

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

Immagini di personaggi che diventano suoni

di Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli¹

Noemi Pittaluga: Com'è nato l'incontro con Studio Azzurro?

A metà degli anni Ottanta ho avuto modo di vedere sia alcune installazioni di Studio Azzurro che gli spettacoli realizzati insieme con Giorgio Barberio Corsetti. Avevo in progetto due lavori molto diversi e l'elemento tecnologico era parte integrante di entrambe. Uno era *Il combattimento di Ettore e Achille* (1989), un'opera di teatro musicale per due interpreti, che naturalmente dovevano essere sia cantanti, sia attori, e l'altro era *Kepler's Traum* (1990) che dal punto di vista drammaturgico si sposava perfettamente con i mezzi utilizzati da Studio Azzurro. *Kepler's Traum* ha inglobato nella sua struttura narrativa il dispositivo tecnologico, che era impiegato come una sorta di protesi, di occhio esterno alla Terra con cui era possibile potersi guardare dal di fuori, cioè auto-osservarsi. Quest'idea, alla base dello spettacolo, è stata realizzata magnificamente attraverso un collegamento con il satellite artificiale Meteosat che riproduceva l'immagine della Terra vista dallo spazio, in contemporanea all'esecuzione dell'opera in teatro. Invece *Il combattimento di Ettore e Achille*, che è stata la prima produzione effettiva con Studio Azzurro, apparentemente era un lavoro più semplice, con soli due interpreti; era un viaggio letterario nella storia, un incontro epico che raccontava il rapporto tra Ettore e Achille e presentava le diverse interpretazioni, nate nel corso dei secoli, dei due personaggi mitologici. Durante la fase di montaggio dello spettacolo ci siamo accorti con Studio Azzurro che, in realtà, avevamo avuto dei ritmi diversi. Questa discrepanza temporale probabilmente ha anticipato un problema che oggi è molto vivo nelle produzioni di teatro musicale.

N. P.: Cosa l'attrae particolarmente del teatro e che ruolo gioca nella sua produzione musicale? C'è la possibilità di comporre liberamente dei brani o subentrano dei condizionamenti legati allo spettacolo?

Come dicevo prima, il termine teatro musicale ha inevitabilmente delle caratteristiche di genere; per cominciare dobbiamo riferirci all'opera e quindi al melodramma. All'interno del melodramma esistono delle peculiarità che prevedono un linguaggio molteplice, infatti abbiamo la scenografia, i costumi, lo spazio scenico, il testo, cioè il libretto, e i cantanti o gli attori che si muovono sulla scena. Facendo convivere questi elementi si crea un orizzonte di attesa che nasce nei confronti della narrazione, della storia. Nel Novecento è sorta una scuola di pensiero che rifiutava la narrazione nel teatro musicale. Si voleva segmentare, spezzare il racconto nella sua forma convenzionale aggiungendo alla narrazione elementi eterogenei, che necessariamente avevano bisogno, per essere assemblati, di trovare una nuova articolazione drammaturgica. La musica cosiddetta pura, che non ha per sua natura un riferimento librettistico, non prevede un soggetto e si pone in contrasto rispetto alla musica composta dal compositore d'opera, che ha una funzione drammaturgica ben precisa e non di commento come avviene invece nel teatro di prosa. La differenza tra teatro di prosa e teatro musicale è quindi stabilita dalla funzione che la musica ha nello spettacolo; nel teatro musicale la musica è l'asse portante della drammaturgia, stabilisce le regole, il ritmo e il tipo di vita dell'opera. Il compositore d'opera è sempre stato visto come un personaggio impuro, mentre il compositore sinfonico di musica strumentale è stato da sempre considerato puro, perché compone una musica incontaminata. Al teatro, soprattutto con la scuola adorniana, post-dodecafonica, è stata attribuita una posizione, non dico degenerata, ma di indebolimento del linguaggio musicale. Il compositore del teatro musicale d'opera dev'essere impuro; se non c'è impurità la musica non riesce ad essere accogliente per l'altro mezzo e ad avere una mobilità di scrittura. La musica cosiddetta pura non si può prestare ad una drammaturgia, è una musica che ha una sua autonomia e che ha un suo proprio linguaggio.

N. P.: Che ruolo ha giocato la musica nei quattro spettacoli Kepler's Traum, The Cenci (1997), Giacomo mio, salviamoci! (1998), Il fuoco, l'acqua e l'ombra (1998) prodotti in collaborazione con Studio Azzurro?

Con Studio Azzurro ci sono stati dei momenti produttivi in cui abbiamo avuto una intensa comunicazione, ad esempio durante la messa in scena di *The Cenci* c'è stato un confronto molto forte sui particolari dello spettacolo. Con entusiasmo abbiamo ideato una scena virtuale che ricreasse le dinamiche presenti nella famiglia Cenci; le visioni soggettive, che appartenevano alla psicologia e alle angosce dei personaggi, venivano esternate attraverso modalità rappresentative che non erano assolutamente descrittive, né decorative, ma erano fortemente agganciate a quello che era l'aspetto onirico, paranoico, nevrotico dei personaggi. Proprio per questo c'erano alcune situazioni visive e musicali assolutamente paradossali e spiazzanti rispetto a quello che accadeva in scena. Mi viene in mente il momento in cui Beatrice versa il vino nel calice al padre; in quella scena l'elemento rumoristico non è riferito ad un rumore esterno, ma è l'emanazione del pensiero dei personaggi. Il rumore è integrato nella musica, incastonato all'interno dello spartito, così come lo è la voce che non si muove liberamente dentro la partitura, ma che ha delle verticalità e dei vincoli ritmici temporali ben precisi. Quindi, come dicevamo prima, la funzione della musica è quella di dettare e di fermare la parola, di caratterizzarla, di suggerire in che modo deve essere espressa e quale dev'essere la sua velocità di pronuncia, insomma, indica come il testo debba respirare all'interno della partitura.

N. P.: Su quali basi ha ideato il Voice Example Guide di The Cenci? Si è ispirato ai testi di Antonin Artaud o l'idea è nata in modo totalmente indipendente?

Questo studio fa riferimento ad altri lavori prodotti precedentemente. È molto che sto indagando le possibilità espressive

¹ Alla conversazione ha partecipato anche Valentina Valentini.

