempo un discreto numero di strumenti. Mi ponevo problemi pratici: che risultati si sarebbero ottenuti, ad esempio, trillando con chiavi diverse su ogni nota del clarinetto, quali erano i risultati migliori, e così via, fino a conquistare il maggior numero di effetti per l'intera orchestra.

Potresti utilizzare i tuoi quaderni per scrivere un trattato d'orchestrazione...

... se è per questo ho avuto anche l'idea di creare un Centro di ricerca strumentale. Tornavo dal *Prix de Rome*,² reduce da un soggiorno nei mondi civili della cultura e pieno d'entusiasmo, perciò mi sono indebitato, ho affittato un luogo per sperimentare, pensando che una volta conquistato pubblico e critica Venezia avrebbe trovato uno spazio più adatto per noi. Sono passati ventisette anni da allora...

... e quello spazio non c'è ancora. Ma Venezia, che ami indubbiamente tanto (te lo si legge negli occhi), non è sempre una città facile per chi lavora nell'ambiente della cultura e dell'arte...

... ma di fascino straboccante. Da adolescente, quand'ero assolutamente ignorante delle cose dell'arte, provavo interesse per due materie che s'insegnavano al Conservatorio: musica elettronica e liuto (ho poi frequentato il corso di strumenti antichi e di musica medievale e rinascimentale). Questo per dire che se Venezia è una città dal grande passato, questo passato è sempre stato sostenuto dalla ricerca. Tutta la grande musica veneziana del Cinquecento era una musica di ricerca (da Gabrieli a Monteverdi a tanti altri). E Vivaldi? In troppi lo giudicano musicista facile, mentre per me è un autore interessantissimo, uno sperimentatore autentico. Quando sono diventato giovane com-

² Ambrosini ha vinto il prestigioso riconoscimento concesso dall'Académie de France nel 1985 e ha soggiornato a Villa Medici, a Roma, per un periodo di tre anni. Il premio è destinato ai francesi (lo vinsero tra gli altri Bizet e Debussy), e Ambrosini è stato il primo vincitore straniero.

positore ho deciso di fare anche il *Kappelmeister*, che reputo un mestiere fondamentale. Quando oggi i giovani mi chiedono consigli, io non spiego come si risolve la settimana di dominante ma consiglio loro di costruire un pubblico attraverso la didattica e di allevare nuove generazioni di strumentisti. Ecco un'ulteriore ragione che mi ha spinto a fondare l'Ex Novo...

... che è un gruppo vitale, molto conosciuto sia nelle sale da concerto, sia nelle sale d'incisione: mi sembra una bella ipoteca, generosa, nei confronti del futuro...

... ma con riscontri risibili da parte dello Stato. Siamo al trentunesimo anno di attività, e solo al ventinovesimo abbiamo ricevuto il primo finanziamento, che nel trentesimo è stato ridotto del cinquanta per cento (!) e quest'anno, al trentunesimo, non sappiamo ancora se ce l'avremo – e non si tratta di chissà quali cifre, ovviamente. Si può ben dire che l'unico propulsore di questa impresa sia stato l'entusiasmo. La ricerca strumentale era il presupposto concettuale dell'*ensemble*, perché l'esecuzione val poco se non è sostenuta dalla ricerca, un po' il *pendant* di quello che facevano al Centro di sonologia di Padova, dove svolgevano la ricerca elettronica di base e producevano pezzi per strumenti solisti e computer, cioè affiancavano l'elettronica alla tradizione. Insieme all'Ex Novo volevo invece sviluppare una ricerca approfondita sugli strumenti musicali, condita da un po' di elettronica, quel tantino che veniva consentito dalla scarsità di mezzi del CIRS, il Centro internazionale per la ricerca strumentale che avevo fondato nel 1983.

Forse non farsi imbrigliare troppo la fantasia dalle nuove tecnologie offre qualche risvolto utile...

Non è che io rifiuti in modo generico la tecnologia, giusto per intenderci. La accanto in modo meditato, poiché l'ho conosciuta bene, ho partecipato ai suoi risultati, ma mi fa fare passi indietro quando invece dovrebbe essere lei a mettersi al nostro servizio.

Torniamo al tuo rapporto con Venezia e con i protagonisti della sua storia musicale. Sulla scia di Maderna hai orchestrato un bel po' di brani fondamentali della tradizione lagunare. Hai detto che scrivi evitando, per quanto possibile, i condizionamenti di un mezzo qualsiasi. Qual è il tuo rapporto con i pezzi da novanta nella nostra storia di veneziani?

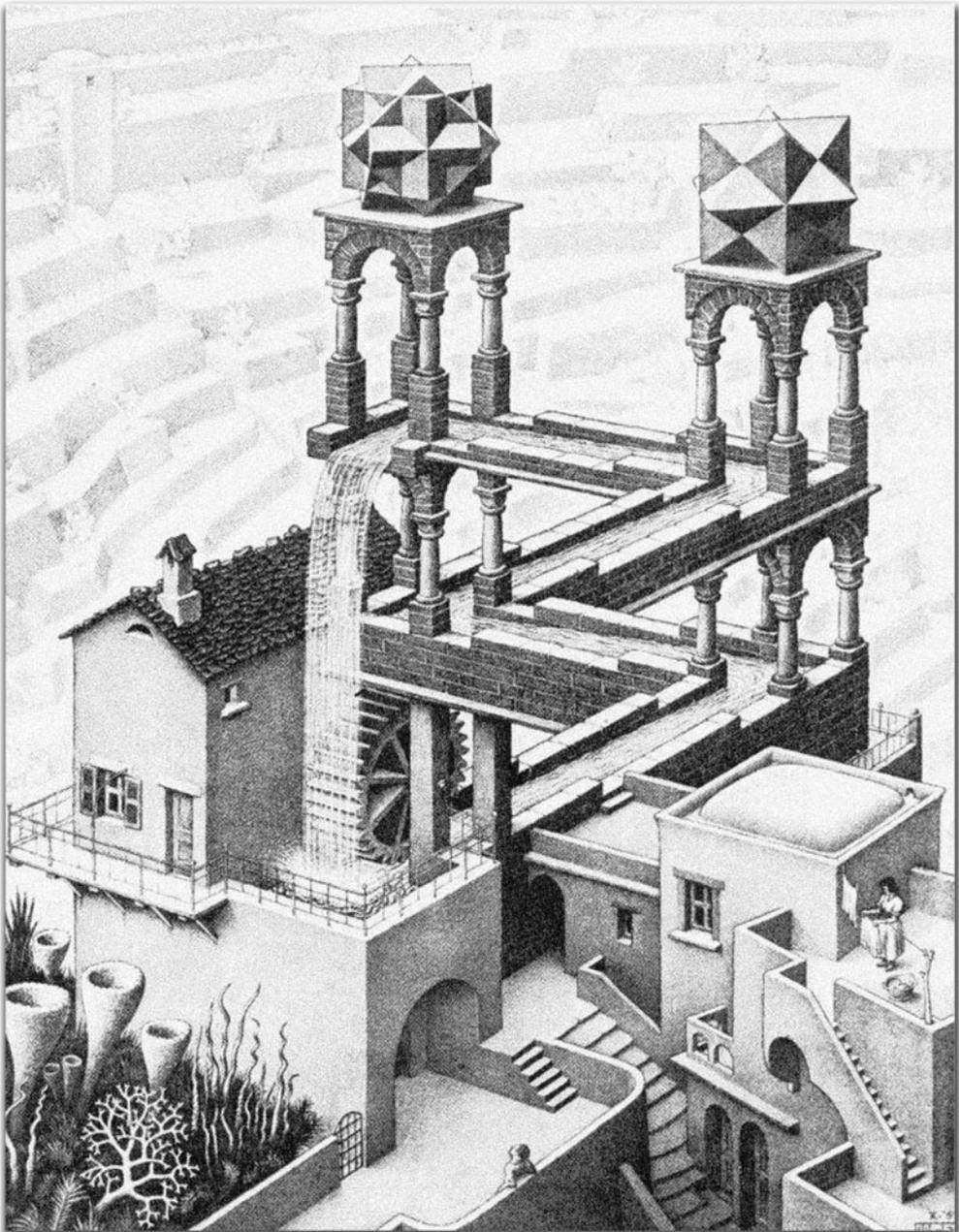
Il discorso è complesso [*ci pensa un po'*], ma possiamo affrontarlo per grandi linee. Non si può essere innovatori autentici se prima non c'è un rapporto solido con un ambiente. Il nuovo, cioè, si può e si deve confrontare con qualcosa che già esiste. L'idea di avere una radice non è solo, nel mio caso, molto presente e persistente, ma è necessaria per mettere a fuoco le innovazioni. Venezia è città di nuove conquiste artistiche da sempre; pensa alla Basilica di San Marco, che era la centrale di ricerca della musica nel Rinascimento (e non senza difficoltà, visti i conflitti col Vaticano perché, ad esempio, si usavano gli strumenti nelle funzioni). Questo pensiero di 'avanguardia' (nell'accezione di chi guarda avanti) si traduce in una produzione ricchissima, per il doge, per le funzioni, per le feste, come quella dello sposalizio con il mare: tutte tradizioni antichissime, ma che

