



RAVENNA FESTIVAL 2012

PAUL HINDEMITH

Nobilissima visione Sancta Susanna

Teatro Alighieri
6, 7 luglio, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente
della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastrò



Comune di Ravenna



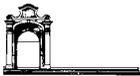
con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CAT Consorzio Alta Tecnologia
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Cervia
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gallignani
Gruppo Hera
Gruppo Setramar
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespole
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sky Classica
Sisam Group
Start Romagna
Teleromagna
TO Delta
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Gioia Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabiella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Carnevali & Stern, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*

Indice

Nobilissima visione

La locandina 7

Sinossi 9

di Micha van Hoecke

“Nobilissima visione”: rinascita di un tesoro interiore 11

di Marinella Guatterini

I progetti di balletto di Hindemith fra il 1936 e il 1940.
La genesi di “Nobilissima visione” 15

di Andres Briner

Visioni e sogni dall'alba al tramonto 25

di Sergio Sablich

Nobilissime infedeltà 27

di Chiara Frugoni

Sancta Susanna

La locandina 35

Il libretto 37

Sinossi 53

Nuovi contesti per la “Sancta Susanna” 55

di Emilio Sala

Dove la santità è figura dell'abiezione 61

di Enrico Groppali

Appunti di regia 69

di Chiara Muti

Gli artisti 71



RAVENNA FESTIVAL 2012



Paul Hindemith

Nobilissima Visione

Alle pagine 5, 10, 14, 24, 25,
episodi da Giotto, **Storie
francescane**, affreschi, 1325 ca.,
Firenze, Santa Croce, Cappella
Bardi.

Nella pagina precedente,
**San Francesco rinuncia ai
propri beni.**

Paul Hindemith

Nobilissima visione

Suite per orchestra dal balletto omonimo

Francesco	Alessio Rezza
Chiara	Gaia Straccamore
frati	Giovanni Bella, Domenico Casedonte, Fabio Longobardi, Antonello Mastrangelo, Damiano Mongelli, Paolo Mongelli, Gerardo Porcelluzzi, Alessandro Rende, Andrea Stasio, Manuel Zappacosta
soldati	Giovanni Bella, Domenico Casedonte, Antonello Mastrangelo, Paolo Mongelli, Alessandro Rende, Damiano Mongelli
cavaliere	Gerardo Porcelluzzi
giovane uomo	Fabio Longobardi
lebbroso	Manuel Zappacosta
due bambini	Francesco Giardini, Margherita Zarbo

direttore

Riccardo Muti

coreografia di

Micha van Hoecke

allestimento scenico Carlo Savi

costumi Anna Biagiotti

luci Vincent Longuemare

aiuto regista Miki Matsuse

direttore di scena Giordano Punturo

maestri collaboratori Alexei Baranovskij, Davide Cavalli

sarte Manuela Monti, Lorella Bezzi *parrucchiera* Monia Donati *truccatrice* Cristina Laghi
proiezioni video Visual Technology di Gianni Guerrini *elaborazione immagini* Sara Caliumi, Marcello Pontalto

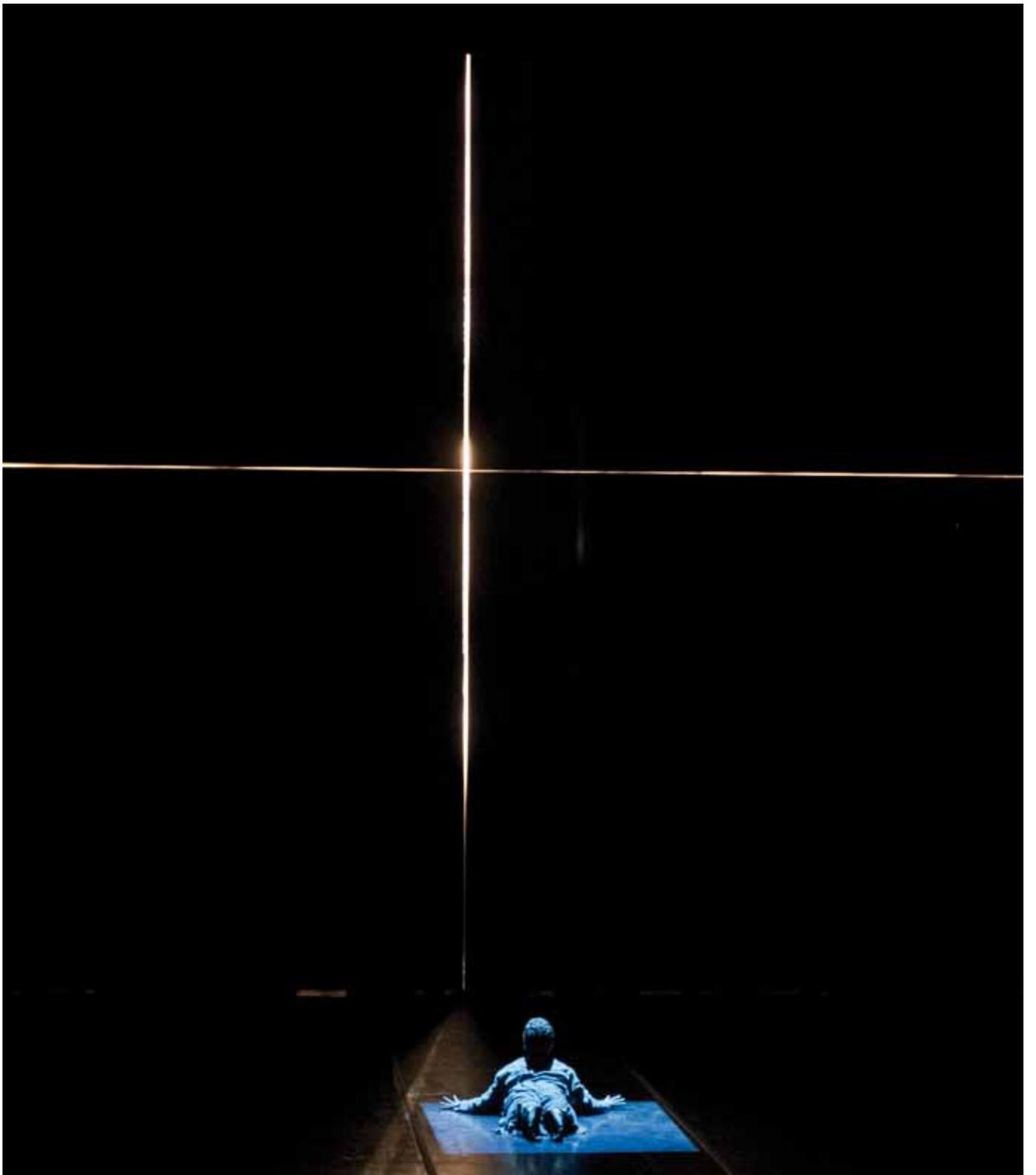
scenografia e attrezzeria laboratorio Teatro dell'Opera di Roma