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

della voce, e non soltanto di una voce impostata, come quella di un cantante, ma anche della voce dell'attore e delle varie tipologie esistenti. Queste modalità riferite a come utilizzare la voce non sono indirizzate soltanto all'aspetto espressivo, interpretativo, ma anche alla preparazione del corpo e degli organi. Certamente quando Artaud parla degli organi interni l'ho ricollegato alla ricerca di Carmelo Bene sull'apparato fonetico in sé e mi sono chiesto come poter dare voce agli organi del corpo. Ho cominciato a pensare ai suoni possibili prodotti con la faringe, la laringe, la lingua, il colpo di lingua, con la saliva, senza saliva, con la glottide e con il colpo di glottide. Il corpo dell'attore diviene un organo risuonante con molteplici possibilità di utilizzo; la voce integrata dentro la partitura come, ad esempio, quella di un soprano può fare un picchettato, una linea melodica, un mezzo piano, un mezzo forte oppure seguire una direzione dinamica. Il fatto che la voce abbia queste modalità conferma come la musica dica esattamente come debba svilupparsi l'opera, la storia, e come l'attore debba utilizzare la partitura. Gli attori mentre recitano devono inserire i segni del *Voice Example Guide* in modo da scomporre la parola a seconda del significato e a seconda del proprio potenziale fonico.

La differenza fondamentale tra il teatro con musica e il teatro musicale, ribadisco, è che nel teatro musicale è la musica a stabilire quanto ci sia di troppo in un testo. Quando un compositore taglia una parte di un libretto o una parola, così come hanno fatto i grandi operisti da Puccini a Verdi, significa che la musica glielo impone. In questo senso la musica ha la stessa funzione che nel Lied romantico, dove stabilisce il ritmo della parola e della poesia.

Valentina Valentini: La partitura di The Cenci mi ricorda infatti il lavoro di Artaud sulle glossolalie e sulle diverse modalità di emissione della voce.

Esattamente. Di *The Cenci* esistono varie regie: quella fatta a Londra, quella fatta in Germania, quella fatta a Siena e quella fatta in Francia, ma gli attori emettono sempre gli stessi suoni onomatopeici. In questa scrittura particolare ci sono tutti i suoni della voce che l'attore impara a leggere studiando.

V. V.: Gli attori normalmente però non sono abituati a lavorare in questo modo.

Erano, infatti, tutti attori che venivano dalla prosa, che hanno lavorato a lungo perché in *The Cenci* c'è una compenetrazione effettiva tra i suoni e la musica; infatti, il suono è dentro la partitura e perciò i questi non possono essere emessi secondo la volontà dell'interprete; la parola deve essere detta con l'impostazione vocale indicata. Questo è il modo in cui vengono utilizzati gli attori; ed è evidente che la recitazione in battuta è una cosa molto rischiosa perché può essere terribilmente pedante e si ha una pulsazione ritmica che detta la cadenza della battuta, il battere e il levare, entro cui l'attore deve stare dentro. La cosa interessante è invece poter dare la libertà all'attore di recitare in maniera espressiva, in modo che non si debba preoccupare di rispettare il battere e il levare. Le verticalità gli sono garantite, poiché viene tolta questa divisione mensurale e precisa del tempo, e vengono stabiliti dei nuclei e dei punti indipendenti.

V. V.: Quindi ha lavorato su un interscambio di pratiche tra la voce del cantante e la voce dell'attore?

La voce è incastonata dentro la musica; questo è ciò che mi interessava trovare al di là che l'interprete sia un attore o un cantante. Infatti in moltissimi dei miei lavori non ci si accorge che l'interprete è un attore perché sembra un cantante che sta recitando. Proprio per la prima versione di *The Cenci*, commissionatami dal Direttore dell'Almeida Theater, avevo incominciato a lavorare con una doppia versione: una per quattro voci impostate (soprano, tenore, basso e baritono) e l'altra con quattro attori. Alla fine ho preferito quella con i quattro attori perché mi dava delle possibilità più efficaci. L'elemento più interessante è che in tutte le quattro versioni in lingue diverse l'attore recita allo stesso modo.

N. P.: Quali sono stati i rapporti tra i diversi autori negli spettacoli prodotti con Studio Azzurro?

Studio Azzurro, come sempre, ha avuto un ruolo particolare; certamente la definizione di scenografi, che per molto tempo è stata loro attribuita erroneamente, è strettissima, e considerarli tali significherebbe impoverirne il lavoro. Quello che Studio Azzurro realizza è qualcosa di più di una scenografia, in un certo senso è un'invasione del campo registico, infatti per la produzione di *The Cenci* ci trovammo potenzialmente con due registi: uno che era Nick Ward, diciamo il regista vero e proprio, e l'altro che era Paolo Rosa. Tra i due ci fu una convivenza pacifica e una stretta collaborazione; infatti Nick Ward, oltre a dirigere i movimenti degli attori, ideò il palcoscenico a forma di croce che invadeva la platea, mentre Studio Azzurro progettò l'allestimento dello spazio scenico. In *Kepler's Traum* invece la cosa fu del tutto diversa perché in quello spettacolo, oltre all'allestimento dello spazio scenico, Studio Azzurro si occupò interamente della regia studiando i movimenti di Moni Ovadia in scena. In questi quattro spettacoli realizzati insieme abbiamo fatto un'esperienza multilinguistica molto interessante; ad esempio ne *Il combattimento di Ettore e Achille* a dirigere i movimenti dei due interpreti c'era Virgilio Sieni, un coreografo, chiamato a svolgere la funzione di regista, che gestiva la dimensione performativa delle azioni nello spazio scenico. Chiaramente però l'intero aspetto coreografico interagiva fortemente con lo spazio scenico di Studio Azzurro e così anche lì c'è stata una sovrapposizione di ruoli.