imbastiscono consuetudini che guardano avanti. Venezia ha inventato i cori spezzati, prodotto partiture a stampa, che prima non si pubblicavano, fissato i ranghi strumentali. In quell'epoca definire con precisione un timbro è una rivoluzione, visto che ancora oggi ciò che è alla base della musica sono le altezze: distinguere le dinamiche, come nella *Sonata pian e forte* di Giovanni Gabrieli, vuol dire un salto di secoli in avanti. Ho prodotto una certa quantità di pezzi 'in stile', molti dei quali per chitarra, che ho tenuto nascosti anche perché potevano sembrare musica per liuto, dove si affacciano in continuazione suoni che non possono appartenere a quell'epoca, benché il contesto sia quello. Non si tratta di un'idea nostalgica ma, al contrario, di un modo per renderci conto, guardando indietro, di quanta strada abbiamo percorso. Tutti questi nuovi suoni provengono dalla ricerca e all'avanzamento del pensiero musicale, ma non li faccio ascoltare spesso perché questi pezzi di solito vengono scambiati per musica neoclassica.

È un bel rischio...

... già. Se in un pezzo di Nono distinguiamo un quinta o una terza, subito quel particolare, magari di un secondo in un'ora di musica, viene messo in enfasi. Somiglia a un mattone di una costruzione, che so, di Renzo Piano: se fosse posto in un modo che ricorda la tradizione, gli esegeti non sosterrebbero che l'arte di Piano manifesta un cedimento verso il passato, come si fa, io credo, solo nella critica musicale. Se in un quadro astratto Picasso disegna una maniglia con precisione, non è che l'astrazione ceda a un particolare concreto, ma quel particolare fornisce un dato che, mettendo a fuoco un tratto del passato, ci induce a valutare meglio il presente. Questo principio sta alla base delle mie trascrizioni: mentre il pezzo si sviluppa, si percepisce che stiamo guardando indietro, al Cinquecento, ma, come avviene quando guardiamo il Colosseo oggi, non siamo i contemporanei di Giulio Cesare, ma gente che è andata sulla luna e guarda quel monumento perché i nostri occhi portano dentro la storia. L'idea che sta dietro le mie trascrizioni da Gabrieli è che ascoltandole si parte da una musica del Cinquecento e poi, attraverso la graduale introduzione di strumenti e combinazioni armoniche (tanto discreta che si rischia di non accorgersene), ci si incammina un po' alla volta in un viaggio storico che ci porta vicino alla modernità, senza cambiare una sola delle note che Gabrieli ha scritto, ma rivestendole di colori, un po' come fa Andy Warhol prendendo una foto e passandola con una pennellata di rosa fosforescente. La foto atesta il passato, la pennellata il presente. L'ascolto di queste trascrizioni da musiche del Rinascimento ti segnala che siamo in tutt'altra epoca, e suggerisce un diverso approccio anche sul piano della filologia. Io sono favorevole, bada bene, alla filologia, ho studiato strumenti antichi proprio per comprendere con maggior cognizione di causa il passato, e credo che per suonare un pezzo antico devi sapere a memoria *La Fontegara* di Silvestro Ganassi, dove apprendi tutte le possibili casistiche di ogni abbellimento (quando di una composizione si scriveva solo l'essenziale).³ Ho scritto *Toccar l'Orfeo*

³ Silvestro Ganassi dal Fontego (1492-1550 ca.) fu un compositore e strumentista veneziano, virtuoso di flauto e viola da gamba e cantante. *La Fontegara* è un trattato d'improvvisazione e di diminuzione: *Opera intitolata*



per l'Orchestra della Fenice, rielaborando la Toccata dall'*Orfeo* di Monteverdi.⁴ Ti sottopongo ora un esempio ulteriore.

Siamo di fronte alla riproduzione della Cascata di Max Escher, che sormonta un pentagramma...

... questa litografia mostra l'acqua che vediamo scendere dall'alto in basso secondo le regole della gravità, un processo logico in atto, ma scendendo l'acqua viene poi incanalata in un percorso che, in virtù di un effetto ottico e di un gioco di prospettive, sembra risalire, violando qualsiasi logica gravitazionale, per tornare al punto di partenza, formando una specie di flusso continuo in moto perpetuo. Quando ho composto lo *Scherzo* di cui l'esempio riporta l'*incipit*, che è il primo dei *Tre studi sulla prospettiva* del 1974, mi chiedevo come avrei potuto rendere percepibile la distanza che ci separa dall'epoca rinascimentale (per la quale ho sempre nutrito affinità elettive, visto che mi sono laureato in inglese con una tesi sul periodo elisabettiano, che era non solo di Shakespeare ma di tutti i grandissimi virginalisti).

Come si può tradurre acusticamente l'idea di gravità?

Tramite l'idea di sistema tonale, contesto condiviso, in cui agiscono processi di forze ritenuti logici come quello cadenzale, cioè un processo 'gravitazionale' che dalla dominante risolve sulla tonica: questa è l'acqua che cade coerentemente dall'alto verso il basso. A questo processo si alternano progressivamente, nel motivo di sapore rinascimentale che avevo composto, basato su un movimento ascendente e discendente che vuole esser vicino nello spirito alla litografia in questione, percorsi armonici che rappresentano l'evoluzione del linguaggio nella storia. E poi, grazie a tecniche che l'avanguardia ha sviluppato nel Novecento ma anche ad altre di mio conio, la musica che sentiamo all'inizio, e che può sembrare rinascimentale, fa udire tratti di contemporaneità sempre più marcati. Ciò fa sì che l'ascoltatore si trovi nella condizione di ascoltare il passato con gli occhi della modernità [*mi fa sentire il pezzo facendomi notare tutti i punti che segnano il passaggio da uno stadio all'altro; entrano seconde che man mano evolvono in clusters regolati da fitte progressioni che spingono lontanissimo il pezzo, fino a una ripresa apparente, seguita da un nuovo rapsodico divagare*].

