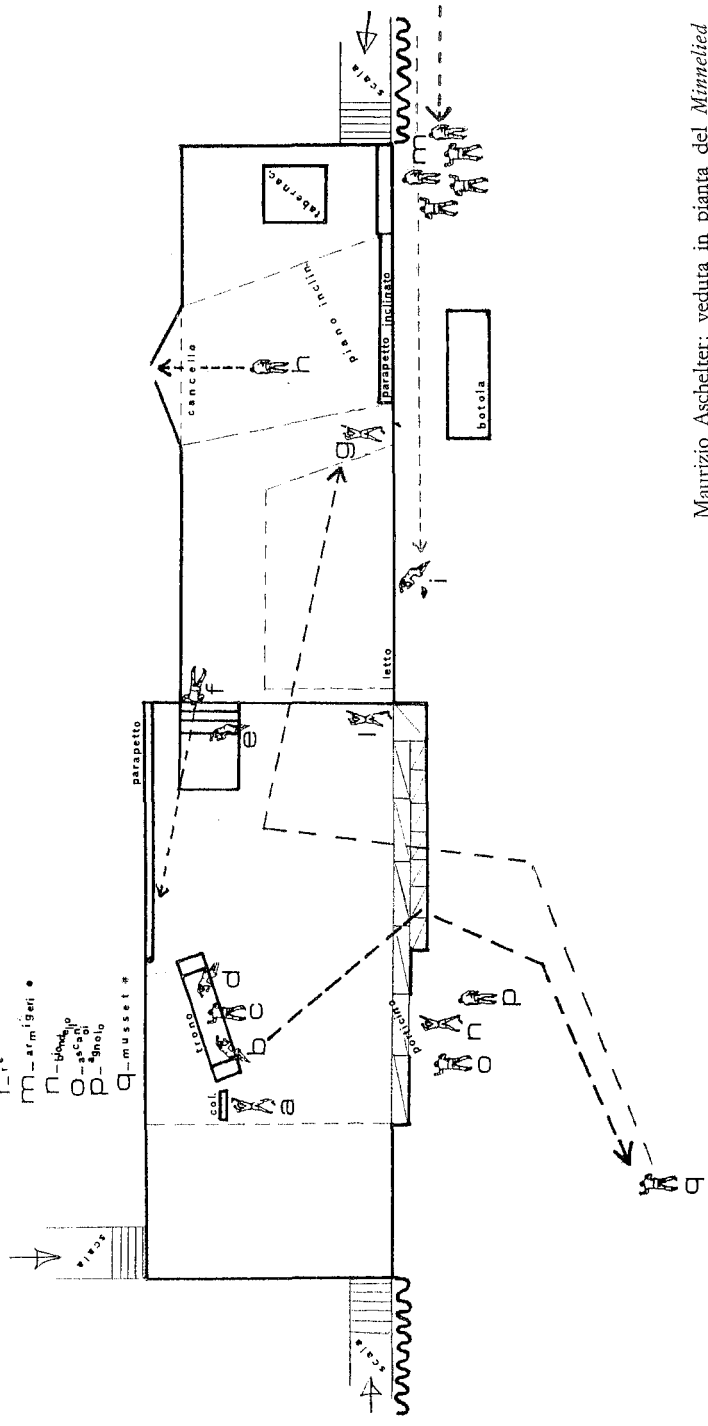


atto III°
 scena nona: minnelied
 di: 2'40"

- a - alfiere
- b - lorenzaccio *
- c - alessandro
- d - demigelli *
- e - ciri
- f - gale *
- g - giomo
- h - pietro *
- i - reza *
- l - lemo *
- m - armigeri *
- n - bozza *
- o - sassano *
- p - sordo
- q - musset *



Maurizio Aschelter: veduta in pianta del *Minnelied*

Teatro La Fenice

(in coproduzione con l'E. A. Teatro La Fenice
e in collaborazione con il Teatro Comunale di Bologna
e il Teatro Comunale di Firenze)

Lorenzaccio

Melodramma romantico danzato
in cinque atti, ventitré scene e due fuori programma
in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset

Parole e musica di

SYLVANO BUSSOTTI

(edizioni Ricordi)

prima rappresentazione assoluta

Personaggi e interpreti (in ordine di entrata)