N. P.: Potrebbe delineare le dinamiche produttive degli spettacoli?

Degli spettacoli *Kepler's Traum*, *The Cenci* e *Giacomo mio, salviamoci!* Io ho ricevuto la committenza e, una volta accettato di realizzarli, mi sono chiesto chi li avrebbe potuti mettere in scena. La scelta di un regista è fondamentale: nel momento in cui esprimi una preferenza per qualcuno è perché ritieni che possa interpretare con le tue stesse corde il soggetto che gli vai a proporre. Per *The Cenci* ero intenzionato a produrre uno spettacolo in cui la tecnologia fosse molto presente,

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

infatti mi era venuta l'idea di utilizzare il dopo scena per far intervenire gli spettatori, e così ho pensato a Studio Azzurro. Ugualmente per *Kepler's Traum* e per *Il combattimento di Ettore e Achille*, l'idea della protesi oculare, per il primo, e di ripercorrere duemila anni di storia della letteratura, partendo dai poeti antichi per giungere al Tasso, per il secondo, mi ha fatto pensare a Studio Azzurro. Alla prima proposta di *Giacomo mio, salviamoci!* rifiutai, perché mi immaginavo Leopardi come una specie di Rigoletto con la gobba che cantava e non mi sembrava adatto al contesto entro cui lo spettacolo si sarebbe dovuto inserire. Ma Enzo Siciliano (all'epoca presidente della RAI), mi suggerì di interpretarlo liberamente, così immaginai una grande lezione tenuta in un ambiente di anatomia letteraria. Per questo nell'idea è prevista la partecipazione degli spettatori, la presenza del grande tavolo anatomico e del docente che comincia a sezionare la vita di Leopardi indagando il suo rapporto con la madre, con il padre, con le donne, con gli amici, con l'adolescenza, con la cultura, con la letteratura e con la poesia. Inoltre emergeva la tematica della memoria e per questo motivo ho nuovamente pensato che Paolo Rosa e Fabio Cirifino potessero essere adatti. Mi rammarico che lo spettacolo sia stato rappresentato solamente due volte a Macerata. Studio Azzurro fece un lavoro veramente bello, c'erano cinque video sincronizzati, proiettati su questo grande tavolo che invadeva l'intera platea e il pubblico poteva osservarlo solamente dai palchi.

V. V.: *Quindi in quel caso c'era un unico narratore?*

Sì, in quel caso c'era un unico narratore che doveva essere una voce docente. Ripeto: *Giacomo mio, salviamoci!* è una sorta di lezione che seziona, viviseziona, analizza e anatomizza quella che è stata la vita di Leopardi attraverso il testo di Sermoni e attraverso alcune immagini oniriche e altre strettamente legate a quello che viene detto da Umberto Orsini. L'orchestra era collocata sul palcoscenico e quest'unico uomo-attore, Umberto Orsini, che fece un'interpretazione magnifica, era seduto vicino al tavolo e parlava di Leopardi.

Ritornando al discorso precedente, qui la partitura può essere interpretata indifferentemente da Orsini o da Toni Servillo e naturalmente è lo stesso per la messa in scena. Questo è importante non soltanto per l'autonomia dei singoli rispettivi campi, ma aiuta a capire l'opera o il concetto di teatro di musica, che è una definizione che uso da un po' di anni. Oltre a *Giacomo mio, salviamoci!* altri esempi possono essere *The Cenci*, *l'Embalmer* o *l'Imbalsamatore*, che è un'opera che ho scritto dieci anni fa riprendendo Renzo Rosso.

V. V.: *Che cosa intende per teatro di musica?*

Il fatto che sia la musica a stabilire il ritmo, le verticalità, il senso orizzontale, insomma la drammaturgia.

N. P.: *Potrebbe darci delle informazioni ulteriori sulla composizione dello spartito sonoro de Il fuoco, l'acqua e l'ombra e su quale sia stato il suo effettivo contributo?*

In *Il fuoco, l'acqua e l'ombra* ho messo a disposizione dei brani di musica che sono stati scelti da Paolo Rosa e da Roberto Castello. Per loro è stata un'esperienza simile a quella che si vive quando ci si trova in un magazzino di trovarobato in cui incominci a prendere un cilindro, un costume, una corazza, con la finalità di metterli insieme. Studio Azzurro ha utilizzato i brani in base ad un suo progetto per cui la musica è uno degli elementi che contribuiscono a costruire lo spettacolo che diventa un disegno o un progetto completamente diverso rispetto a un lavoro come *The Cenci*, *L'imbalsamatore* (2009), *Kepler's Traum* o *Il combattimento di Ettore e Achille*.

Il merito di aver creato lo spartito musicale de *Il fuoco, l'acqua e l'ombra* è stato assolutamente di Paolo Rosa e di Roberto Castello; loro mi hanno spiegato il perimetro poetico dello spettacolo, mi hanno descritto i sapori, le psicologie, le tematiche toccate e io non ho fatto altro che mettere a disposizione delle musiche preesistenti che avessero una dimensione estetica, poetica e cromatica in assonanza con ciò che mi era stato descritto. Da parte mia è stato un gesto di grande fiducia (in particolare nei confronti di Paolo a cui mi lega anche una grande amicizia, mentre era la prima volta che lavoravo con Roberto); ho messo a disposizione alcune musiche in modo che potessero essere utilizzate come meglio credevano, infatti hanno estrapolato delle parti e le hanno assemblate stravolgendo la loro struttura originale. Questo, come dicevo prima, è stato un processo che si avvicina maggiormente, al di là del fatto che è stato pensato per la danza, alle modalità produttive del cosiddetto teatro di regia, dove è il regista che utilizza tanti elementi e li assembla secondo un progetto registico ben preciso. Nel teatro di regia la musica è uno dei linguaggi, la cui funzione è paritetica agli altri elementi presenti (lo spazio, la luce, il movimento, l'immagine elettronica) e non è ciò che determina e che guida il tutto. Quindi per quanto riguarda la partitura sonora di *Il fuoco, l'acqua e l'ombra* mi sono limitato a suggerire alcune musiche.