costumi e scarpe Sartoria del Teatro dell'Opera di Roma

Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro dell'Opera di Roma



Sinossi

di Micha van Hoecke

“Nobilissima visione” Suite per orchestra

Introduzione - Rondò
Marcia - Pastorale
Passacaglia

Introduzione

Prima visione

La meditazione di San Francesco ai piedi della croce: i ricordi lo riportano al passato, alla visione di sé cavaliere insieme a una giovane ragazza, Chiara.

Rondò

Seconda visione

Il matrimonio spirituale di Francesco con Povertà, idealmente identificata nella figura di Santa Chiara: pane e acqua costituiscono il parco banchetto di nozze, a simboleggiare il valore puramente spirituale del sacramento.

Marcia

Terza visione

Nel ricordo, Francesco si rivede in prigione. È da lì che assiste all'arrivo dei soldati che tornano dal campo di battaglia e, infiammati ancora di violenza, maltrattano un povero malcapitato, fino a martirizzarlo, a crocefiggerlo. Nel suo martirio è riassunta la violenza che l'uomo sa esprimere, le stigmate della sua crocefissione sono quelle dell'intera umanità segnata dalla guerra.

Pastorale

Quarta visione

Uscendo dalla propria cella, Francesco incontra un lebbroso e lo abbraccia: accogliendo in sé la sua sofferenza, accoglie Dio; scoprendo dietro la malattia e il profondo dolore la vera ricchezza dell'uomo, scopre Dio. Obbedienza, Castità e Carità si riassumono nella figura di Santa Chiara, che simbolicamente porta su di sé i colori evocanti i quattro elementi dell'universo: terra, fuoco, acqua e aria. La Regola francescana, che conduce pienamente a Dio, è anche “regola del mondo”, rispetto e amore per l'universo intero.

Passacaglia

Quinta visione – Il Cantico delle Creature

La regola prende corpo nella comunità dei frati francescani. La loro danza si dissolve nel sonno: è nel loro sogno che fratello sole, sorella luna e tutte le creature del *Cantico* si materializzano; mentre Santa Chiara appare nelle vesti di clarissa, nell'immagine che tutti le conoscono. I fratelli andranno per il mondo predicando la “rivoluzione” francescana. San Francesco rimane solo; a segnarlo non sono le stigmate, ma la sfolgorante luce di Dio.



“Nobilissima visione”: rinascita di un tesoro interiore

di Marinella Guatterini



Léonide Massine a Li Galli.

Nella pagina a fianco,
Il pontefice conferma la regola
di san Francesco.

Due momenti nella stessa serata, dello stesso compositore, della medesima durata, con un unico, magnifico direttore, Riccardo Muti, cui si deve l'idea di unire al balletto, o meglio al “dramma coreografico” *Nobilissima visione*, come lo definisce Micha van Hoecke, l'opera in un atto *Sancta Susanna*. Se Paul Hindemith è l'imprescindibile e prezioso collante del programma, a Muti e a van Hoecke, che l'ha assecondato, dobbiamo essere grati per aver reintrodotta nel repertorio coreutico, non solo nazionale, un evento perduto. È vero che nella stagione 1960-1961 lo stesso Hindemith diresse sul podio del Teatro Costanzi, l'Opera di Roma, la sua *Nobilissima visione*, ma della coreografia, allora affidata all'inglese Anton Dolin, non è rimasta traccia. Né in Italia fu mai rappresentato il primo esito di quella sofferta “leggenda coreografica” (questa la definizione originaria del balletto), risalente al 1938 e a firma del moscovita Leonid Fëdorovič Mjasin, alias Léonide Massine (1895-1979).