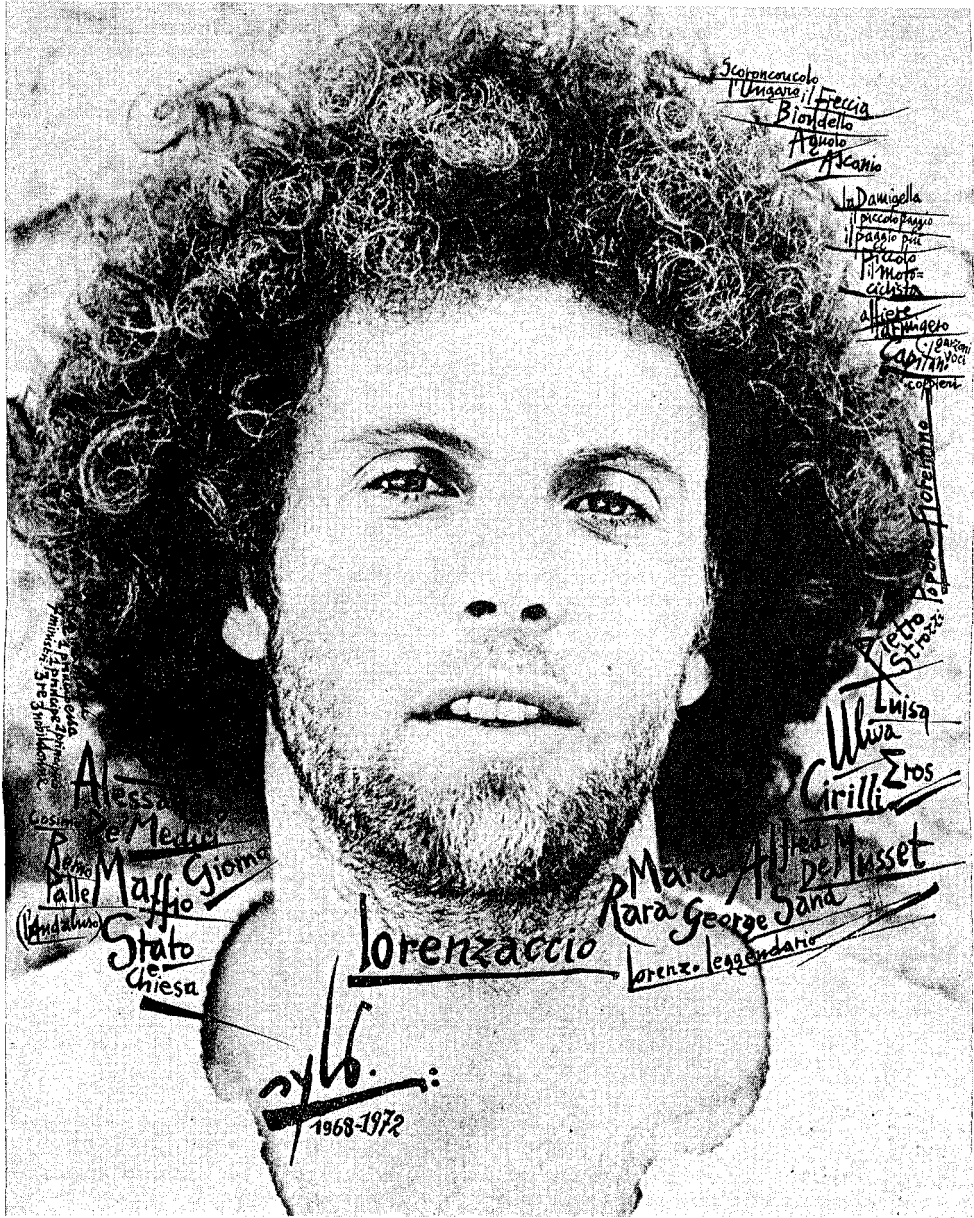
Cirilli, chiamato Ciri, paggio, spadaccino, pittore di bottega e confidente; poi Eros ROCCO
Remo, giovane fiorentino ALESSANDRO BERTI
Palle, l'Andaluso, giovinastro STEFANO GAMBACORTI
George Sand; poi Caterina Ginori, detta Rara, zia di Lorenzo ROMANO AMIDEI
Stato e Chiesa MIRTO PICCHI
Alfred de Musset SYLVANO BUSSOTTI
Giomo, il tedesco, canzoniere e guardia del corpo di Alessandro HORST HORNUNG
L'Uliva; poi Luisa Strozzi; poi la Morte ELISABETTA TERABUST (*)
Maffio Salviati, borghese, poi cortigiano MARIO BASIOLA
L'Ungaro LUCIANO BERNARDI
Il Favolaccino, detto Scoronconcolo SANDRO VIGO
Agnolo LINO CIGALA
Ascanio ENRIQUE GUTIERREZ
Biondello SEBASTIAN IALACQUA
Il Freccia FRANCO DI TORO
La figura di Alessandro de' Medici, detto il Moro, bastardo
e Duca di Firenze (che non parla) LOWELL ELLIS
Maria Soderini, detta la Mara, madre di Lorenzo LILIANA POLI
La voce di George Sand GIANNA LOGUE
Pietro Strozzi PAOLO GRAZIOSI
Lorenzino de' Medici, detto Lorenzaccio LUIGI MEZZANOTTE
Lorenzo leggendario CARLO VANTAGGIO
Motociclisti, paggi, alfiere, capitano, armigeri, damigelle; Palco Reale; Cosimo, il binbo; popolo fiorentino
Regia CARLO EMANUELE CRESPI e SYLVANO BUSSOTTI
Scene e costumi SYLVANO BUSSOTTI
Coreografia GIANCARLO VANTAGGIO

ORCHESTRA SINFONICA DELLA
RADIOTELEVISIONE POLACCA (KATOWICE)
CORO DEL NORDDEUTSCHER RUNDFUNK DI AMBURGO

Solisti: Dorothea Förster-Dürlich, Irmgard Jacobeit, Ulf Kenklies,
Günter Genersch, Gustav Hering, Hartwig Stuckmann