V. V.: *Qual è il tratto distintivo delle quattro composizioni prodotte per gli spettacoli teatrali realizzati con Studio Azzurro?*

Questi lavori nascono, senza voler nulla togliere all'operazione straordinaria che ha fatto Studio Azzurro, da un concetto strettamente musicale. Questo è l'elemento fondamentale per me. Ciò che è importante è l'idea di partenza, vale a dire la partitura. Se l'opera parte da una drammaturgia musicale quella sarà l'elemento guida che ne definisce la struttura, viceversa se si mette in scena il *Nabucco* o il *Rigoletto* si può avere una regia più trasgressiva o più filologica, ma le potenzialità e le peculiarità vengono sempre messe in risalto da una regia che, in questo caso, la partitura prevede. Questo è stato il punto che ci ha avvicinato molto con Studio Azzurro e infine è stato anche il punto che ci ha allontanato, proprio perché loro hanno bisogno di allargarsi e io come autore delle partiture di queste opere ho bisogno di tenerle circoscritte a quello che è il loro potenziale musicale. Schumann diceva: "è la musica che definisce ciò che si deve togliere nella poesia e ciò che deve

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

rimanere”. Questo è un esempio importante per capire quanto, in questo caso, la musica definisca il rapporto con il testo. Per me sarà sempre la musica la via prioritaria e questo è un concetto molto tradizionale perché non c’è nulla di innovativo, nulla di rivoluzionario se non i mezzi che vengono usati.

V. V.: *Quindi queste partiture hanno una vita indipendente, al di là dello spettacolo?*

Gli spettacoli di cui stiamo parlando sono una delle interpretazioni di quelle opere, non sono gli spettacoli di quelle opere. È questa la differenza con la musica applicata o la musica di commento che viene composta esclusivamente per un determinato spettacolo, mentre queste, di cui stiamo parlando, esistono di per sé, indipendentemente. Ad esse viene affiancata una regia, che è un’interpretazione, una lettura che viene data di quella determinata opera, che può essere di Studio Azzurro, di Robert Wilson, di Peter Sellers o di Pierluigi Pizzi.

Un esempio è quest’ultimo lavoro teatrale che ho fatto con Toni Servillo, *Sconcerto* (2010). È un lavoro particolarissimo: ci sono un direttore d’orchestra finto, Servillo e l’orchestra; l’opera si basa sul rapporto tra l’orchestra e il direttore. Servillo ha imparato i gesti direttoriali, per cui c’è un’azione precisa. Ho lavorato con Toni per due anni e quest’opera funziona benissimo con lui, ma funzionerebbe anche con Depardieu o con Ian McDiarmind. Quello che voglio dire è che l’opera esiste al di là di chi sia l’interprete e al di là della regia, che può essere più o meno creativa.

V. V.: *Le partiture vengono scritte prima di pensare ad un interprete preciso o ad una regia particolare?*

Sì, ma anche quando le partiture nascono su misura per un interprete, come nel caso di *Sconcerto*, hanno una vita propria anche se da sempre gli autori-compositori hanno scritto per un violinista “x”.

Ora, per esempio, ho iniziato un lavoro con Robert Lepage, che andrà in scena nel 2013, ed è chiaro che l’opera è mia e la regia è di Lepage. La differenza rispetto a come si operava in passato è che oggi si ha la possibilità preziosissima di lavorare con il regista, con lo scenografo, con il costumista; insomma si lavora con tutto un *team* di persone, mentre prima non c’era questa possibilità perché gli autori erano quasi sempre defunti.

N. P.: *In The Cenci e in Giacomo mio, salviamoci! ha collaborato con Alvisè Vidolin² e in Giacomo mio, salviamoci! c’erano anche gli Ossatura Ensemble³, qual è stato il rapporto con loro?*

Con Alvisè Vidolin, come con Studio Azzurro, c’è stata una collaborazione assolutamente creativa, di grande rispetto reciproco, rafforzata dal desiderio di comprendere l’altro. Con Studio Azzurro c’è stata un’empatia culturale e intellettuale molto forte. A volte sono bastate pochissime parole per capire perfettamente la direzione verso cui si voleva andare. Lo stesso rapporto si è creato con Alvisè con il quale collaboriamo da più di vent’anni. È un grande ingegnere del suono che ha lavorato con grandi compositori italiani e non solo. Basti pensare al lavoro con Luigi Nono sul *Prometeo* e alla collaborazione con Luciano Berio. In *Giacomo mio, salviamoci!* la parte della drammaturgia dell’immagine di Studio Azzurro e la parte bellissima del *live electronics* di Vidolin, hanno rafforzato l’opera, ma soprattutto la nostra collaborazione. Quello con gli Ossatura Ensemble è stato un esperimento, una specie di turbolenza artistica; l’ho immaginato volutamente come una perturbazione di un processo creativo, di una dinamica che aveva una forma ben precisa. Volevo inserire delle sbavature, dei colpi di vernice di suono e di imprevedibilità, così avevo stabilito delle entrate e delle uscite di questi due musicisti che suonavano attraverso dei processi di improvvisazione o di composizione estemporanea. Avevano dei materiali ben precisi come quelli elettroacustici che ogni tanto interagivano con la narrazione della storia, creando uno spiazzamento che era destabilizzante rispetto a quello che accadeva. Questo aspetto mi interessava molto, perché c’era un’elusione dell’aspettativa, c’era qualcosa di non stabilito che sfuggiva alla comprensione.

N. P.: *Nei primi spettacoli prodotti con Studio Azzurro come sono state ideate le musiche? I rumori elettronici presenti nel tessuto sonoro dei vari spettacoli sono stati introdotti da lei o come ne Il fuoco, l’acqua e l’ombra anche negli altri casi sono stati introdotti da Studio Azzurro?*

Nel quaderno della partitura di *The Cenci*, dopo le pagine dedicate alla voce, ci sono degli schemi elettronici che indicano il tipo di elaborazione e di spazializzazione che si fa del suono e della voce. Il suono elettronico (a parte per *Il fuoco, l’acqua e l’ombra* in cui, come ho detto in precedenza, ho messo solo a disposizione alcuni miei brani musicali, mentre gli elementi rumoristici, ripresi dai film di Tarkovskij, sono stati aggiunti da Paolo e Roberto) è stato sempre integrato e previsto in partitura: ad esempio, alla battuta venticinque di *The Cenci* corrispondono i “passi” campionati del Conte che sono presenti sulla tastiera elettronica come “passo sinistro” e “gamba sinistra”, o, sempre più avanti nella partitura, viene inserito il

² Alvisè Vidolin è «ricercatore di informatica musicale. Docente di musica elettronica al conservatorio di Venezia, svolge attività didattica e di ricerca presso il Centro di Sonologia computazionale dell’Università di Padova, il Laboratorio per l’informatica musicale della Biennale di Venezia (LIMB) e altre istituzioni. È presidente dell’Associazione di informatica musicale italiana (AIMI). Ha curato varie iniziative e pubblicazioni nel suo settore, e ha collaborato alla realizzazione elettronica di opere di L. Nono, L. Berio, S. Sciarrino e altri». A. Lanza (a cura di), *Le Garzantine-Musica*, Garzanti, Milano 2009, p. 944.