Come si legano queste osservazioni a quanto hai detto sul tuo rapporto con Venezia?

La continuità della tradizione che sfocia nell'esperimento – indagine sul suono, sullo spazio, sul linguaggio – caratterizza da sempre la cultura della nostra città. Questo ba-

Fontegara la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto, composta per Sylvestro di Ganassi dal Fontego, Venezia, l'autore, 1535.

⁴ La prima assoluta di *Toccar l'Orfeo* ha avuto luogo nella Basilica dei Frari a Venezia il 3 ottobre 2009: Andrea Molino dirigeva l'Orchestra del Teatro La Fenice (l'esecuzione si può vedere su YouTube, all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=r1ET42dbSzg>).

gaglio culturale, artistico e sociale impregna anche l'opera che il Teatro La Fenice sta allestendo adesso.

Torniamo ai grandi protagonisti delle vicende musicali veneziane, e affrontiamo il rapporto col teatro musicale. Per Maderna, che amava e conosceva la grande tradizione per innovare in modo consapevole, l'opera era piuttosto quella tra Sei e Settecento, e poi, con un gran salto, quella 'internazionale' dei primi del Novecento, e soprattutto l'opera sperimentale del secondo dopoguerra. E l'opera per te che cos'è?

Quando ho scritto per il teatro, non l'ho fatto con l'intenzione di mettere un punto, o di dire la mia sul genere opera. Ho sempre composto opera col preciso intento di comunicare qualcosa che poteva trovare la sua espressione solamente in palcoscenico, e si poteva dire in quell'unico modo. Le opere poi che ho scritto si sono tutte inanellate in una sequenza di cui quella di cui dobbiamo parlare, *Il killer di parole*, è la quarta e ultima. Prima di questa 'tetralogia' viene *Orfeo l'ennesimo* (composto fra il 1983 e il 1984),⁵ la mia prima opera che rimane un momento isolato rispetto alle successive. Era una prova impegnativa, perché affrontare il mito di Orfeo per un musicista è come dipingere una Madonna con bambino per un pittore, o una crocifissione. Il lavoro è ambientato in un Ade ch'è un'immensa banca dati in cui si archivia la voce dei morti, dopodiché sopravvive soltanto la registrazione mentre il corpo sparisce.

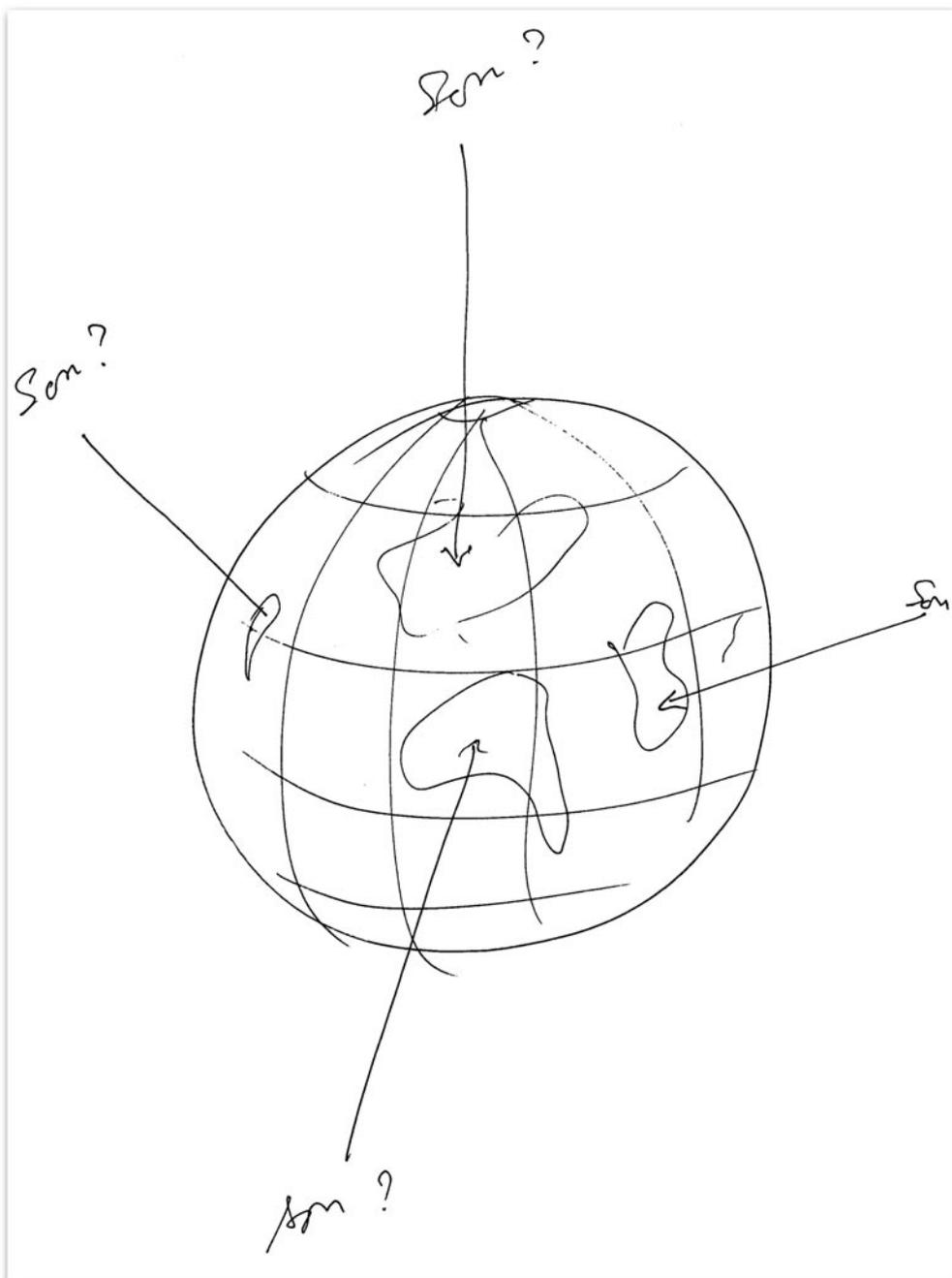
Mettiamo in ordine il tuo catalogo. Dunque Orfeo l'ennesimo l'hai finito nel 1984...

... e nasce come sviluppo di un lavoro di poco precedente. Nel 1981 avevo scritto un pezzo che ho intitolato «*Oh mia Euridice*», a *Fragment* per clarinettista-cantante, pianoforte e violoncello, con la segreta speranza di concretizzare prima o poi una situazione contraria a quella del *Lamento di Arianna*, unico lascito della perduta opera di Monteverdi. Si ipotizzava nella finzione una mia opera perduta su Orfeo di cui era rimasto solo questo frammento. Successivamente, essendosi presentata l'occasione, ho potuto scrivere l'opera da cui quel frammento proveniva.

Come si prosegue?