Assistenti alla regia	Romano Amidei e Maurizio Asceneri
Proiezioni	Fiorenzo Giorgi e Aldo Boria
Scene realizzate da	Arturo Benassi
Costumi realizzati da	AnnaMode
Trucco ideato da	Franco Freda
Direttore di palcoscenico	Mario Boschini
Direttore musicale di palcoscenico	Roberto Cecconi
Maestro preparatore	Ezio Lazzarini
Maestro suggeritore	Luciano Berengo
Maestro delle luci	Giuseppe De Donà
Maestro sostituto	Davide Liani
Capo macchinista e costruttore	Gino Canziani
Ispettore	Olindo Donà
Attrezzeria	Rancati
Scarpe	Pompei
Parrucche	Maggi

(*) *Prima ballerina del Teatro dell'Opera di Roma*



Storico
Ungaria
Freccia
Biandello
Aguolo
A. Acario

La Damigella
il piccolo banyo
il paggio più
piccolo
il Mito
ciclista
all'ere
italiano
Capitan
C. Garoni
Doc
C. Garoni

Florentino
L'ero
Strozz

Luisa
Uliva
Cirilli
Zros

Mara
Rara
George
Sana
Del Musset
lorenz. leggendario

Lorenzaccio

Alessa
e Medici
Maffio
Giorno
Stato
Chiesa

Stato
Chiesa

syb.
1968-1972



Nato a Firenze nel 1931, ha studiato la composizione a Parigi con Max Deutsch. Dal 1958 è presente in tutte le principali manifestazioni di musica contemporanea internazionali.

Secondo premio ai concorsi per composizione SIMC del 1962 e 1965, e primo premio ai concorsi del 1963 e del 1972. Premio all'Amelia per la musica 1967.

Svolge intensa attività teatrale, dedicandosi particolarmente al teatro musicale, quale regista, scenografo e costumista, oltre che attore, in spettacoli suoi come per opere di altri autori: Cage, Veretti, Malipiero, Stravinsky, Puccini, ecc. ecc.

16 Invitato dalla Università di Buffalo a New York a trascorrere alcuni mesi negli Stati Uniti, ha diretto sue composizioni alla Carnegie Hall di New York. Invitato a trascorrere 12 mesi a Berlino dalla D.A.A.D.

Alla Vª Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo ha presentato l'opera *La Passion selon Sade*, cui sono seguite altre numerose, e diverse, realizzazioni in Europa e in America, sino ad entrare nel repertorio stabile dell'Opera Reale di Stoccolma. Insegna Storia ed Estetica Musicale all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila. Altre opere principali sono: *Due voci per soprano, ondes martenot e orchestra* (1958); *Pièces de chair II* (1958-60); *Sette fogli* (1959); *Phrase per trio d'archi* (1960); *Torso per voci e orchestra* (1961); *Memoria per soli, coro e orchestra* (1962); *Fragmentations per un arpista solo con due arpe* (1962); *Il nudo per voce e strumenti* (1963); *Rara* (1965); *Solo* (1966); *Marbre per 11 archi con spinetta obbligata* (1967); *Cinque frammenti all'Italia per diversi complessi vocali* (1968); *The Rara Requiem per voce e strumenti* (1969-70); *Ultima Rara* (pop song) *per chitarra e voce che parla* (1969); *Opera scene di canto e danza* (1970); *Rara* (film) (1969-70) e *I semi di Gramsci per quartetto e orchestra* (1962-1971).

Agli inizi degli anni Sessanta le apparizioni di Bussotti scossero i benpensanti: non ci turbava l'avventura, esteti di festival eravamo lì per parteciparla ai profani, ci spaventava l'extra, il demone gestuale che irrideva alla separazione fra prodotto d'arte ed esperienza. Rifiutammo l'esperienza e ripiegammo sui benpensanti, postweberniani s'intende, e alle loro gioie incontaminate da cui era espunta la narrazione, o inclusa la narrazione di tutti, la Resistenza, s'intende. Ed anche quando l'evoluzione del gusto ci ebbe condotti sulla via dell'alea, restammo turbati dal gesto di Bussotti. L'alea, liturgia delle matematiche; il gesto dei gestuali, liturgia dell'oriente ed epifania della natura divina; il gesto dei surrealisti, liturgia dell'irrazionale; ma il gesto di Bussotti, rappresentazione dell'esperienza, una passione sussurrata, frusciata, gridata, rivissuta nell'atto del concerto: un melodramma appunto.

Incapaci di epica quel melodramma abbiamo rifiutato. E non di epica quale genere eroico, ma quale capacità di porre sul piedestallo il fluire della propria vita, di reinterpretare ad uso di se stessi le letture e gli ascolti, amori, odii ed occasioni.

Quanto Hugo o D'Annunzio, Bussotti invita alla idolatria della propria cometa. Rara è la vita d'artista, sedimentata nell'opera è in se stessa arte. Un'opera tutta senso e niente cosmologia. Bussotti non ci ha svelato gli universali, ha esaltato soltanto gli incontri. E primi fra gli altri quelli con i mezzi di fonazione, in cui pare si sia depositata la memoria dell'esperienza, piuttosto che prescrivere l'uso dello strumento o della voce, la partitura di Bussotti sollecita la presenza di una loro fonazione potenziale. Il mezzo e l'autore vivono di memorie e il concerto sollecita l'incontro fra queste larve di passione. Sarà il pianoforte a sovvenirsi del canto e del suo glorioso ottocento, o la voce a distillare gli echi dei suoi quattro secoli di melodramma. Interprete, mimo e compositore, Bussotti guida il caleidoscopio delle memorie e le integra nella propria. Elettronico o cosmonauta della musica Bussotti non sarà mai. La storia contiene già tutto l'essere, e l'artista vive nella memoria dei sensi; quando l'invenzione li sospinga agli eccessi del piacere, rappresentazione e melodramma tornano fra noi. Questa la speranza del *Lorenzaccio*, melodramma romantico danzato in tre parti (cinque atti), ventitré scene e due fuori programma, omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset.