³ «Gli Ossatura sono un trio italiano (Elio Martusciello alla chitarra e al campionatore, Fabrizio Spera agli oggetti amplificati e agli archi, Luca Venitucci alle tastiere, campionatore e fisarmonica) che indulge in una miscela di *soundscape*s elettronici astratti, improvvisazioni free-jazz, collage concreti e progressive-rock]». Pietro Scaruffi, Cfr. <http://www.scaruffi.com/vol6/ossatura.html> 1999.

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 5 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

“rumore della serratura di casa Cenci”. Come l’immagine di Studio Azzurro che non è un elemento decorativo, anche quei suoni non lo sono, ma hanno pari dignità di un sol suonato da un violino.

N. P.: Qual è stato il rapporto con i direttori d’orchestra (Orazio Tuccella, David Parry, Donato Renzetti) e le orchestre (Officina Musicale dell’Aquila, l’orchestra del Teatro Almeida di Londra e la Filarmonica Marchigiana) in Kepler’s Traum, The Cenci e Giacomo mio, salviamoci!?

Per quanto riguarda *Giacomo mio, salviamoci!*, dove c’era un’orchestra sinfonica composta da 45 elementi, il rapporto è stato ottimo. I musicisti, che nel finale hanno anche collaborato alla parte performativa dello spettacolo, si alzano, scendono dal palco e soffiano sull’immagine della candela come per dire un addio a Leopardi, mentre Umberto Orsini gli augura un “Buon compleanno” e lo spettacolo finisce. L’orchestra suona l’ultimo accordo dell’opera che rimane sospeso in aria, perché viene registrato e riproiettato in scena, anche quando i musicisti non suonano più. L’orchestra si alza e l’accordo, che ha anche una valenza teatrale, continua a suonare e a risuonare terminando in diminuendo. Questa scelta drammaturgica ha avuto un forte impatto sul pubblico creando un effetto di psicofonia. In questo caso il rapporto è stato ottimo perché sia Renzetti, il direttore d’orchestra, che l’orchestra stessa hanno capito perfettamente la dimensione poetica dell’opera. Anche in *The Cenci* i musicisti sono parte integrante dello spettacolo, infatti mentre suonano partecipano con la voce e con il respiro all’azione teatrale, ma rispetto a *Giacomo mio, salviamoci!* l’interazione con la scena è ridotta di molto. In *Kepler’s Traum*, invece, l’orchestra è stata inserita, grazie ad un’idea di Paolo Rosa, come elemento visivo nel momento in cui Moni Ovadia, alla fine dello spettacolo, riprendeva con una telecamerina a mano i musicisti, la cui immagine veniva proiettata in tempo reale sullo schermo collocato in fondo alla scena. Qui emerge la differenza tra ciò che è interpretazione registica e ciò che invece è parte integrante della partitura. Quest’ultima caratteristica è un aspetto molto importante del teatro musicale contemporaneo che, rispetto a vent’anni fa, ha intensificato la complessità del suo linguaggio provocando una difficoltà percettiva nello spettatore. Oggi ascoltiamo e vediamo in maniera completamente diversa da come si ascoltava e si vedeva in passato sia perché siamo completamente circondati dall’immagine e dal suono, sia perché abbiamo la possibilità di ascoltare brani e suoni molto distanti nel tempo su un asse, che non è più quello orizzontale, ma è verticale. Quello che era collocato sulla linea diacronica, che era disposto su di essa secondo un ordine cronologico, si è spostato su una linea verticale in cui gli eventi vengono fruiti attraverso una dimensione visiva e acustica tridimensionale.

N. P.: Come definirebbe la sua poetica musicale? Quando compone ci sono degli elementi a cui si ispira costantemente?

Il teatro musicale per me non è stata una scelta, ma è stato un interesse totalmente naturale. Ho scritto varie opere di teatro musicale perché questo tipo di composizione è molto vicino alla mia sensibilità. Io penso la musica per immagini e perciò mi viene molto facile scrivere per questo genere spettacolare. Non mi interessa comporre una musica che ha una funzione di commento, come può produrre un compositore di colonne sonore per il cinema. La musica la “vedo” mentre scrivo, anche quando compongo un’opera sinfonica che non ha nulla a che vedere con il teatro. Nello strutturare un pezzo ho bisogno di pensare una drammaturgia che poi si smonta, si dilegua, si scioglie: immagino sempre dei personaggi che entrano ed escono dalla scena e che interagiscono tra di loro diventando suoni. Questo è il mio approccio alla scrittura.

N. P.: Queste sue “impressioni visive” hanno dei legami stretti con l’intreccio dello spettacolo o possono slegarsi e nascere esclusivamente da sue emozioni private?

Prima mi riferivo alla musica sinfonica, alla musica strumentale, alla musica cosiddetta pura. Bisogna infatti ricordare che c’è una musica che nasce esclusivamente per il teatro e c’è una musica che vive autonomamente senza scena; quando si scrive una sinfonia e si compone un pezzo per grande orchestra, che non nasce per la scena ma per l’ascolto puro, viene definita musica pura. Durante il mio processo di scrittura, che non ho la pretesa di comunicare agli spettatori, ho sempre bisogno di annotare a bordo pagina una sorta di piccola drammaturgia che poi cancello. Con una similitudine si può paragonare questa drammaturgia alle impalcature che servono per costruire un palazzo, una volta che è stato costruito le impalcature vengono smontate e vengono portate via. Non pretendo che questo venga codificato, anche se molti mi dicono che nelle mie opere sinfoniche sentono un movimento teatrale, una drammaturgia, e questo per me è un complimento perché io nasco come operista e compositore di teatro, infatti anche nelle opere sinfoniche ho sempre bisogno di immaginarmi un’azione (naturalmente sto parlando di un’azione invisibile) che mi aiuti a sviluppare un percorso compositivo.

N. P.: Possiamo quindi dire che per comporre un brano di musica sinfonica utilizza lo stesso procedimento che per comporre un brano musicale dove c’è già un libretto? La differenza è che nel primo caso deve immaginarsi totalmente una storia e dei personaggi?