Le altre opere si sono disposte in una serie consequenziale che compone un progetto organico, sostenuto da una continua ricerca sul timbro e in particolare sulla voce. Mi interessa una vocalità di stampo 'italiano', tanto che preferisco impiegare cantanti d'opera tradizionali, scrivendo spesso passaggi virtuosistici di ascendenza rossiniano-donizettiana, densi di *pathos* ovviamente tradotto nella lingua dell'attualità, tuttavia badando sempre che nulla danneggi le voci (anche perché detesto le forzature che portano la voce verso espressioni innaturali). Cerco di scrivere opere tutte cantate, salvo che per un aspetto che caratterizza i primi tre titoli della serie, la cui struttura

⁵ *Orfeo, l'ennesimo*, opera in un atto di Claudio Ambrosini su libretto di Carlo d'Altilia, *première* a Ferrara, ATERFORUM, 15 giugno 1984; Ex novo Ensemble, dir.: Claudio Ambrosini.



Disegno di Daniel Pennac, nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

narrativa è sostenuta da un ‘presentatore’ (tutte queste opere nascono sempre prima come un libretto, che ho sempre scritto io tranne quello di *Big Bang Circus*, al quale ha collaborato Sandro Cappelletto). Questo ciclo, fra una cosa e l’altra, ha avuto almeno venticinque anni di gestazione, e comincia con *Big Bang Circus*, circo del *big bang*, dedicata all’origine del mondo, anche se il destino ha voluto che io abbia scritto per prima la terza opera del ciclo, un po’ come ha fatto Wagner nell’*Anello del Nibelungo*. Allora *Big Bang Circus* è sul primissimo giorno e *Il giudizio universale*, opera buffa, è sull’ultimo giorno, e in mezzo fra i due sta *Il canto della pelle* (*Sex Unlimited*).

Come s’interpreta la sequenza?

Tra l’inizio e la fine si frappono questo enorme gioco dell’energia vitale, quella che noi chiamiamo sesso, la forza attrattiva che mette insieme gli esseri viventi e produce ciò che noi chiamiamo vita. *Big Bang Circus* è stato scritto nel 2002 su commissione della Biennale, e mette insieme tutti i miti che l’uomo è venuto raccontando sull’origine del mondo (il fenomeno mi ha interessato fin da ragazzo, grazie ai racconti di un parente astrofisico). Venticinque anni fa mi sono imbattuto in un ritaglio di giornale che annunciava la creazione di un telescopio potentissimo che aveva permesso di scoprire una galassia più lontana, la cui luce era partita un’infinità di tempo prima. Allora ho preso un appunto: «un giorno si potrà dunque vedere il *big bang*». L’opera è un circo, «Signore e signori, benvenuti, Big Bang Circus, il circo del tempo e dello spazio, e alla fine... [*con voce suadente*] vedrete e sentirete il *big bang*». Un presentatore annuncia i numeri di questo circo fantasmagorico, dove agisce Timea (nel nome c’è il ricordo del *Timeo* di Platone, ma anche un po’ di *Time*), l’unica donna al mondo che ha l’ombelico che canta, e quindi duetta con sé stessa – sai che nel circo ci sono le meraviglie, no? e tutte queste sono ‘maraviglie’ sonore –; poi c’è Madame Ventaillon, tutta rivestita di ventagli, l’unica donna dell’universo che ha le corde vocali a forma di ventaglio, le apre e le chiude, può cantare una nota, poi due, poi tre, e quattro. Quindi è un’opera a numeri, perché il circo è uno spettacolo a numeri, dove i cantanti, quattro in tutto, sostengono venticinque parti, dal domatore al trapezista, dal clown al domatore delle cimici. Cerco di ritrarre l’umanità delle prime grandi civiltà (dai Maya ai popoli arii dell’India, ecc.) a dialogo col mondo della scienza e della tecnologia, a partire da Aristarco, un pensatore e scienziato che già all’epoca di Aristotele aveva scritto che il sole stava al centro e la terra gli girava intorno, e poi Giordano Bruno, Galileo e tutti i grandi eroi della storia che hanno combattuto per sostenere la ricerca della verità, talvolta a prezzo della vita. In questa, come nelle altre opere, racconto una vicenda e le sue implicazioni, e non mi propongo di rivoluzionare il genere operistico.

Insomma, vuoi scrivere opere...

... sì, opere basate su un argomento che si sviluppa in una trama coerente in grado di essere recepita dal pubblico, che al contempo assorbe il linguaggio sperimentale che le

anima in maniera facile, naturale, quasi senza rendersene conto. Il mio senso della modernità è un senso della continuità. Nutro un grandissimo amore per il passato, ma non provo nessuna nostalgia. Mi sento come l'anello di una catena che va avanti con lo stesso atteggiamento etico fin dai tempi dei Gabrieli.

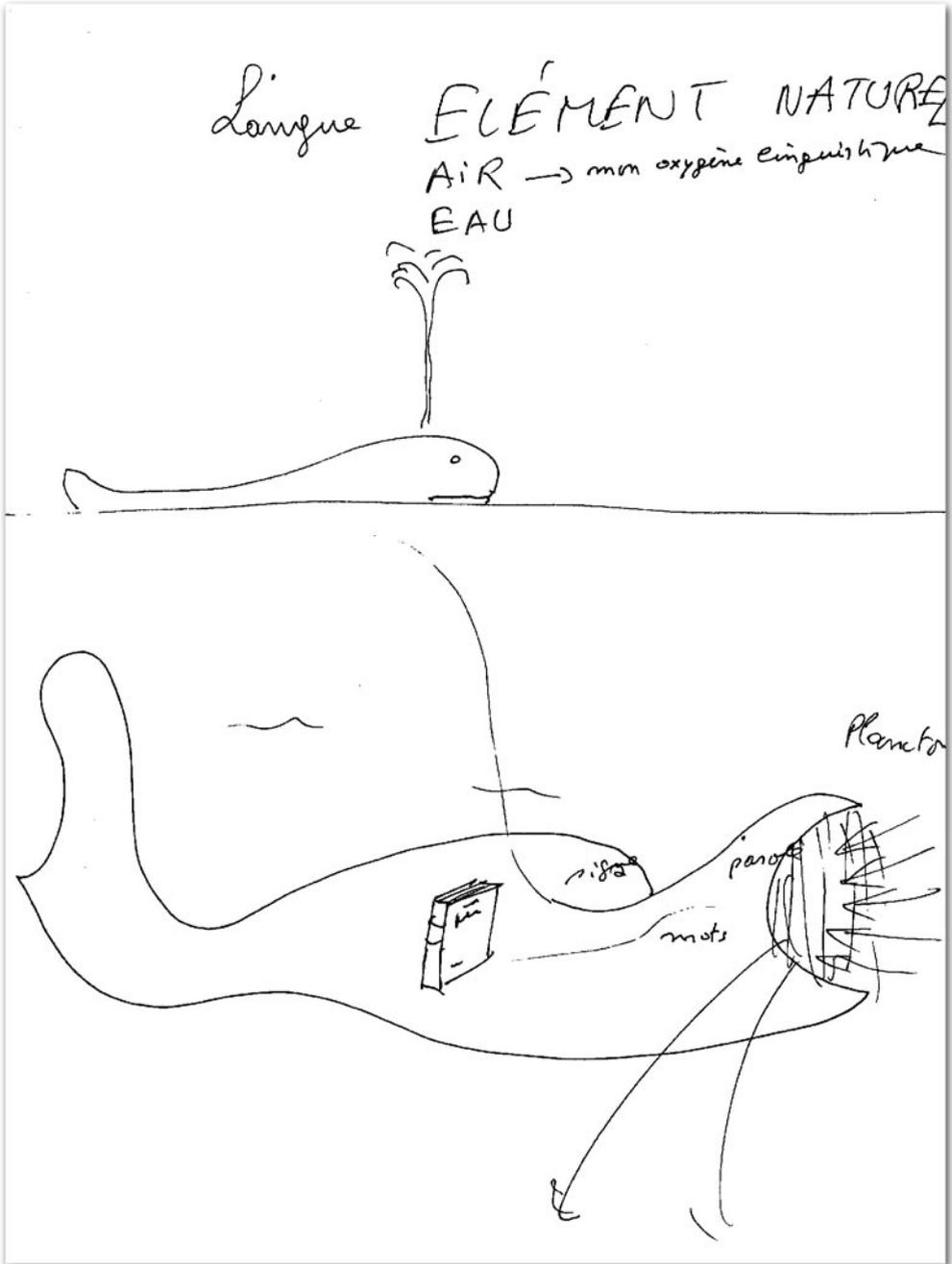
E Il giudizio universale?