Fra le celebri escursioni romantiche, quella italiana di Alfred de Musset e George Sand, dal dicembre del 1833 all'aprile del '34, ha un posto d'onore. Portati entrambi a fare della biografia letteratura, affidarono a due scritti complementari il ricordo della passione: *La confession d'un enfant du siècle* (1836)

di Alfred, e *Elle et lui* (1859) della Sand, cui seguirà l'epilogo di *Lui et elle* di Paul de Musset, fratello del poeta. Nel viaggio italiano la coppia aveva incubato sui luoghi (Firenze, Venezia) il progetto di un grande dramma rinascimentale, già avviato in patria. Sin dal 1831 la Sand aveva steso una "scène historique" in sei quadri, intitolata *Une conspiration en 1537*, condotta sulla guida della congiura ed assassino di Alessandro de' Medici, come è narrata nella *Cronaca fiorentina* del Varchi. Ed ancor prima di partire per l'Italia Musset si era accinto alla trasformazione dei sei quadri della *Conspiration* in un dramma storico di ampio respiro, cinque atti e trentanove quadri, centrato sulla figura di Lorenzino de' Medici. Vide il poeta nel protagonista quello sdoppiamento della personalità di cui è permeata tutta l'opera sua: l'ardore dell'azione, appannaggio dell'eroe romantico, accanto all'ignavia dell'artista borghese, il furore delle passioni accanto alla compostezza classica di una grande tradizione letteraria. Lorenzaccio respinge nel dramma la tesi della legittimità del tirannicidio, perno della *Apologia* con cui il vero Lorenzino aveva difeso il proprio operato, ed avrà invece coscienza dell'inutilità del delitto, compiuto infine per non venir meno alla missione di una vita, anche quando avrà perso fede nella redenzione degli uomini.

Disinteressato alla carriera pratica del drammaturgo, Musset compose i propri drammi per la lettura, senza soffermarsi sulla recitabilità della battuta e sull'efficacia scenica. Shakespeariano, come ogni romantico francese della sua generazione, si attenne nel *Lorenzaccio* al taglio a pannelli delle "histories", e con una libertà che gli stessi contemporanei avrebbero stimato irrecitabile. La narrazione vi procede su piani concomitanti, e soltanto occasionalmente intersecantisi, a scene talvolta brevissime, secondo una tecnica dell'affresatura che rinuncia ad ogni logica prospettica. Anche per quanto diremo sull'omaggio melodrammatico, ci sembra opportuno suggerire una schematizzazione dei quadri per temi narrativi.

1) Immagini dal vero: gli amorazzi del duca (scene a tre con lo scudiero Giomo e Lorenzaccio nell'esercizio del ruffiano); i commenti della strada (incontri fra bottegai, scolari, proscritti, borghesi, popolani).

2) Contesti politici: l'equilibrio delle forze (dialogo fra il duca ed i cardinali Valori e Cibo, i monologhi di quest'ultimo); la logica del potere, premessa alla successione di Cosimo I e la rivoluzione frustrata.

3) Gli intrighi: I Cibo, dove il cardinale mira al governo di Firenze tramite l'alcova della cognata; gli Strozzi, repubblicani per orgoglio e pronti ad accordarsi col re di Francia per rovesciare l'egemonia medicea.

4) Gli uomini: Lorenzaccio ed i suoi affetti: la madre Mara Soderini e la giovanissima zia Caterina Ginori, la letteratura e la missione del tirannicida corrotta dall'esercizio del ruffiano; Filippo Strozzi, l'idealista costretto all'impotenza dalla fiducia negli uomini. Lorenzaccio e Filippo, protagonisti del dramma

psicologico nella grande scena centrale (III, 3), contrapposti e nonpertanto affini, quali campioni della sconfitta: sterile l'idealismo dell'uno, disincantata l'azione dell'altro. Temi tanto più decantatisi nell'opera, quanto più essi raffigurino melodrammaticamente la "tranche de vie" rinascimentale e rinunzino al dialogo, e pertanto restano esclusi dall'opera soltanto gli intrighi dei Cibo e lo scontro dialettico fra Filippo e Lorenzo.

Apparso a stampa nel 1834 nella raccolta « Un spectacle dans un fauteuil », *Lorenzaccio*, pur annoverato fra i successi della drammaturgia romantica dal Sainte-Beuve, doveva apparire sulle scene soltanto nel 1896. Anche quando dopo il successo di *Un caprice* (1837), il teatro di Musset cominciò ad attrarre i capocomici, gli ardimenti del *Lorenzaccio* continuarono a sembrare eccessivi. Un tentativo di Paul de Musset di far rappresentare una sua riduzione del dramma andò a vuoto nel 1863 per l'opposizione della censura. E bisogna attendere il 1896, perché Sarah Bernhardt appaia nei panni del protagonista in una riduzione del *Lorenzaccio* dovuta ad Armand d'Artois. Successivamente l'originale è stato presentato alla Comédie Française, e con notevole risonanza al Festival di Avignone (1952), in una edizione diretta da Jean Vilar, protagonista Gérard Philipe.