All'epoca già noto come protagonista dei Ballets Russes di Sergej Djagilev, il suo *talent scout*, Massine non aveva lasciato l'Europa all'indomani della scomparsa del grande impresario e alla conclusione della splendida avventura dei “russi volanti”. Si insediò in Francia e a Montecarlo; sistemò una casa anche sulla famosa Isola Li Galli che aveva acquistato nel 1924, e proprio negli anni Trenta della *Nobilissima visione* si rivelò coreografo assai prolifico, in specie con la compagnia dei Ballets de Montecarlo, diretti da René Blum, di cui era diventato *maître de ballet* nel 1933. Dall'incontro con Paul Hindemith, con il quale lavorò assiduamente a quattro mani, anche nel fascinoso ritiro mediterraneo di Li Galli, nacque il libretto della leggenda coreografica in un atto e cinque quadri. La sua messinscena avvenne il 21 luglio 1938 al Drury Lane Theatre di Londra, e l'anno successivo, il 6 aprile, a Montecarlo. Gli interpreti principali furono lo stesso Massine e Nini Theilade, vestiti nei costumi del pittore surrealista russo Pavel Čeličev, autore di tutto il *décor* di questo racconto teatrale, espunto su indicazione



Qui e alle pagine 8, 16, 18, 20, alcune fotografie di scena realizzate da Silvia Lelli durante le prove di **Nobilissima visione** al Teatro Alighieri di Ravenna.

di Hindemith dalle Storie della vita di san Francesco d'Assisi, affrescate da Giotto nella Cappella Bardi della Basilica di Santa Croce, a Firenze. La vicenda è nota ma venne riassunta in modo speciale. Il protagonista conduce una vita dissoluta: è ricco, bello, giovane, non si astiene dal commettere azioni malvagie. Per amore della gloria, decide di farsi soldato, ma ben presto la vita militare lo disgusta; anzi, proprio nel cuore di un banchetto orgiastico, in compagnia di alcuni commilitoni, scopre la sua vera vocazione. E mentre rimprovera i compagni per la loro frivolezza e insipienza vede apparire quella che sarà la sua sposa: la Povertà. Così rende al padre tutte le ricchezze di cui si era impossessato e, vestito di stracci, sceglie di avviarsi per le campagne desolate, in compagnia dei poveri. Il balletto di Massine volgeva al termine con l'incontro di san Francesco (ormai divenuto davvero Santo) e la Povertà

in un'unione mistica attorno ad un frugale pranzo di nozze. Composta, come si è detto, assieme alla coreografia, la musica, grave e intensa di Hindemith, sosteneva perfettamente lo svolgersi dell'azione. Al contrario, la scenografia di Čeličev, piuttosto leziosa, poco si addiceva allo spirito della composizione e agli affreschi giotteschi di cui invece si compenetrò poeticamente la coreografia di Massine, adottando proprio lo stile angoloso e severo del pittore trecentesco. Per animare le evoluzioni degli insiemi, Massine aveva adottato la chironomia, astuto espediente che donava a certi passaggi una inaspettata intensità: soprattutto nella scena in cui gli interpreti, allineati su quattro file, scandivano i versetti del *Cantico delle creature* con il solo battito delle mani. Anche Micha van Hoেকে, il nuovo coreografo del balletto, fa ricorso al *Cantico delle creature* e segue la scansione in cinque quadri della composizione, ma con

alcune varianti rispetto al balletto di Massine, di cui si può leggere, ormai, solo qualche resoconto critico, persino statunitense. Giunto in America, infatti, quel *Nobilissima visione* nato nel 1938 suscitò vivo successo, e richiamò tutti i francescani d'oltreoceano. Ma quello è un epilogo che ci indurrebbe a seguire altri percorsi storici.

Il nuovo *Nobilissima visione*, a cura del direttore e coreografo del Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma, si costruisce non sull'originaria partitura del balletto, ma sulla Suite per orchestra sinfonica elaborata e diretta dallo stesso Hindemith in prima esecuzione a Venezia, nel 1938. Comincia con una meditazione di san Francesco e la visione di lui cavaliere con la giovane Chiara. Il secondo quadro si anima, invece, attorno al matrimonio spirituale del Santo con sorella Povertà; il terzo, accende un episodio di guerra, in cui i soldati di ritorno dai campi di combattimento e ancora infiammati dalla violenza,