Un giorno leggo una frase di San Paolo che dice «Il Signore coglierà gli uomini di sorpresa come un ladro nella notte».⁶ Un bel giorno di questa eternità (come dice Woody Allen, l'eternità è un po' lunga e noiosa, soprattutto verso la fine), Dio si sveglia e decide di promulgare il giudizio universale, di fronte all'umanità – tutti defunti – per il cui tramite si rivolge al pubblico. Ma Dio, che non ha l'intenzione di giudicare uno per uno, bandisce una singolar tenzone: un volontario rappresenterà i 'buoni', un altro i 'cattivi', e se vince il buono andranno tutti in paradiso, altrimenti all'inferno. Il carattere buffo di Dio era recitato da Gigi Proietti, e *Il giudizio* è un'opera buffa per due cantanti (tenore e soprano) e orchestra da camera, oltre a un attore. L'umanità dei buoni si agita: ma se mi sono comportato rettamente in vita corro la stessa percentuale di rischio di andare all'inferno? (Naturalmente i cattivi gongolano). Inizia la tenzone: si fa avanti un bellissimo angelo (il tenore), e un orrido diavolo nero – il soprano che, con mezzi elettronici, viene fatto gorgogliare due ottave sotto, ai limiti gravi della voce [*fa il verso*]. Cominciano le scaramucce, ma Dio li ferma: non ha ancora dettato le regole del combattimento. Poiché «in principio era il Verbo» (e qui si stende un ponte verso *Il killer di parole*), vincerà la gara chi di voi due sarà capace di emettere il suono più nuovo, più incredibile, più fantasioso, più bello da ascoltare. Tutta l'opera sciorina una serie incredibile di effetti sonori, in una gara fra i due che lievita di volta in volta. L'angelo fa cose banalissime, vocalizzi, un po' di gregoriano, e naturalmente Dio parteggia per lui, poi tocca al diavolo che canta nel registro contrabbasso...

... grazie all'elettronica. E poi?

Seguono virtuosismi di tutti i tipi, staccati velocissimi, salti, trilli; se l'angelo è agile, talvolta divertente, il soprano sale sempre: comincia come basso profondo, poi diventa basso, indi baritono, tenore, contralto, mezzosoprano, soprano, soprano leggero e poi, viste le doti dell'interprete Sonia Visentin, esegue una serie di variazioni sull'aria della Regina della notte [n. 14 del *Flauto magico*]. Questo *exploit* dimostra le enormi capacità del diavolo, fino al finale quando, anche qui anticipando *Il killer*, il demonio decide di fare un regalo all'umanità, e comincia a intonare la vocale A in tutti i modi possibili, poi pronuncia una B, e via di seguito fino a conquistare tutto l'alfabeto. Ma questo dono produce una Torre di Babele, perché i fonemi si sovrappongono, producendo parole inesistenti, e il frastuono cresce a dismisura finché Dio non interrompe

⁶ In realtà la frase suona così: «perché voi stessi sapete molto bene che il giorno del Signore verrà come viene un ladro nella notte» (*La Sacra Bibbia*, Tessalonicesi 1, 5:2).



Disegno di Daniel Pennac, nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

l'azione per proclamare la vittoria del rappresentante dell'inferno. Ne nasce una tragedia, che si risolve in una sorta di terremoto sonoro (avevo piazzato altoparlanti ovunque, anche sotto il pavimento del teatro) causato dall'irruzione di Satana, affatto contento dell'esito della gara. Questi scaglia una sfida personale a Dio (Satana è la voce stessa di Dio elaborata elettronicamente), da tenersi in un nuovo pianetino, dove lui metterà un po' di acqua e un po' di terra, cascate, fiori, profumi, montagne, vallate, tramonti, aurora, e poi un'umanità che lo abiti. Dopodiché incomincerà a inquinare tutto e Dio rimetterà a posto, tutti si ammaleranno e Dio li guarirà, commetteranno furti, assassini e ogni sorta di malvagità, e Dio farà giustizia. E, siccome i due contendenti di prima hanno già fatto esperienza, Satana propone di reclutarli: possiamo chiamare Adamo l'angelo, e Eva il demone. Cascano i costumi, i due restano nudi, buio finale. Tutto quello che succede nella storia dell'umanità proviene dunque da una tenzone nata allora tra Dio e Satana, e non ancora finita.

L'opera è andata in scena a Città di Castello nel 1996, se non sbaglio?

Sì, Gabriele Gandini, direttore artistico, mi chiese se avevo in cantiere un'opera buffa, perciò, benché progettato come terzo anello d'una tetralogia, il lavoro è stato scritto per primo.

Mi pare che le premesse siano ampie, e che ora possiamo entrare con maggiore consapevolezza nel mondo dell'opera che ti accingi a presentare alla Fenice, e non in un ambito eccezionale, come potrebbe essere un festival di musica contemporanea, bensì come ultimo titolo di una stagione lirica 'tradizionale'. Com'è nata l'idea del Killer di parole?

Per definire *Il killer* ho coniato il termine «ludodramma».⁷ Volevo far capire che la vicenda parte come un *divertissement*, ma che avvicinandosi alla scadenza conclusiva della mezzanotte si carica di tensione. L'opera chiude con coerenza il ciclo narrativo che inizia con *Il giudizio universale*, dove si fa dono all'umanità dell'alfabeto, che a sua volta produce una Torre di Babele. *Il killer* ha come argomento centrale proprio la parola, e in particolare tratta delle lingue in due modi. L'origine di questa scelta ha ragioni autobiografiche. Dopo il liceo classico ho studiato prima lingue antiche e poi lingue straniere moderne, laureandomi a Milano nel 1970. Mi aveva colpito il fatto che nel corso dei secoli le lingue si mangino a vicenda (il latino mangiò il greco, poi venne mangiato a sua volta, anche se rimase lingua ufficiale dell'Impero; in tempi più recenti il francese fu soppiantato dall'inglese e ora è il turno delle lingue ispaniche, e più in là verrà il turno del cinese). Le lingue si sostituiscono l'una all'altra. I miei soggetti di opere potenziali sono rimasti lì per vent'anni, per poi tornare in campo: quando mi viene un'idea prendo appunti meticolosi e così posso riprenderla a distanza. Un'altra tematica mi è stata suggerita da un fenomeno della lingua inglese: il *great vowel shift* (gran-

⁷ Lorenzo Ferrero definisce «giocodramma» la sua *Figlia del mago*, opera per bambini in due atti (Montepulciano, Teatro Poliziano, 31 luglio 1981).

de slittamento vocalico).⁸ Fin da quando frequentavo l'università mi aveva colpito il fatto che spostandosi le lingue glissano e si modificano, e quindi, in qualche maniera, migrano. Allora questa idea sarebbe stata buona per una cantata, al massimo, e infatti è restata ferma per decenni.