La forma del *Lorenzaccio* di Bussotti è di sua natura ibrida. Opera coreografica ed opera cantata mimata e recitata, essa si sviluppa simultaneamente su più piani, la musica suggerendo il gesto o viceversa, in una alternanza fra il pezzo da concerto e la musica di scena. Mistero sulle affinità biografiche vorremmo definire il *Lorenzaccio*, dove le affinità si rintracciano negli umori fiorentini, nella storia e topografia della città natale prima, nella posa d'artista poi, un artista come Musset preso fra i fuochi della forma e dell'invenzione. Nessun romantico avvertì quanto Musset la pena del classico, e nessun contemporaneo vive la storia delle arti, quanto Bussotti ripercorrendola nel trauma dei sensi.

Parte I: "L'Opera"; atto I: "Romanticismo". Mentre la coreografia si aggira per il labirinto dei significati riposti — il danzatore Ciri conduce apparizioni e dissolvenze dei personaggi: Stato e Chiesa (tenore), Rara Ginori (mimo), Musset (recitante), George Sand (mezzosoprano), Maffio (baritono), Uliva (danzatrice) — la musica illustra alcuni archetipi di situazioni melodrammatiche, montate sull'opera letteraria. Scena I: "Un sonetto del Tasso". Stato e Chiesa, da vescovo, intona il "Tacciono i boschi e i fiumi e il mar senz'onde", lirica d'invito al silenzio e al notturno amoroso, per tenore e cinque strumenti (violino, clarinetto, chitarra, corno, trombone). Il rimando è agli struggimenti affettivi del recitar cantando monteverdiano, quasi un invito a voce sola dai "Madrigali guerrieri ed amorosi", filtrato attraverso

il melos di Dallapiccola. E dalle "Liriche greche" (poi sopravverrà il furore del vocalismo parodistico bussottiano) proviene l'incipit a voce sola, e percorre come di rigore i dodici gradi dell'ottava temperata, e si atteggia in quella rettorica dell'interiorità, metamorfosi lirica ed italica dell'espressionismo. Rivestiti i panni del duca, Stato e Chiesa entra nel vivo del dramma romantico. È il primo quadro di Musset, nell'opera scena seconda: "La mezzanotte". Il duca con Lorenzo e Giomo è al cancello del borghese Maffio per rapirne la sorella Uliva. Parodia dell'attesa di Falstaff, di cui Giomo replica il conteggio ai rintocchi della mezzanotte, e lo avvolgono il canto espressionista del duca e la recitazione di Musset, intento a passare la parte di Lorenzaccio. L'ingresso di Maffio, il quale ha visto in sogno la sorella attraversare guardando il giardino, segna il passaggio alla terza scena: "Romanza e ratto", a certi indizi, una memoria dell'avvio notturno del "Don Giovanni". Quasi un Pierrot baritonale, Maffio intona dolcemente le proprie ansie nello stile del grottesco espressionista. E quando Giomo in tedesco (Bussotti ha mutato l'ungherese del dramma in un lango di Carlo V, chitarrista e cantautore pop all'occorrenza), e senza mezzi termini gli rivela il fondamento dei suoi sospetti, prorompe concitato nell'invettiva: egli si appellerà alla giustizia del duca; accoppato da Giomo riceverà da Alessandro una borsa, prima che i rapitori si dileguino nella notte. Scena quarta: "Popolo fiorentino". A ritmo di 3/8 il coro da camera a sedici parti reali attacca in fossa il canto carnascialesco dei palleschi. Sulla scena coreografia d'orgia. Riferimento al ballo nuziale dai Nasi, dove il duca intervenne mascherato da monaca (Musset 1,2). Maffio, con le parole poste da Musset in bocca all'Orefice (sempre 1,2) impreca alla servitù di Firenze, asservita al duca da papa e imperatore, tenuta a freno dalle alabarde tedesche acuartierate nella cittadella. Il declamato fratto, ad intervalli ampi e scansione concitata, del baritono, è contrappuntato dal coro che storpia l'imbonitura di una guida per turisti tedeschi in visita al Battistero. Cessata l'invettiva baritonale, il duca e Mara Soderini (madre di Lorenzaccio) (soprano) si uniscono al coro. Le voci rammentano i tempi del figlio incorrotto, del Lorenzino umanista (Musset 1,6), ricordo che nell'associazione Lorenzaccio-Sylvano si muta in madrigalismo patetico, non privo di una reminiscenza pucciniana ("Gianni Schicchi"), nella maledizione a Firenze dei proscritti (sempre Musset 1,6), alla chiusa d'atto. Congedo lirico, nel progressivo rilassarsi del tempo, dal 3/8 festivo dell'avvio alla sua conversione in moderato cantabile, andantino, e infine adagio, insistito dapprima sull'alternanza del lamento corale a spazi di silenzio, nostalgicamente inrecciato poi fra le sedici voci del coro, il sestetto vocale ed i due solisti, ispessito nell'adagio fino a un somnesso cluster vocale, corona di arresto sulla sillaba iniziale della maledizione, che a guisa poi della clausola finale

d'atto wagneriana, con la sua concatenazione dell'estasi alla violenza risolutiva, si precipita infine nel rabbioso inciso di chiusa.