Sì, per esempio in *The Cenci* il pubblico sa benissimo di cosa stiamo parlando, mentre nel pezzo sinfonico *Afterthought* il pubblico sente che c’è qualcosa. Certamente non pretendo che gli spettatori ricostruiscano tutto il processo compositivo, altrimenti non sarebbe più musica sinfonica, ma musica a programma.

*N. P.: È possibile che queste “impressioni visive” rappresentino sempre dei personaggi perché anche nella vita reale lei attribuisce alle persone un suono? Dico questo perché in *Experimentum mundi* (1981) l’identità degli artigiani è associata al suono del gesto che li caratterizza.*

Ognuno di noi ha dei desideri e a volte possono diventare dei desideri di onnipotenza; mi accorgo che il mio potrebbe

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 6 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

essere quello di voler decifrare il mondo in musica. A me piace molto poter leggere quello che mi accade attraverso la musica e quindi poterlo tradurre attraverso un processo compositivo. Nel progetto di *Experimentum mundi* è come se avessi ritagliato un frammento di un villaggio e l'avessi decontestualizzato. *Experimentum mundi* è una specie di gigantesco *ready made* duchampiano che è stato collocato in un altro contesto senza però essere una proiezione di significati diversi da quelli originari. Ho scelto venti artigiani e ho partiturizzato il loro lavoro manuale, cioè sono andato dai selciaioli che stavano pavimentando una strada e ho registrato quello che stavano facendo in modo da poterne trascrivere i ritmi. *Experimentum mundi* è teatro della realtà; ho trascritto il ritmo del selciaiolo che batte il suo martello sulla pietra e fa: "tin, tan, tatitin tan". Sono andato dal calzolaio mentre stava riparando una scarpa e ho trascritto quel ritmo, dal bottaio, dal muratore e così via... sono andato da venti artigiani e ho trascritto tutto questo. Ho fatto una partitura, una sorta di poliritmia in cui convivono una molteplicità di tempi differenti che si intrecciano e che sono organizzati attraverso un pensiero che è il progetto compositivo. Dopo questa fase di ideazione è sorta la domanda se far eseguire questa musica da musicisti professionisti, cosa che feci trent'anni fa (perché questa è un'opera che è stata composta trent'anni fa) o dagli artigiani stessi. Ricordo che l'esecuzione dei musicisti professionisti non funzionava perché era troppo precisa, ed è straordinario come, in questa situazione, sia nata una riflessione sull'elogio dell'imperfezione, fattore che certamente arricchisce un'opera. Così ho pensato di voler coinvolgere gli stessi artigiani, quelli reali che io stesso ero andato a trovare per la strada, e di inserirli direttamente sulla scena. E sulla scena, anche trent'anni dopo, sono sempre quegli stessi artigiani, che fanno quel lavoro veramente, ad emettere quei suoni. Stiamo parlando di *action music*, un'ulteriore variante del teatro musicale, che ci rimanda al discorso del rapporto tra il teatro e la musica che è sempre una sovrapposizione di elementi sia preesistenti, sia interpretativi. Spesso quando la musica è debole, cioè il pensiero musicale è fiacco, l'elemento visivo sorregge il suono; quindi l'immagine elettronica, quella tridimensionale e l'attore sorreggono e aiutano la musica. Nell'*action music*, che è poi un tipo di esperienza vicina all'*action painting*, è la stessa azione ad essere necessaria per la creazione dell'oggetto musicale esattamente come avviene nel caso specifico di *Experimentum mundi*⁴. Il calzolaio per costruire una scarpa di un certo tipo deve fare esattamente determinati movimenti ed emettere dei suoni specifici, altrimenti la scarpa non viene costruita. Ed è così che quell'azione produce un suono ben preciso, che mi sarà sempre garantito, perché l'indicazione che ha l'interprete sarà la costruzione di quella determinata tipologia di scarpa. In fondo alla partitura sono inserite le indicazioni per gli arnesi che servono a costruire gli oggetti in scena, mentre nell'opera vera e propria sono scritti i numeri e le azioni. La fine dell'opera, che prevede un direttore d'orchestra, è commovente perché sulla scena sono stati realizzati degli oggetti concreti.

V. V.: *I pasticceri cosa fanno?*

I pasticceri costruiscono delle fettuccine in scena con le uova! È uno spettacolo molto particolare che va visto assolutamente perché dà un senso di completezza. Questo è proprio un esempio di teatro dove ci si chiede se effettivamente sia teatro o qualcos'altro. I gesti del pasticciare che confeziona le fettuccine non sono sovrapposti o coreografici, non servono ad arricchire la scena, ma sono necessari ad emettere un suono specifico che io ho partiturizzato. Questo è un concetto di *action music* fortemente legato al teatro musicale.

V. V.: *Loro hanno dei tempi (le entrate e le uscite) da rispettare?*

Absolutamente sì, tutto è partiturizzato e rigorosissimo, e nulla è casuale. È la terza generazione di artigiani con cui vado in scena, ho iniziato con i nonni dei giovani che ci sono oggi. Gli artigiani con cui ho iniziato allora avevano settant'anni poi negli anni sono morti e ho continuato ad andare in scena con i figli che ora sono anziani e che a loro volta hanno figli giovani. *Experimentum mundi* quindi conosce tre generazioni che si tramandano questo mestiere. Il mio modello è stato Diderot e d'Alembert e i testi sono dell'*Encyclopédie*.