martirizzano un malcapitato: una scena alla quale Francesco assiste dalla prigione in cui è rinchiuso. Nel quarto quadro, Chiara riassume in sé la carità, l'obbedienza e la castità, virtù che diventeranno la regola dei Francescani; mentre nell'ultimo rifulge il collegamento al *Cantico delle creature*, attraverso il trionfo della luce. Undici ballerini dell'*ensemble* romano sono chiamati a interpretare, idealmente, quei frati della povertà che ebbero l'ardire di incontrare il Papa per spingerlo a riconvertire la Chiesa agli originari valori cristiani. Nel suo dramma coreografico van Hoecke ravvisa l'importanza del contesto sociale, l'incombere della guerra, e la profezia di un compositore che presentandone la catastrofe (nazista) si rifugiò nella spiritualità. La figura di san Francesco (il giovane danzatore Alessio Rezza) porta con sé il calco di Gesù e i frati quello degli apostoli; l'unica danzatrice (Gaia Straccamore) interpreta Santa Chiara, incarnazione della Povertà, ma anche, in controluce, di Maria, la madre del Cristo. L'incontro tra i due protagonisti avviene già nel primo quadro: il "Cavaliere di Dio" si innamora di una giovane donna ma questa unione è lontana dai consueti luoghi comuni dell'amore profano, avviene nell'estasi dello spirito, nella purezza assoluta.

Il vincolo di una musica che detta con tremenda forza espressiva lo sviluppo di una storia, la sintesi di una vita dedicata alla ricerca della purezza spirituale concederebbe ben poca libertà a quel coreografo che non volesse tenerne conto. Non è il caso di van Hoecke; egli ha prediletto alla danza pura un'azione

teatrale danzata nella scansione dei quadri: irrinunciabile ingrediente e amalgama dell'insieme, la poesia rivolta a un pubblico che possa cogliere la piena attualità della "nobilissima visione" francescana. In un mondo saturo di consumi e superfluo, la scelta di un ritorno all'essenziale, alla frugalità di un'esistenza che crede solo nella ricchezza interiore e non nell'approvvigionamento di beni materiali, e alla libertà degli uccelli è un monito non più solo francescano. Per chi è credente, ma anche per chi non lo è, questa musica "a soggetto" induce a una riflessione sul senso dell'esistenza, sui suoi imprescindibili valori. Forse per questo tutta la *Nobilissima visione* di van Hoecke si svolge in una cella scarna e spoglia creata da Carlo Salvi (i costumi sono invece di Anna Biagiotti): dai suoi muri trasudano certi frammenti degli affreschi giotteschi, ma senza dare l'impressione di proiezioni confezionate per assolvere al compito di rispettare il *diktat* di Hindemith. Dentro questo spazio il san Francesco di van Hoecke è però catturato dalle sue visioni, proprio come il compositore quando per la prima volta si accostò agli affreschi di Giotto in Santa Croce.

Operazione complessa e, a detta dello stesso coreografo, a un passo dalla retorica di un tema noto e molto sfruttato, e dalla didascalia, la *pièce* si vuole immergere nella partitura, in una musica salvifica che tocca il cuore. Ricordiamo che proprio grazie a *Nobilissima visione* Léonide Massine diede ulteriore impulso a quell'estro mistico-religioso-spirituale che già aveva espresso in *Liturgia* del 1916, balletto di santi e atmosfere celesti, non realizzato ma pensato con la pittrice e scenografa

Natalja Gontcharova, in Svizzera nel periodo della Prima guerra mondiale, quando il ritiro o l'esilio inducevano alla meditazione. L'artista avrebbe poi raggiunto l'acme del suo misticismo nel 1952, alla Sagra Musicale Umbra, con il balletto *Laudes Evangelii*, su musiche del XIII secolo, elaborate da Valentino Bucchi. Anche Micha van Hoecke, di religione ortodossa, convinto della sacralità della danza, arte "che tende verso il divino", ha sondato e restituito temi spirituali in più di un'occasione: in balletti come *Ducha* (in russo, "anima") creato per il suo Ensemble nel 1982, in *Sinfonia di Salmi*, allestito in seno al Ballet du XXème Siècle, e ancora in *Pèlerinage*, con Chiara Muti e Alessio Boni, messo in scena proprio a Ravenna, nel 1997. Ricorrente in molti altri suoi spettacoli anche la liturgia cantata. Qui la spiritualità si associa al messaggio pertinente al nostro contesto storico e all'interesse per una rivolta religiosa e pauperista dai contorni apparentemente "fanatici", eppure necessaria a scuotere dalle fondamenta gli alberi dell'istituzione ecclesiastica e della vita di ogni essere che voglia dirsi umano.



I progetti di balletto di Hindemith fra il 1936 e il 1940. La genesi di “Nobilissima visione”

di Andres Briner



Basilica di Santa Croce, Firenze, 1294-1385.

Nella pagina a fianco, L'apparizione di san Francesco al Capitolo di Arles.

Paul Hindemith scrisse *Nobilissima visione*, uno dei suoi due balletti di maggior successo (l'altro è *The Four Temperaments*, realizzato tra il 1940 e il 1946 con Georges Balanchine) fra il 1937 e il 1938, anni che, nella vita del compositore nato nel 1895, sono da considerarsi di passaggio. A causa del regime hitleriano il balletto non ebbe possibilità di diffusione in Germania; per quanto riguarda invece le relazioni con l'estero, in particolare con gli Stati Uniti, è vero che Hindemith ne aveva già instaurate, ma non ancora in modo abbastanza approfondito. Nel 1936, dopo l'inutile protesta di Wilhelm Furtwängler contro il divieto di rappresentare l'opera *Mathis der Maler*, Hindemith visse per il secondo anno in Germania in una sorta di “emigrazione interna”, alla quale sarebbe presto seguita quella “esterna”.