Atto II: "Lorenzaccio". Intravisto dallo spettatore giacente accanto ad una motocicletta nel foyer, o in altra collocazione esterna alla sala prima dell'inizio dello spettacolo, Lorenzaccio fa adesso il suo ingresso da centauro (primo fuori programma). Lo guida l'ineffabile Ciri (il destino). D'ora in poi incontreremo Lorenzaccio alternativamente nei panni di danzatore protagonista, di Musset e di Sylvano. Scena quinta:

"L'amore come in sogno", in tre sezioni:

a) "Svani", b) "S'illuse", c) "Apparve".

"Svani": George Sand (mezzosoprano) ed il sestetto vocale recitano, concitatamente e con repentini contrasti dinamici, la dedica: "L'opera di Sylvano porta memoria al babbo e a lui la dedica nell'emblema di Syro. È testimonianza di amore. Incomincia dall'eroe toscano dove si riconosce in prima reincarnazione Lorenzaccio. Ogni scena d'opera seguente rappresenterà le mie mille e una metempsicosi".

E fra alternanze di canto e fonemi, di languide terze minori e di clusters, i vocalisti citano altre dediche:

"Io la Musica son" dall'*Orfeo* monteverdiano,

"Cantami o Diva" dall'*Iliade* montiana, per sfociare, attraverso una estenuata cadenza del violoncello

e iridescenti ritornelli, variegati attorno a pedali, delle arpe celesta e pianoforte, nel ritorno dell'associazione proposta da Mara Soderini fra Lorenzaccio e Sylvano.

Una cadenza della chitarra conduce a "S'illuse", interludio di percussioni antifonate fra scena e orchestra,

a cui segue "Apparve", la grande scena di

Mara Soderini, ricordo del suo amore e apparizione onirica di Lorenzaccio incorrotto (Musset II, 4

e anche I,6), intrecciato a sfilate citazioni letterarie, decantate nell'intonazione con la pregnanza degli attimi

che cantano. La chiusa, quasi una implorazione

commentata. Il tutto momento lirico del miglior

Bussotti, tanto per coerenza linguistica, il rigore nella linea intervallare del canto (preminenza di settime, none e tritono a scavare le tensioni della passione, rilassate dalla diatonicità e dai salti consonanti)

e funambolica mobilità della timbrica strumentale, frammentata in incisi di canto, colore e gesto timbrico.

L'azione coreografica, una danza di coppiieri,

seconda il messaggio dell'illusione lirica,

e vi fa partecipare ai protagonisti degli affetti:

Lorenzo, Mara Soderini e Rara Ginori da un lato,

Musset e la Sand dall'altro. Ma nell'atto di libere

Luisa Strozzi è fulminata dal veleno.

La scena sesta: "La vita è solo sonno" è impostata sul cimento della spada (Musset I,4). Là dove

Achille in Sciro alla vista delle armi rinnega l'abito femminile, Lorenzaccio sviene alla vista della spada;

e il duca ne trarrà la certezza della sua innocuità.

I piani dell'azione scenica si sovrappongono in libera eterofonia: il duca che esorta Lorenzo alla sfida

e il dialogo politico col cardinal Valori sono frazionati fra Stato e Chiesa, Maffio, Musset e il coro da camera, ed a quest'ultimo restano affidate le invettive del popolo a Lorenzo ruffiano e codardo. Fra la ressa scenico fonica si interpolano le estemporaneità di Giomo chitarrista, ed esse conducono alla scena settima: "Dove la morte è un sogno". Allo svenimento di Lorenzo, sorge per la prima volta dalla fossa la sonorità dell'orchestra d'archi al completo, somnessa, a tratti melica o drammatica, e ispessita infine da pedali della percussione; essa seconda la visione coreografica: la morte di Lorenzaccio a Venezia per mano di Ciri (il destino).

Parte II: "Italia mia"; atto III: "La repubblica".
Scena ottava: "Sipario storico". Sull'esplosione della piena sonorità di coro e orchestra, replicata diciannove volte in diverse distribuzioni, si articola l'invettiva dei proscritti (Musset chiusa dell'atto primo).
Le movenze sceniche alludono al convito dei quaranta Strozzi (Musset III,7), riuniti da Filippo per ottenere la liberazione dei figli incarcerati in una con l'affrancazione dalla tirannide.
La scena nona, "Minnelied", si articola in tre sezioni. La prima, "Meridiano", è condotta, sempre riferendoci all'opera letteraria, sulla sesta scena dell'atto secondo. Il duca posa a torso nudo per un ritratto, mentre Giomo intona una canzone d'amore accompagnandosi sulla chitarra; Lorenzaccio coglie l'occasione per gettare in un pozzo la cotta d'acciaio del duca. La musica replica quindici volte, variando l'ornamentazione e la distribuzione strumentale, uno stornello pop di Horst Hornung; il suo do maggiore è straniato con discrezione dal bussottismo dell'accompagnamento. Sezione b): "Tramontana". Sul palcoscenico l'attenzione è ora concentrata sulla terrazza di Rara Ginori (Musset II,4), ed altro inserto tonale, affidato questa volta alla voce dello stesso poeta. Egli intona in francese una canzone d'amore in 6/8, ed essa tesse le nostalgie dello "charme" lirico "fin de siècle" (alla Tosti), accorta nel giro armonico d'epoca, e staccata nel passato dagli extras strumentali. Sulla chiusa la movenza è ripresa flebilmente da Maffio: gli Strozzi hanno vendicato su di lui l'avvelenamento di Luisa ed egli è mortalmente ferito. (Trasposizione dalla scena conclusiva del secondo atto: Giuliano Salviati era stato lasciato per morto da Piero e Tommaso Strozzi per vendetta dell'offesa recata alla sorella). Sezione c): "Notturmo". Lied del duca in lode di Rara, di Firenze, delle nostalgie tonali or ora ascoltate, iridato dalle spume dell'eterofonia di timbri e dei suoi languori. Le tre scene successive, esclusivamente strumentali, sono eminentemente musica di scena, dove i repentini e frequenti trapassi di densità e di passione sembra suggeriscano il gesto scenico. Decima: "Monodramma", apologia danzata di Lorenzaccio. Undecima: "Cinematografo per delitto di sangue", l'assassinio (Musset IV,11), la fuga di