V. V.: *Come chiamerebbe le opere di Stockhausen in cui c'è la musica, c'è lo spazio e un autore unico?*

Le opere di Stockhausen sono un esempio di teatro musicale molto forte, che trova le sue radici negli anni '50 e '60. Il suo è un teatro strumentale in cui l'interprete o il performer, che agisce e che interagisce con l'orchestra, diventa musicista. Se pensiamo al ciclo *Licht*, un'opera grandiosa che è durata più di vent'anni, ci si rende conto che queste sono operazioni di cortocircuito. Ad ogni giorno della settimana è dedicata un'opera; *Montag* e *Donnenstag* furono presentate anche a Milano con la regia di Ronconi. In quelle rappresentazioni si percepiva la discrepanza di due mondi diversi che entravano in tensione l'uno con l'altro: Ronconi ha una concezione d'opera assolutamente tradizionale legata al *grand opéra* ottocentesco (non soltanto nella messa in scena, ma proprio nella scelta del luogo della rappresentazione, *La scala*, uno spazio che è il tempio della musica mondiale dove c'è un'orchestra in buca, dove ci sono delle scenografie e un palcoscenico), e Stockhausen ha un'idea di teatro musicale assolutamente innovativa dove sono gli interpreti che interagiscono. Ricordo che durante la rappresentazione di *Donnenstag* ci furono dei seri problemi sindacali, ci fu uno sciopero, perché Stockhausen pensando di gratificare il coro gli diede un ruolo da solista e così il coro richiese un aumento della paga. Stockhausen fu geniale perché inserì questo elemento di disturbo all'interno dell'opera facendolo diventare parte integrante del libretto. Se si ascolta la registrazione, anche se ovviamente è tutto simulato, ad un certo punto il coro si ferma e si sente: "No basta!" poi si sente la voce del sindacalista che dice: "Dov'è Mazzoniz?" chiamando il reale Direttore artistico di allora.

⁴ L'opera in trent'anni ha avuto più di quattrocento esecuzioni in tutto il mondo, è stata rappresentata in Nuova Zelanda in presenza dei Maori, in Australia, in Cina, in Nord America, a Colonia, a Berlino e altri.

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni
Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli
Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 7 di 8
Lingua || ITA
DOI ||

V. V.: Il fatto di chiamare un regista per Stockhausen non era abituale?

Absolutamente non lo era. Questo è il problema di come affiancare un teatro autoriale molto forte, come nel caso di Stockhausen o, forse ancor prima, di Kagel (che è uno dei padri della musica strumentale), al teatro musicale performativo e di azione. Kagel è un *borderline* e anche se ha una formazione molto solida, ci sono alcuni aspetti del suo lavoro che si avvicinano al *fluxus* e alla performance. Di fatto anche gli artisti *fluxus* usavano spesso la musica, ma questa era vista come un elemento più concettuale che tecnico vero e proprio. Un analogo della posizione *fluxus* in Italia potrebbe essere Giuseppe Chiari: infatti l'uso che faceva della musica era prima di tutto molto iconoclasta, dirompente e scomposto.

V. V.: Lo spettacolo Einstein on the beach di Philip Glass e Robert Wilson a quale tipologia di teatro appartiene?

Direi che *Einstein on the beach* è uno degli esempi più forti del minimalismo in musica. In quello spettacolo c'è un matrimonio felice, che ha funzionato perfettamente, tra la musica e la regia. Il minimalismo, in particolare con Philip Glass, La Monte Young e Steve Reich è una musica statica, che non ha sviluppo, né variazione, è un pannello fermo che ti trascina con sé, in cui si entra dentro e ci si adagia.

C'è una musica che fa pensare, non ne faccio una questione qualitativa, che ti interroga, e c'è una musica che invece è consolatoria; lo ripeto, non lo dico in senso dispregiativo, ma certamente bisogna pensare a quale sia la propria aspettativa nei confronti di un'opera musicale, a me piace uscire da teatro ed avere delle cose in tasca.

V. V.: In questo caso i lavori di Robert Wilson e Philip Glass sono due partiture autonome e indipendenti, infatti si può ascoltare la musica senza vedere lo spettacolo e vedere lo spettacolo senza ascoltare la musica.

Esatto. È lo stesso tipo di esperimento che facevano Rauschenberg, John Cage e Marce Cunningham, infatti loro lavoravano separatamente, si accordavano per fare uno spettacolo, ma nessuno sapeva cosa stesse creando l'altro. Si reincontravano quando iniziavano le prove e mettevano insieme questi lavori, corpi autonomi che miracolosamente funzionavano insieme. Complessivamente i lavori erano magnifici perché evidentemente c'erano degli intenti, dei presupposti estetici che garantivano un risultato, un'empatia. Oggi ottenere questo tipo di risultato è molto più difficile perché è cambiato il reale, oggi "l'atto creativo" in senso totale è estremamente più complesso rispetto anche solo a trent'anni fa. Lo spostamento dell'asse orizzontale a verticale e la verticalità di eventi hanno modificato l'orecchio e tutto il sistema percettivo da un punto di vista antropologico. Pensiamo a cosa l'orecchio deve sopportare, l'orecchio oggi per la prima volta nella storia ascolta tutta una gamma di suoni che partono dal canto gregoriano alla musica techno. Nessun altro orecchio ha mai sopportato questo fenomeno e dico "sopportato" nel senso di resistere a impulsi estremamente diversi, a mondi completamente differenti che si rifanno a più di ventimila anni di musica.

N. P.: Si può dire che negli spettacoli di teatro musicale, in cui la musica detta i tempi e i ritmi con cui la parola deve essere proferita (a volte escludendola del tutto), il messaggio sia meno esplicito, ma contemporaneamente sia capace di esprimere tutta una gamma di significati indescrivibili dalle parole stesse?

Certo, rispetto alla parola la musica ha il potere di toccare la convenzione nel profondo. La parola è più immediata, la musica coinvolge altri livelli. Faccio un esempio, insegno opera da tre anni in una scuola a Londra, in un corso in cui partecipano dieci librettisti all'anno (che possono essere scrittori o registi) e dieci compositori, tutti giovanissimi, e cerco sempre di formare dieci matrimoni, cioè di associare un librettista ad un compositore. Uno degli ultimi esperimenti che ho fatto è stato quello di chiedere ai miei alunni di stabilire dieci modi diversi di dire "I love you" attraverso opere molto brevi, di cinque minuti. Una volta fatto con i materiali lirici, "I love you" può essere espresso, per esempio, con un soprano che lo dice ad un tenore e così si vengono a creare dei tempi di dilatazione temporale differenti e dei sensi diversi. Possiamo dire che il modo in cui si manifesta un concetto può essere il più disparato e a volte la parola, che è esplicita, può diventare un peso. Dove ci sono delle dilatazioni temporali e dove la musica si sviluppa, non c'è bisogno che la musica aggiunga altri significati perché essa stessa è in grado di creare un proprio contesto, un ambiente, insomma il perimetro giusto dove può abitare anche l'attore senza far ricorso alla parola. L'equilibrio giusto tra la parola e la musica è uno dei rapporti più complicati nell'opera, perché la parola rimanda a dei significati troppo immediati, mentre la musica suggerisce un mondo onirico. La musica è un'arte astratta che si muove nell'aria ed è difficilmente tangibile, è legata allo scorrere del tempo e anche questo è un elemento abbastanza singolare.