Dal 1922, dopo il balletto-pantomima *Der Dämon*, non si era più dedicato ad un lavoro impegnativo per la danza, se escludiamo il caso particolare del *Triadisches Ballett* di Oskar Schlemmer, progettato e poi rappresentato nel 1922, e del quale Hindemith nel 1926 incise la musica direttamente sui rulli del *Welte Mignon*.¹ Nel 1928 i *Ballets Russes* gli avevano commissionato la composizione di un balletto che avrebbe dovuto svolgersi in una sorta di maratona di sei giorni, ma il progetto non fu portato a termine. Come testimonia la corrispondenza tra l'editore Schott, da una parte, e Paul Hindemith e la moglie Gertrud, dall'altra, nell'autunno del 1928 gli accordi sostanziali erano già stati definiti. È da annoverare fra questi – e determinante per il Paul Hindemith di allora come per quello degli anni a venire – la clausola per cui il compositore avrebbe potuto concepire e far eseguire la musica del balletto anche come composizione orchestrale autonoma. Djagilev avrebbe voluto la partitura per il 1929, ma il compositore, mentre si trovava in Russia per una tournée di concerti fra il dicembre 1928 e il gennaio 1929, il 2 gennaio da Leningrado gli scrisse rinunciando al progetto e consigliandogli di rivolgersi al suo posto a Bohuslav Martinů.



Con la morte di Djagilev, avvenuta in quello stesso anno, si chiuse poi ogni possibilità per Hindemith di poter portare a termine la commissione, rimandando eventualmente di un anno il lavoro.

La commissione di Massine

Negli anni successivi, tuttavia, Hindemith occasionalmente continuò ad occuparsi di progetti di balletto, anche durante i suoi viaggi negli Stati Uniti. Nell'ottobre del 1936 ricevette a Mittenwald, in Alta Baviera, un telegramma pieno di errori datato 13 ottobre nel quale Léonide Massine, ballerino e coreografo, lo invitava a recarsi il martedì successivo a Berlino per discutere della "commissione del Basilballett". Si suppone che Massine agisse per conto del Colonnello de Basil, il manager russo del Balletto di Monte Carlo, che dopo il 1938, cioè dopo l'abbandono del ruolo di coreografo da parte di Massine, avrebbe diretto da solo la compagnia. Il 28 ottobre Gertrud Hindemith scrive a Willy Strecker dell'editore Schott di aver ricevuto, attraverso il signor Schlee della Wiener Universal-Edition, un invito dei "Russi" per la composizione delle musiche per un balletto da eseguirsi in occasione della settimana dell'incoronazione a Londra. Un ruolo trainante in questa proposta sembra essere stato rivestito da Antal Dorati, che per otto anni a partire dal 1933 collaborò con i Balletti Russi di Monte Carlo (eredi della compagnia di Djagilev). Il 31 ottobre infatti uno degli Strecker, titolari della casa editrice, scrive a Hindemith da Mainz:

A proposito del Basil-Ballett ti ha già riferito mio fratello in

primavera, dopo aver parlato a lungo personalmente con Antal Dorati.

Il primo novembre 1936, Hindemith risponde ai fratelli Strecker:

Tratterò nei prossimi giorni con un inviato dei Russi; Schlee non c'entra nulla, ha solo chiamato a nome loro ed è già di nuovo estraneo alla faccenda. Pensavano a una *Fedra*, ma in questo momento non mi attira, accarezzo piuttosto l'idea di qualcosa del genere *Paese dei balocchi*. Non appena so qualcosa di più preciso, anche in relazione a Londra, mi faccio sentire.

Il 6 novembre Willy Strecker a sua volta risponde approvando:

Trovo il *Paese dei balocchi* un progetto di balletto preferibile, e spero che si possa concretizzare.

In realtà non si fece nulla, né della *Fedra* né del *Paese dei balocchi*. Nel 1937 però si intensificarono gli eventi. Il 14 marzo Gertrud Hindemith riferisce che al successivo Maggio Fiorentino sarebbero stati presenti non solo suo marito, ma anche "i Russi".

Anche il balletto russo sarà a Firenze in quello stesso periodo, e sarebbe il miglior momento possibile per combinare qualcosa per l'autunno. Lui [Paul] è così preso dall'ardore compositivo che il prossimo pezzo sarà certamente pieno di fuoco.

In una lettera di Gertrud a Strecker del 19 aprile emerge che si sta pensando non solo a una musica

per balletto, ma anche a un pezzo sinfonico ad essa collegato, dal momento che il direttore Willem Mengelberg aveva nel frattempo manifestato una richiesta in tal senso. È sempre lei a scrivere:

Sì, ora aveva in progetto un balletto, se a Firenze vede i Russi e si accorda con loro. Ho però già vagamente accennato a Mengelberg qualcosa per l'anniversario del suo Concertgebouw il 18-20 dicembre [...]. Poiché la BBC sarebbe prima, e naturalmente Mengelberg vuole avere una prima esecuzione, è difficile che si possa combinare per dicembre con la BBC.