Lorenzaccio e la sua morte. Dodicesima: "Arazzo", rimozione del cadavere ed elezione del nuovo duca. Bussotti sviluppa un processo di accelerazione delle contrapposizioni timbriche brutali; ancora frammitte ad estri rapsodici della chitarra nella cronaca filmata del delitto (quel passaggio dalla piena orchestra al suono solistico flebile che indica la filiazione stilistica da Mahler e Berg), ma successivamente ridotte alla alternanza di densità compatte nell'"Arazzo". Una quinta timbrata dagli extras melismatici ed armonici, una eterofonia a piena orchestra attuata nel fruscio rapidissimo di gruppi ritmici differenziati, laceranti interventi della banda e percussione, l'invettiva di coro banda e chitarra amplificate contro chiesa e stato, tutori della repubblica fiorentina, compongono l'apoteosi di quel che Rossini intendeva per "musica imitativa", portano all'incandescenza gli umori maligni del melodramma.

Parte III: "The Rara Requiem", divisa coreograficamente in atto quarto: "Rinascimento", e atto quinto: "Eros", e nelle seguenti scene: tredicesima - "Sipario lirico"; quattordicesima - "Lorenzo leggendario"; quindicesima - "Bassorilievo"; sedicesima - "Webern und Webern lassen" (da una frase di Heinz-Klaus Metzger, parodiata su "Leben und leben lassen"); diciassettesima - "Umanesimo"; diciottesima - "Le memorie passate". Altro fuori programma, e si attacca con le scene dell'atto quinto. Diciannovesima - "Colosseo"; ventesima - "La morte"; ventunesima - "Memoria del futuro"; ventiduesima - "Exeunt"; ventitreesima - "Rara". Filo d'Arianna l'estenuata quinta (re-la) già incontrata nella chiusa della seconda parte, essa apre e conclude il "Rara Requiem", riproposto qui nella revisione del 1970. Cantata mirabile delle reminiscenze culte ed amate, già presentata al 32mo festival veneziano, essa guida nel nuovo contesto del *Lorenzaccio* la ricognizione dei piaceri melodrammatici e dei loro traumi. Larvali ormai nella reminiscenza, i personaggi di *Lorenzaccio* si prestano adesso ad una coreografia onirica, decantati nella musica del "Requiem" dall'incandescenza della passione. Ma nella mimesi della vita artistica (dal melodramma alla cantata), il fuoco cova sotto le ceneri, e i sensi sollecitati dal ricordo consumeranno se stessi, le delizie acustiche, letterarie e rappresentative, fino ad un provvisorio commiato.

Gioacchino Lanza Tomasi

Note di regia

Lorenzaccio di Musset, “un spectacle dans un fauteuil”, nasce in pieno clima romantico, trasparente *alter ego* dello scrittore, centro di un mondo estenuato e fantastico, non realtà ma sogno. Bussotti, incarnando sulla scena Musset in persona, vuole evidentemente lasciar intendere che anche il suo *Lorenzaccio* sarà uno specchio di se stesso; prende dunque avido possesso del dramma ed esplora in ogni personaggio, in ogni azione, una possibile sfaccettatura del suo io: a volte prepotentemente, a volte con sottile dolcezza. Ma dal punto di partenza gli deriva una necessità: riflettere nell’impianto scenico, nei cori, arie, duetti, quartetti, grande orchestra, il dato romantico, restare ancorato ai canoni tradizionali, anche se ovviamente il grand opéra sarà per lui, oggi, solo una citazione, la più importante, in un amalgama di “invenzioni” teatrali tramandateci dai tempi dei tempi o ancora attuali (dagli attori in parti femminili dell’epoca elisabettiana, ai luoghi deputati medievali, alle azioni nel foyer di pirandelliana memoria) senza ovviamente ignorare le tecniche strutturalistiche, comportamentali, gestuali, nonché aleatorie. Tutto ciò al servizio di un mondo strettamente legato in fondo alla vita quotidiana dell’autore, modellato sulle possibilità e le personalità di quelli che sono i suoi interpreti abituali, eco delle sue fantasie e dei suoi sogni.