Poi hai incontrato Daniel Pennac...

Da una serie di incontri con lui, ch'è coautore del progetto, l'idea ha finalmente preso forma. Pennac mi ha raccontato la prassi che regola l'aggiornamento dei vocabolari: poiché nascono in continuazione parole nuove, e parole di una lingua entrano in un'altra lingua, e siccome i vocabolari non possono contenere infinite voci, alcune case editrici mettono al lavoro un'*équipe* che toglie dai vocabolari le parole vecchie per sostituirle con quelle nuove. A partire da qui ho avuto l'impulso per cominciare a scrivere il libretto, visto che disponevo di una professione che mi consentiva di far girare intorno al carattere che la rappresenta il problema che mi stuzzicava da decenni. Ogni giorno muore una lingua, e quando muore l'ultimo che la parla la perdiamo. Perdere un lingua implica la perdita di poesie, filastrocche, racconti, tradizione e tutto quanto ad essa sia legato.

Da quanto hai detto finora mi sembra un progetto commisurato ai tre titoli preesistenti, che chiude in crescendo un ciclo in cui dibattì tematiche serissime tra loro coerenti, ma sempre tenute a distanza da un velo d'ironia...

Sì, sono argomenti importanti. Le opere nascono da intenti precisi, impegnano decenni di vita nella loro gestazione. Pensa che per *Sex unlimited* ho raccolto un'infinità di libri sul sesso, per trattare l'argomento come un viaggio davanti a un prisma, di cui ciascuna faccia è uno dei possibili approcci al sesso.

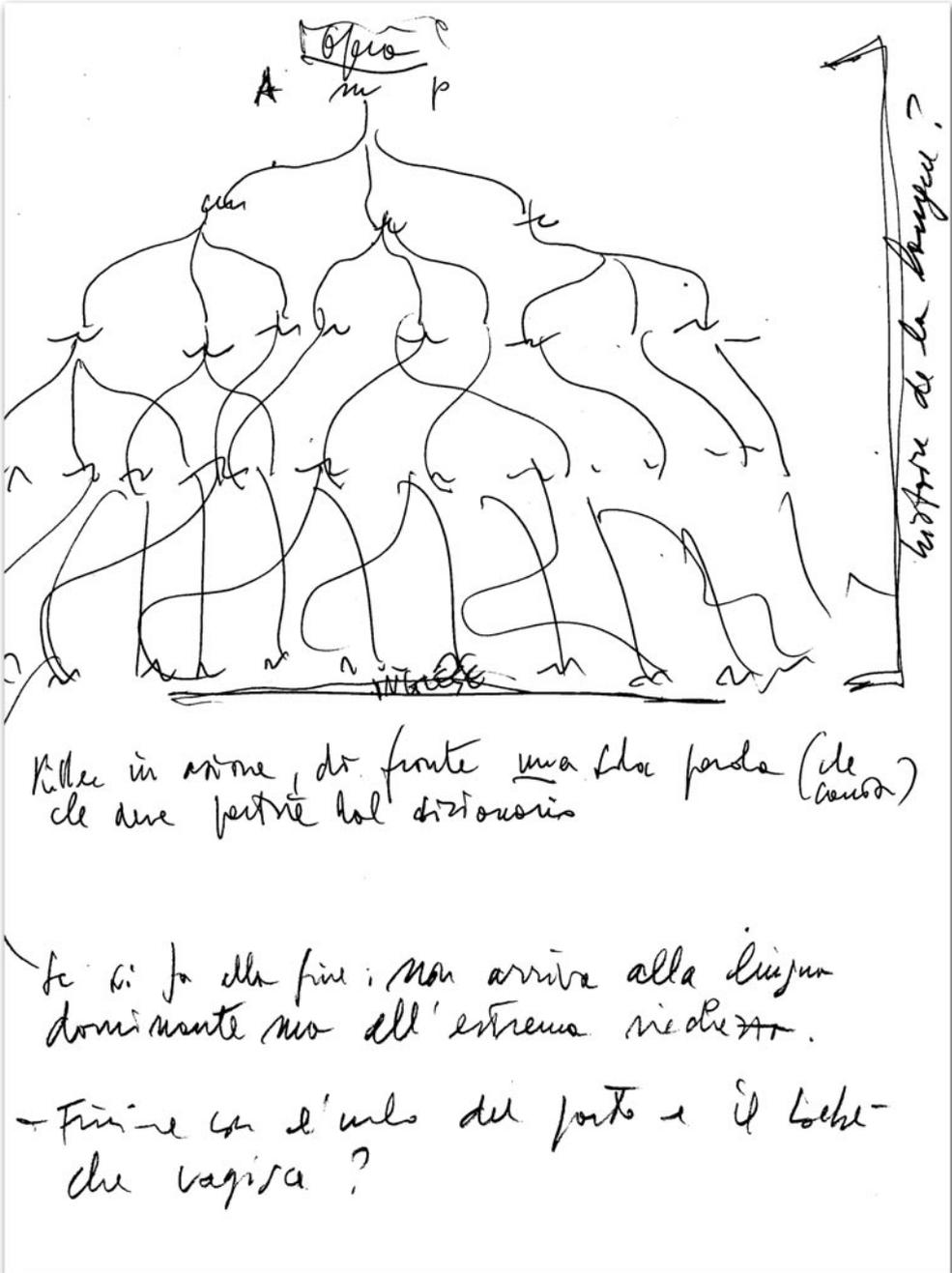
Dunque questa raccolta può essere considerata come il tuo approccio preliminare di compositore al soggetto operistico, in linea con la tradizione italiana, per cui l'atto creativo era relativamente veloce, mentre la maggior parte del tempo era spesa nella scelta del soggetto.

Sì, è un po' il mio modo di fare, anche se poi quando si arriva all'ultimo e bisogna correre, lo faccio. Del resto è inutile scrivere qualcosa dieci anni prima, perché deve rappresentare quello che sono nel momento in cui licenzio il mio testo.

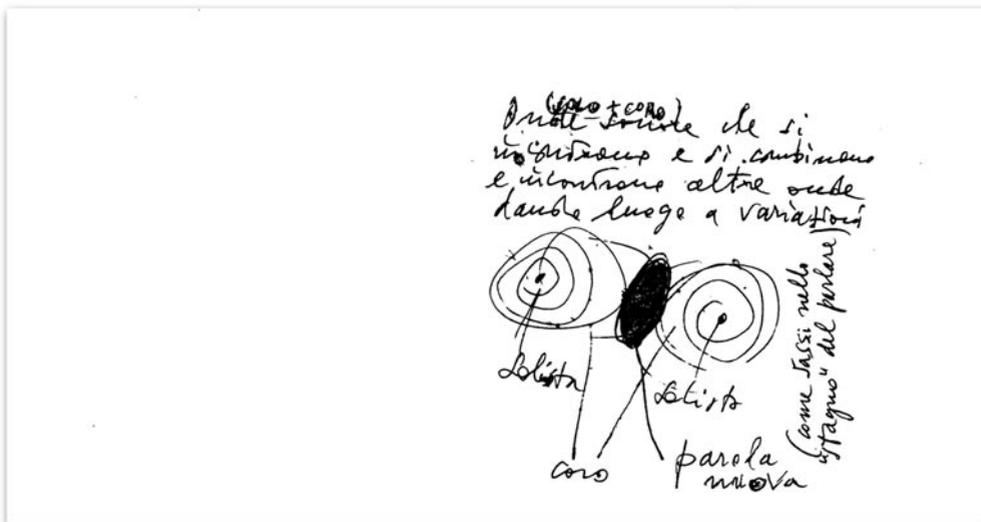
Eravamo rimasti al protagonista...