Il 5 dicembre del 1937, a Londra, si tiene infine la prima esecuzione delle *Symphonische Tänze* sotto la direzione di Paul Hindemith, mentre Mengelberg per il Concertgebouw potrà invece contare sulla suite sinfonica tratta dal balletto di Massine, *Nobilissima visione*. Le vicende che stanno all'origine del balletto *Nobilissima visione*, ispirato a san Francesco, non furono però raccontate né da Paul né da Gertrud Hindemith, bensì da Massine nel suo libro di memorie *My Life in Ballet* (London, MacMillan, 1968). Come dimostra una sua lettera del 16 maggio da Firenze a Mainz, Gertrud era più interessata al fatto che l'inverno successivo, a partire da Londra, potesse essere eseguita in una serie di concerti una suite sinfonica con queste musiche,

cosa che non riguarda i russi. Da questa suite farà poi un balletto per Massine, che avrà una sua autonoma vita parallela.

Questi progetti sono però minacciati, se non addirittura affossati, dal fatto che Hindemith a Firenze è così colpito dagli affreschi di Giotto da non riuscire più a staccarsi da questo soggetto. Il racconto di Massine prende le mosse dall'incontro fiorentino tra il coreografo e il compositore, e giunge fino al successivo incontro tra i due artisti a Positano nel settembre del 1937, che sarebbe stato decisivo per la delineazione di *Nobilissima visione*. Per una forma di orgoglio tipica degli artisti famosi, Massine tace le sue precedenti richieste a Hindemith e inizia il racconto come se lui e Hindemith si fossero incontrati casualmente:

Avevamo ora tra le mani due importanti produzioni per la nostra nuova compagnia, e cominciai a prepararne una terza, *Nobilissima visione* (conosciuta in seguito in America come *St Francis*). L'idea per questo lavoro mi venne da Paul Hindemith, che ebbi occasione di incontrare a Firenze. Stava tornando dalla bellissima chiesa di Santa Croce, dove si trovano gli affreschi di Giotto che illustrano la vita di san Francesco d'Assisi. Ne era stato vivamente impressionato, e prendendomi per un braccio mi condusse subito alla chiesa per vederli. Anch'io fui colpito dalla loro spirituale bellezza e potei ben comprendere perché avevano così profondamente toccato Hindemith. Quando però egli suggerì che avremmo dovuto realizzare insieme un balletto sulla vita di san Francesco, io esitai. Benché fossi stato molto colpito dagli affreschi, sentivo di dover fare un lungo lavoro

di ricerca su questo soggetto prima di poterlo visualizzare come un balletto. Dissi a Hindemith che gli avrei fatto sapere in un secondo momento che cosa avessi deciso di fare, e nei mesi successivi lessi tutto ciò che riuscii a trovare su san Francesco. Fui molto colpito dalla sua profonda ricerca della verità, dalla sua castità, dal suo amore incondizionato per i poveri e i deboli. Molti episodi della sua vita sembravano prestarsi ad un trattamento drammatico: la sua visione di Madonna Povertà, la rinuncia all'eredità, la separazione dalla sua famiglia, e la sua ricerca di Dio attraverso una fervente preghiera. Ma benché anch'io fossi ormai ispirato da questa tematica, ancora non mi sentivo sicuro di poterla trattare in termini coreografici. Pensai che la persona più adatta per discutere la questione fosse François Mauriac. Gli scrissi e combinai per andare a trovarlo a Parigi. Quando gli illustrai l'idea di Hindemith, anche lui si mostrò interessato ma dubbioso. Pensava fosse quasi impossibile esprimere coreograficamente la semplicità e la purezza spirituale della vita di san Francesco. L'idea aveva però ormai infiammato la mia immaginazione, e cominciamo a sentire che avrei potuto farne qualcosa. Scrissi quindi a Hindemith invitando lui e sua moglie a venire da me a Li Galli.

L'arcipelago de Li Galli nel golfo di Salerno, di fronte a Positano, era il rifugio estivo di Massine. Non fu in piena estate, ma nel mese di settembre che Paul e Gertrud vi si recarono:

Vennero da me per diverse



settimane in estate, e cominciammo a lavorare al balletto. Dopo aver individuato gli episodi che ci sembravano più adatti al nostro scopo, li analizzammo attentamente uno per uno. Io descrissi la scena come la vedevo, improvvisando la coreografia in modo che Hindemith potesse più facilmente visualizzarla. Con la sua consueta precisione, lui avrebbe poi annotato tutto e successivamente avrebbe suonato al pianoforte una serie di canti liturgici, perché aveva deciso di fondare la sua partitura principalmente su antica musica religiosa francese, in particolare quella del grande

compositore trecentesco Guillaume de Machaut.