V. V.: Nel XXI secolo si registra un'accentuazione dello sconfinamento tra diversi generi, media e discipline. Quali pericoli ci potrebbero derivare da questo "sconfinamento"?

Ce ne sono vari: il primo che mi viene in mente è riferito alle diverse velocità dei linguaggi. L'occhio cammina più velocemente dell'orecchio e il movimento ha una dinamica diversa dall'ascolto. Quindi può capitare che si accetti un'opera per come la si vede, ma la si rifiuti per come la si ascolta. Per esempio andando indietro nel tempo penso a Pasolini, un intellettuale così esigente con se stesso nel trovare per i propri film la parola e l'immagine poetica giusta, che paradossalmente fa un uso della musica assolutamente sciatto (come in *Teorema* in cui la musica ha una funzione di commento). Ricordo una mia conversazione con Mario Merz, un grande artista e sperimentatore, che non andava oltre Stravinsky, mi parlava solo di Bach e di Mozart. Questa distanza è drammatica, e non è raro trovarla anche negli scrittori sperimentali che rimangono, nel migliore dei casi, legati alla musica romantica o a un concetto di musica consolatoria, come quella di Philip Glass. Le cose che

Titolo || Immagini di personaggi che diventano suoni

Autore || Noemi Pittaluga; Giorgio Battistelli

Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

funzionano oggi sono prodotte dall'empatia di ritmi diversi, che nasce da visioni filosofiche molto simili. I lavori di John Cage, Merce Cunningham e di Rauschenberg, come di altri artisti, funzionavano perché c'era un'idea filosofica che loro condividevano, oggi è molto più difficile ottenere queste condizioni perché questa verticalità di eventi, di cui abbiamo parlato, è fortemente spaesante.

V. V.: L'intera produzione musicale informatizzata che nasce senza la formazione culturale e musicale dell'autore è devastante.

Se pensiamo alla tecno e alla post-tecno, notiamo che c'è questa tendenza generale al "fai da te" che ha generato un meccanismo in cui la professionalità è un *optional*, puoi averla come puoi non averla. Mi è capitato di incontrare dei tecno che valorizzano la mancanza di professionalità, perché secondo loro tale carenza darebbe una maggiore libertà e una maggiore spontaneità.

Una delle risposte che dava spesso John Cage a chi gli diceva continuamente "Ma questa cosa la posso fare anch'io" era "E tu perché non l'hai fatta?". John Cage è il simbolo di una musica che è importante quando la si ascolta. Si sente che è una musica così dirompente, così innovativa per il pensiero che l'ha creata e questo a prescindere da come suona. John Cage è questo! John Cage è importante sia che lo si ascolti o che non lo si ascolti. Il silenzio di 4'33" lo si può anche non ascoltare, ma concettualmente è fondamentale che sia stato composto perché quest'idea ha modificato un modo di pensare, e tutto ciò è veramente affascinante.

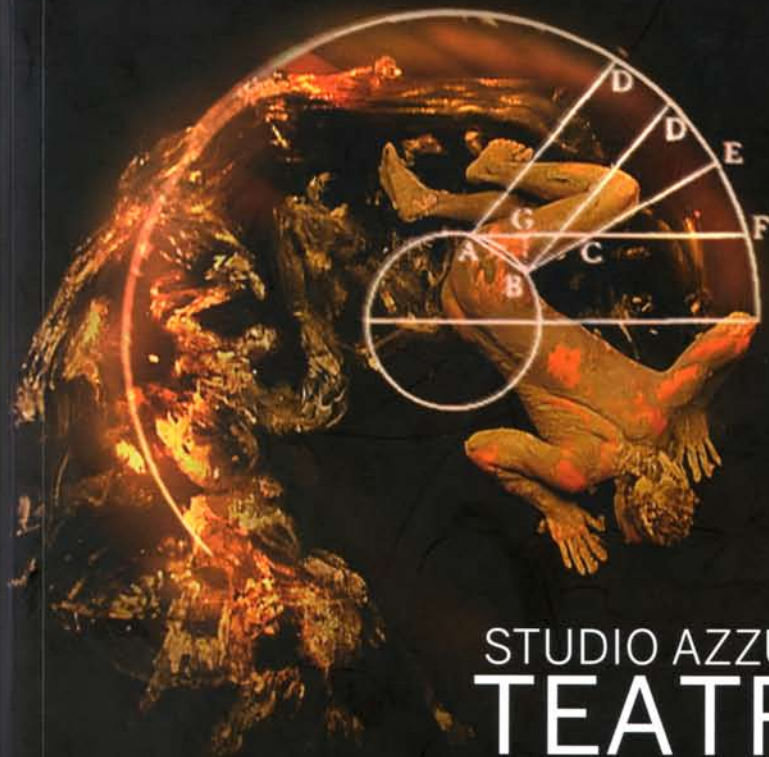
Il lavoro di Studio Azzurro si legge all'interno dei nuovi paradigmi connessi al mutamento che la scienza, le nuove tecnologie, l'estetica vanno elaborando a partire dagli ultimi tre decenni del XX secolo e oltre. Il libro analizza gli spettacoli musicali, teatrali, di danza del gruppo, parte significativa della articolata produzione in cui il lavoro di Studio Azzurro in questi trenta anni si è dispiegato.

All'interno del volume una rigorosa ricostruzione degli spettacoli basata sui documenti conservati negli archivi di Studio Azzurro (schizzi, storyboard, testi, immagini fotografiche, recensioni, locandine) e sulla memoria diretta degli autori.

Molte domande attraversano i testi, in particolare: l'uso di dispositivi tecnologici ha narcotizzato o amplificato la dimensione teatrale? Una drammaturgia che ha come dispositivo costruttivo le nuove tecnologie è stata in grado di reinventare il medium teatro?

STUDIO AZZURRO

TEATRO



STUDIO AZZURRO TEATRO

a cura di Noemi Pittaluga e Valentina Valentini

contrasto

contrasto

€35,00

ISBN 978-88-6965-351-3