È un 'perdente' che lavora in una casa editrice, forse era un poeta che non ha avuto successo e ha perciò ripiegato su quel mestiere. Ma è anche un animo romantico, non vor-

⁸ Si tratta della modifica di pronuncia avvenuta nella lingua inglese a partire dal secolo XIV che ha portato alla netta differenza fra la pronuncia e la scrittura delle parole. Prima di questa modifica, le vocali dell'inglese del tempo venivano pronunciate come erano scritte. Il grande slittamento vocalico fu studiato e definito per la prima volta dal linguista danese Otto Jespersen.



Disegno di Daniel Pennac seguito da appunti di Claudio Ambrosini nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.



Appunto di Claudio Ambrosini nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

rebbe togliere dal vocabolario parole bellissime, antiche, preziose, perché sa che creare una lingua è lavoro di decine di migliaia di anni da parte di un popolo, e lo dice nel libretto: «ma la lingua, le lingue del mondo, non sono un capolavoro, collettivo, l'opera d'arte inconscia dell'umanità?». Questo personaggio 'buono' è in fondo un eroe: sostiene una giusta causa, ma si rivela il più debole nel contesto d'una struttura 'forte', incarnata dalla moglie, che è invece una manager, una donna affermata. Fin da quando esce in scena dice al marito che «i numeri servono molto più delle tue parole». Questi due personaggi hanno un figlio che nella prima scena è appena nato. E ciò mi consente un gioco linguistico. Nella partitura alcune frasi dei cantanti sono sottolineate con una linea doppia, che richiede all'interprete di cantare nel modo speciale con cui ci si rivolge ai bambini: tutta la prima scena è caratterizzata così, costellata da intervalli di quarti di tono [*imita la voce di un adulto che si rivolge a un bimbo*], glissandi ecc.

Come descriveresti la macrostruttura dell'opera?

L'opera si divide in due atti, divisi tra loro da venticinque anni, lo stesso lasso di tempo che separa il prologo del *Simon Boccanegra* dall'atto primo. Di solito però non racconto tutta la vicenda (un vero *thriller*), per preservare intatta la sorpresa del finale, quando il protagonista scopre che tutto quello che ha fatto e che sta facendo non servirà assolutamente a nulla... Il primo atto è statico. Siamo a casa del killer, c'è la culla, c'è il suo tavolo di lavoro, il suo vocabolario, due sedie, e sullo sfondo (all'inizio) un coro atavico, che comincia intonando fonemi, una specie di coro greco che evoca fatti primordiali, come le prime parole del bimbo (in tutte le lingue si dice «mamma», e anche in ebraico papà si dice *abbà*, e pare che queste parole vengano dai primissimi mu-

scoli che sviluppa il bambino, *mmm* sugge *pppp* fa il ruttino ecc.). Il cuore del primo atto è tutto lì. Le successive uscite in scena dei personaggi danno vita alla dinamica teatrale, e dopo la moglie entra una delle parole che il protagonista ha dovuto uccidere, pur amandola teneramente. Poi arriva il collega, che è invece un tipo pratico, insomma sono caratteri che somigliano a maschere della commedia dell'arte. C'è poi una scena movimentata, trattata un po' a guisa di concertato rossiniano. Piombano in casa una fotografa e una giornalista per intervistare il killer, creano confusione scattando foto a raffica, mentre il protagonista non sa nemmeno come mettersi in posa. Nell'intervista egli spiega che qualcuno deve pur fare questo lavoro, provocando le critiche deluse della giornalista. La confusione è incrementata dalla moglie e dal collega che lo prendono in giro, finché lui replica dicendo «Ma siete proprio sicuri che si vivrà meglio quando i verbi avranno un tempo solo?». Finita la scena a cinque, l'umanità intona un madrigale che diventa un coro di parole migranti, e l'atto si conclude con un finalino tenero fra padre e figlio dove esce il dialetto veneziano, rappresentato dalla parola «aiuò», ideale per il canto poiché tutta di vocali. E questo suono dolce nel finale fa addormentare il piccolino. Il primo atto contiene anche una riflessione su una parola bellissima e molto musicale, «galaverna» (attorno alla quale ho costruito un ritrattino sonoro delicato), che deve uscire dal vocabolario per far posto a «inciucio».

Siamo all'atto secondo...

Nella seconda parte il bambino è diventato un giovane avvocato idealista, che si batte per delle giuste cause, mentre la moglie è salita al vertice della sua struttura e ha trovato un altro posto per il marito che è stato licenziato come killer, dato che non è mai riuscito a terminare la pulizia di un solo dizionario. La sua mansione è ora quella di registrare gli ultimi parlanti delle lingue che vanno estinguendosi, compito che svolge con estremo entusiasmo. Si presentano persone che arrivano da mondi sconosciuti, delle 'maraviglie' che cantano poemi. Comincia un vecchio, introdotto dal figlio che aiuta il padre con passione: conosce un poema più bello di quelli di Omero, e lo declama in una lingua incomprensibile che però i *topoi* linguistici del genere opera traducono in gesti sonori. I personaggi vengono da dimensioni sconosciute, cantano in lingue sconosciute, ma si rendono comprensibili proprio grazie al codice dell'opera.