Lorenzaccio, dunque, come tutti i *Lorenzacci* possibili: una “sacra rappresentazione” in cui Amor sacro si allaccia ad Amor profano e Eros finirà per consegnare il suo scettro a Thanatos. La regia è partita proprio da qui: considerando punto d’approdo la scena finale in cui la Morte guida verso il nulla la teoria dei personaggi. Si è cercato di costruire una curva dinamica in continuo crescendo nei primi tre atti (dove saranno messi in luce gli aspetti sociali e ambientali meno rilevabili alla lettura del testo ma pure importanti alla comprensione del lato “rinascimentale” sempre intimamente fuso in Bussotti a quello “romantico”) arrivando a toccare il climax drammatico col finale secondo, per riservare all’ultima parte una gestualità essenziale di graduale preparazione al nulla, all’estenuato estinguersi di ogni impulso erotico che è tema essenziale della poetica bussottiana.

Carlo Emanuele Crespi

L’argomento

PARTE PRIMA

Atto I - Mezzanotte. A Firenze, giovani e corrotti cortigiani di Alessandro de’ Medici si apprestano a secondare le voglie del Duca rapendo Uliva, sorella del borghese Maffio. Il rapimento riesce e Maffio lamenta la sua sorte e maledice i banditi, finché non scopre di avere davanti a sé il Duca

in persona, che lo deride gettandogli una borsa di monete.

- Alla corte del Duca, durante un carnasciale a cui è costretto a partecipare anche Maffio, si inscena una partita a scacchi vivente, le cui pedine sono i monumenti della città: posta in gioco è il potere a Firenze. Maffio legge un'invettiva politica e cerca di sollevare i cittadini contro i Medici. Il turbolento popolo fiorentino inneggia ai Palleschi, mentre Uliva, apparsa come ultimo pezzo nella scacchiera nelle vesti di un cavaliere armato, è spogliata della corazza e gli scacchi franano in rovina.

Atto II - Musset, George Sand col suo doppio e altri cortigiani parlano dell'arte. D'improvviso si scatena un duello tra Ciri e Lorenzaccio, durante il quale George Sand si trasforma nel personaggio di Rara.

- Entra Mara, la madre di Lorenzo, e canta in una grande aria il suo rimpianto per i giorni in cui nel figlio riponeva tutte le sue speranze. L'azione riprende con una danza di coppieri durante la quale morrà avvelenata Luisa Strozzi.

- Remo e Palle sollecitano Piero Strozzi alla fuga, ma lo Strozzi non pensa a mettersi in salvo, cerca solo vendetta e giura odio a Alessandro e Lorenzo de' Medici.

- Stato e Chiesa, a volta a volta assumendo la condizione di Vescovo e di Duca, dialoga con se stesso, deplorando i disordini della corte e nel contempo difendendola; infine, come rappresentante della Chiesa, chiede la testa di Lorenzo. Musset legge un'invettiva contro la giustizia. Lorenzo, provocato in duello, alla semplice vista della spada sviene, tra il disprezzo generale. Abbandonato al furore dei servi, che inferiscono su di lui, si prefigura in un sogno angoscioso la sua fine: ucciso a tradimento dal Ciri, in una calle veneziana.

PARTE SECONDA

Atto III - Musset e Pietro Strozzi intonano una giaculatoria di maledizioni su Firenze, cui fa eco il coro.

- Mentre il Duca posa per un ritratto, Giomo intrattiene la corte riunita con un Minnelied e Musset intona una sua poesia su melodie di Tosti. Irrompe in scena Maffio: è ferito e accusa Pietro Strozzi di averlo colpito. Morente, viene trascinato via dagli armigeri, senza che Alessandro si distolga dalla contemplazione di Rara Ginori, la giovane zia di Lorenzo, il quale se ne servirà come esca per attirare il Duca in un tranello mortale.

- Alessandro e Stato e Chiesa si scambiano i paramenti a dimostrazione della loro identità. Stato e Chiesa rivolge quindi a Rara la sua romanza d'amore.

- Musset, investendosi del ruolo di Lorenzo, dà sfogo alle sue intime contraddizioni, cercando invano di trovare un senso al gesto delittuoso che si prepara a compiere.

- Riappare Lorenzaccio e tira la cortina bianca del letto preparato per il convegno amoroso tra il Duca e Rara. Vedremo consumarsi l'assassinio in un delirio di allucinazioni. Lorenzo quindi fugge con Ciri. Musset con invasata ebbrezza celebra la morte del tiranno. Ma la storia continua indifferente e un nuovo Duca fanciullo, docile strumento nelle abili mani di Stato e Chiesa, viene presentato al popolo.

PARTE TERZA

Atto IV - Davanti al siparietto riproducente quello dell'Opéra di Parigi, avanza George Sand, mentre si ripresentano via via i personaggi che avevamo visto morire durante la vicenda; Mara, Rara e una compagnia di "mimo funebre" celebrano, in una rappresentazione leggendaria, la vita di Lorenzo, mentre Giomo, che ha assunto l'aspetto di un angelo musicante, suona violoncello e chitarra. Si leva infine dalla tomba la vera voce di Lorenzaccio, che pronuncia la sua giustificazione.

Atto V - I giovani declamano un elogio funebre di Lorenzo. Il sipario si alza quindi sulle rovine del Colosseo, davanti alle quali sfilano tutti i personaggi con Ciri come incarnazione di Eros, Rara come la Maestà, George Sand in abiti femminili. Coi che apparve prima come Uliva, quindi quale Luisa si svela incarnazione della Morte, e la sua danza condurrà verso il nulla tutti i personaggi che uno ad uno scendono nella tomba accompagnati da lunghe litanie.