Una domenica pomeriggio, mentre ci trovavamo ancora a Li Galli, andammo in barca ad Amalfi e trovammo una banda militare che suonava in piazza. Hindemith fu estasiato alla vista dei luccicanti ottoni, mi condusse lentamente intorno alla banda indicandomi trombe, tube, tromboni e corni, e sorridendo si vantò di essere in grado di suonarli tutti.

Questa bella intesa con Massine contrasta un po' con la lettera di Gertrud del 16 maggio, dalla quale

emerge ancora la convinzione che la musica per il balletto e la composizione sinfonica potessero nascere da una stessa radice e soddisfare due diverse finalità. Gertrud riferisce che Paul è pronto a scrivere per Massine, ma non è disponibile a non concedere esecuzioni in forma di concerto prima che il balletto sia rappresentato nel maggio 1938. "Paul però ritiene che si possa fare qualcosa di bello e la cosa lo diverte". Questo "divertimento" può riferirsi solo alla speranza di scrivere un lavoro su Francesco d'Assisi, che per un certo tempo, soprattutto dopo l'incontro di settembre

con Massine, ha intensamente occupato la sua immaginazione. Hindemith, d'altro canto, non aveva abbandonato l'intenzione di scrivere una composizione sinfonica per Londra, e compose pertanto nell'agosto-settembre 1937 a Berlino i movimenti che sarebbero diventate la prima e la terza delle *Symphonische Tänze*. Sono rispettivamente datate Berlino, 12 agosto 1937 (la prima) e Berlino, 2 settembre 1937 (la terza), ed è altamente probabile che siano da collocare nello stesso contesto spirituale della composizione dedicata a san Francesco. Bisogna dire che durante questa estate Paul e Gertrud non sembrano essere stati del tutto sinceri con la casa editrice di Mainz. Il "bel soggetto" del quale Wilhelm Strecker scrive il 1° giugno, fin dall'incontro di metà maggio a Firenze era ben noto a Massine, che ne aveva già individuate le problematiche. In quella lettera Strecker scrive dunque alla direzione del Balletto Massine a Parigi:

Il signor Hindemith nel corso dell'estate comporrà dapprima la musica per una suite da concerto, che poi ha intenzione di ampliare per il balletto in base alle necessità; ha già un bellissimo soggetto, che intende elaborare nelle prossime settimane, per poi discuterlo a fondo con voi.

Nella sua introduzione al volume *Symphonische Tänze* (Volume III dell'opera omnia di Hindemith), il curatore Arnold Werner-Jensen ha considerato numerosi documenti relativi alla genesi di quest'opera, senza però analizzare gli importanti incontri fra Hindemith e Massine,

mentre il lavoro comune a Positano, oltre che nel libro di memorie di Massine, è testimoniato dalla fotografia "Positano, con Léonide Massine al lavoro a *Nobilissima visione*" pubblicata nel libro *Paul Hindemith- Zeugnis in Bildern* (B. Schott's Söhne, 1961). Per questo è particolarmente importante descrivere il successivo sviluppo della collaborazione tra i due artisti, che ebbe a Positano un suo primo momento importante, e raggiunse poi il suo apice in occasione della prima rappresentazione ad opera del Balletto di Monte Carlo il 21 luglio 1938 a Londra. Finché a Positano, attraverso un diretto lavoro di collaborazione, non si giunse alla stesura del primo progetto, Hindemith stesso si trovava in un rapporto in qualche misura critico rispetto al soggetto di san Francesco, che pure sull'onda dell'entusiasmo proprio lui aveva suggerito. La prima delusione dopo l'incontro di Firenze, nel quale Massine aveva sollevato un certo scetticismo rispetto al soggetto (in parte per motivazioni di carattere religioso), è tipica di un artista pieno di fantasia che, nel momento in cui dovrebbe concretizzare le visioni avute, percepisce invece delle limitazioni, che non corrispondono più allo spazio originario dell'immaginazione. In una lettera non datata che Hindemith presumibilmente scrisse alla moglie il 27 maggio 1937 dalla Villa "Rychenberg" di Winterthur, dunque in occasione di una visita al mecenate Werner Reinhart dopo il suo ritorno dall'Italia, leggiamo:

Avevo quasi abbandonato l'idea di

Francesco, perché con una precisa definizione e delineazione di tutti gli avvenimenti non rimane quasi nessuno spazio per la fantasia. Massine sembra però essersi fissato su questo soggetto, e dunque proverò a considerarlo di nuovo.

Dal punto di vista della psicologia creativa è interessante il fatto che da settembre la "precisa definizione" fosse ancora oggetto di controversie, ma non lo disturbasse più nell'estrinsecazione creativa della fantasia.

Tra Firenze e Positano, Massine aveva cercato di far convergere le idee contrastanti e di chiarire la fondatezza delle sue preoccupazioni religiose. [...] A differenza di quanto emerge dalla lettera di Wilhelm Strecker del 1° giugno da Mainz, il figlio di Strecker, che era alla guida della sede londinese della casa editrice, sembra essere meglio informato sulle intenzioni dei due artisti. In una lettera del 19 giugno a Hindemith da Londra, Massine riferisce di aver trovato un accordo con il figlio di Strecker, che si sarebbe potuto sottoscrivere nei giorni successivi.