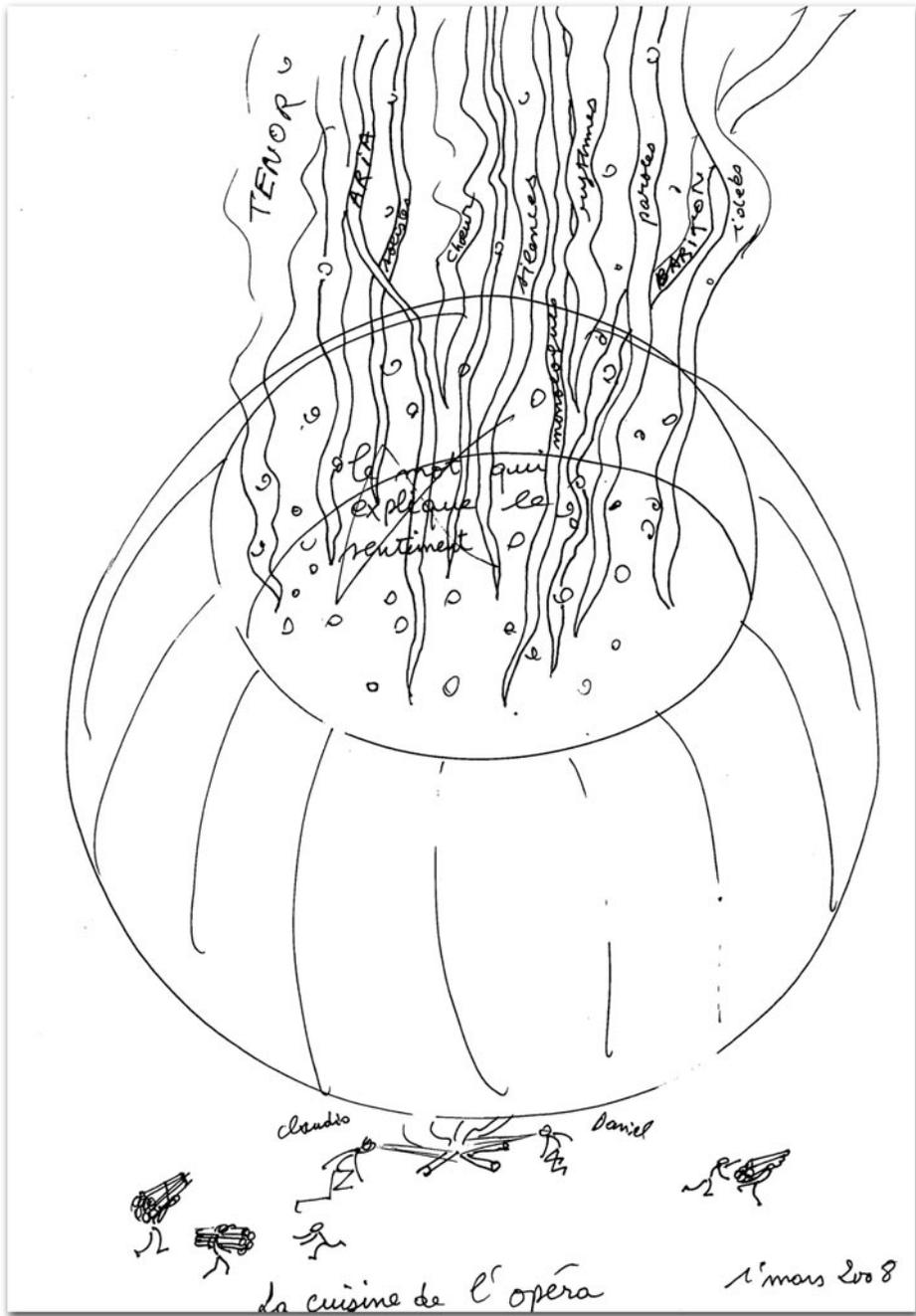
Quindi anche il linguaggio dell'opera è uno degli argomenti del tuo lavoro...

Sì, e la vicenda prende sempre più i tratti di un *thriller*, perché incombe la mezzanotte e bisogna registrare tutte le lingue possibili, visto che dal giorno dopo nel mondo esisterà solo una lingua unica (e se questa è finzione, pensa che adesso a Cambridge hanno varato da poco un progetto che prevede proprio di registrare gli ultimi parlanti). Dunque il secondo atto non tratta più dell'eliminazione della singola parola, ma della morte di intere lingue, e il ritmo narrativo si fa sempre più serrato, visto che il protagonista deve agire sempre più in fretta. Quando pensa di non farcela più, la moglie gli assesta un'ultima pugnata, rivelando che tutto il suo lavoro è andato perduto. Il povero killer ha dunque vissuto tutta la vita per niente, prima forse come poeta, poi co-

This page of the musical score for 'Killer di parole' includes staves for Percussion (Perc.), Timpani (Timp.), Vibraphone (Vib.), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The percussion part features a complex rhythmic pattern with handwritten notes and a 'sub.' marking. The vibraphone part has a melodic line with notes circled and a 'Tempo' marking. The string parts include a vocal line with lyrics: 'rie-co-se co-no-sco al-tre lin-gue' and 'Si, si, si, si, davvero be-ti di-scor-si'. A tempo marking 'sub. ♩ = 130-135' is present. The score is identified as (K. A. 138) and 2.60.

This page of the musical score for 'Killer di parole' continues the string parts and includes a section for 'Puffe' (wind instruments). The string parts include Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The 'Puffe' part has a melodic line with notes circled and a 'sub.' marking. The string parts include a vocal line with lyrics: 'mi ha pur det-to qual-co-sa di stra-no. Mi-son-fo sul cuore u-na ma-ra.' and 'Mi-son-fo sul cuore u-na ma-ra.' A tempo marking '(♩ = 65)' is present. The score is identified as (Killer - A.II - Sc.V - p.340) and 14013.

Due luoghi della partitura del *Killer di parole*: l'intervento del 'bottiglionfo' II.1 (sopra) e la prescrizione per l'impiego dell'arco rovescio in II.5 (sotto).



Disegno di Daniel Pennac, nella fase preparatoria del libretto del *Killer di parole*.

le début

A

- A) la montée crescendo du plaisir
- A) L'orgasme
- A) La douleur de l'accouchement
- A) La tendresse de la mère pour l'enfant

MA et PA

Naissance du mama universel | labiale mouillée
miam miam

La Tétée

Naissance du papa (labiale sèche)

NON

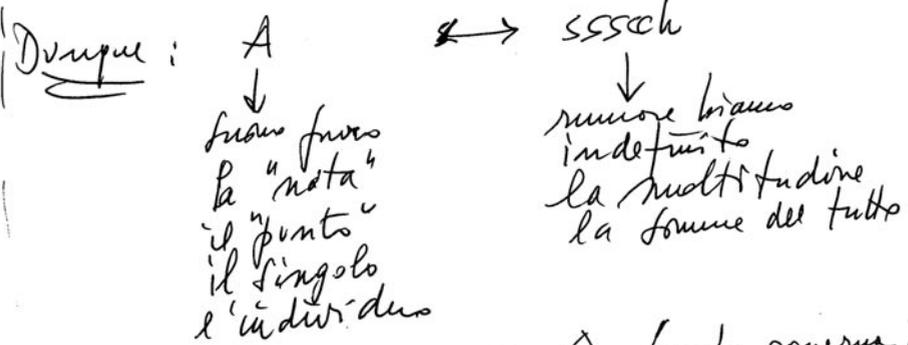
Le premier mot universellement prononcé, parce que le premier mot très souvent répété.

L'EVOLUTION

L'évolution étant la transgression permanente de ces NON

①
 - Primo suono emesso dall'uomo (quando nasce):
 A! (urlo - pronto) (##) del primo mese anche delle madri
 Ultimo suono (quando muore) (L'ultimo e l'ultimo) de affettuoso suono fine il primo braccio
 Ahh... (PPP)

Risposta degli adulti al I.° suono (del neonato),
 Sssh...



A = struttura della cosa? \triangle (anche coverna)
 Aaahh! dell'orgasmo (che produce (9 mesi dopo) la Aaahh!)
 della nascita

Altra possibile risposta dell'adulto: No...
 (L'elusione dell'umanità - è forse una
 reazione permanente al No, all'interdizione??)
 Se si utilizza il No nella scena del "Mamma,
 papà... No!" non è dovrebbe utilizzare il Sì, se lo
 si fa uso: diventa un refrain. Usato
 come refrain dell'opera ?? (produce sorriso, nate...)

Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#) [▶ Scarico Unimarc](#) [▶ Scheda Marc21](#) [▶ Scarico Marc21](#)

[▶ Export Endnote](#) [▶ Export Refworks](#) [▶ Citazioni](#) [☆ Aggiungi a preferiti](#) [▶ Permalink](#)

| | |
|-----------------------|---|
| Livello bibliografico | Periodico |
| Tipo documento | Testo a stampa |
| Titolo | La Fenice prima dell'Opera |
| Numerazione | A.1, n. 0 (nov. 2002)- |
| Pubblicazione | Venezia : [s.n., 2002]- |
| Descrizione fisica | v. : ill. ; 24 cm |
| Note generali | <ul style="list-style-type: none">- Periodicità non determinata- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia" |
| Numeri | <ul style="list-style-type: none">- [ISSN] 2280-8116 |