Adesso bisogna occuparsi dell'opera. Ho guardato un po' i documenti sulla vita e l'opera di san Francesco d'Assisi e ho trovato il titolo, che mi sembra molto bello; è il titolo della leggenda, assemblata sotto il nome di *Fioretti, Nobilissima visione*

scrive Massine nel suo francese imperfetto. Riceverà presto il libro di Sabathier su Francesco d'Assisi, e spera di trovarvi gli episodi della vita

del Santo “che ci potranno servire”. La fine della lettera comunica i luoghi in cui si tratterà tra agosto e ottobre 1937, in modo da poter stabilire un incontro. E prima che i due artisti si incontrino a metà settembre a Positano e nelle isole delle Sirene sulla costa italiana, diversi scritti di Massine insistono per trovare l'occasione di coordinare i loro piani; tra questi, un telegramma del 4 agosto cerca invano di convincere Hindemith a recarsi per un fine settimana a Piastany. Lo zelo e la fretta di Massine potrebbero spiegarsi con il fatto che dal maggio 1937 Hindemith era in contatto anche con l'American Ballet di Georges Balanchine e che dal mese di giugno – una lettera personale di Balanchine è datata 20 giugno – il compositore poteva contare su concrete prospettive di comporre per Balanchine. In relazione a questa commissione nacquero negli anni successivi alcuni libretti per balletti fino ad oggi inediti; nessuno di essi però venne accettato da Balanchine, cosicché la realizzazione di un lavoro comune fu rimandata fino al 1940, con *The Four Temperaments*.

Diverse ipotesi di strutturazione del soggetto

In una lettera a Hindemith del 12 agosto 1937, il coreografo Massine illustra l'idea di fare dei miracoli di san Francesco l'elemento centrale dell'opera, secondo “la nostra prima idea”. Il vantaggio di questo progetto è il fatto che Francesco come personaggio rimane in qualche modo in secondo piano. Una seconda possibilità consisterebbe invece nell'assumere la vita e il personaggio di Francesco come filo conduttore

della trama. In questo caso l'opera dovrebbe essere suddivisa in tre sezioni, che abbiano come tema rispettivamente la sua vita prima della conversione, la conversione stessa e i successivi miracoli. Massine chiede a Hindemith quale sia la sua opinione su questa seconda ipotesi, che a lui al momento appare la migliore, perché offrirebbe una grande ricchezza rappresentativa e la possibilità di un forte contrasto tra l'inizio e la fine dell'opera. In una articolazione in otto scene, il coreografo cerca di evidenziare al compositore le diverse possibilità offerte da questo secondo progetto. La successione di queste otto scene non ne prevede però nessuna in cui la conversione sia l'evento cardine, e questa è la principale debolezza del progetto. Tuttavia, almeno tre abbozzi di scene approdano nella versione definitiva, articolata in cinque grandi scene: il commercio di panni nella casa del padre di Francesco – Bernardone – come scena iniziale, la festa per il ritorno del figlio dal padre (terza scena della versione definitiva) e l'incontro visionario di Francesco con le tre donne che incarnano la povertà, la castità e l'ubbidienza (seconda metà della seconda scena). Anche il bellicoso scontro con il padre è già presente, solo non costituisce così chiaramente l'evento che induce Francesco alla preghiera e all'illuminazione e la causa dell'apparizione delle tre figure allegoriche femminili, come sarà invece nella versione definitiva. Da una lettera in inglese di Massine del 29 agosto 1937, si arguisce che Hindemith nel frattempo aveva dato il benestare appunto al secondo progetto. Non era però ancora



chiaro quanta parte della vita di Francesco dovesse rientrare nel soggetto. Massine allega alla lettera due abbozzi della trama: il “Primo abbozzo” si articola in dodici scene, mentre il “Secondo abbozzo” prevede sette scene, “sulla stessa linea ma in forma più condensata”. Il titolo di entrambe le proposte è ancora *Fioretti* e per entrambe Massine esprime le stesse intenzioni: “Tutta l’azione è trattata attraverso la danza o plasticamente. Non deve essere presente la pantomima”. Per il primo abbozzo stabilisce che “a parte l’ultima scena, il numero dei personaggi non superi mai le 14 unità”. Il secondo abbozzo si limita al periodo che segue la rinuncia di Francesco ai beni terreni; la mancanza di qualsiasi possibilità di contrasto fu probabilmente la ragione per cui i due artisti abbandonarono questa seconda ipotesi. Entrambi i progetti prevedono alla fine il *Cantico delle Creature* di san Francesco, ma non è chiaro come questo meraviglioso testo potesse essere interpretato attraverso la danza, senza l’intervento della parola. Massine vede nel *Cantico delle Creature* la garanzia per una conclusione naturale e trionfale, e ritiene che “Madonna Povertà” rappresenti “il soggetto principale” di tutta la vita di san Francesco. In entrambi gli abbozzi vengono rappresentate le nozze simboliche di Francesco con lei, nozze che nella versione definitiva concluderanno la sesta scena (nella suite per orchestra *Nobilissima visione*, invece, la musica di questo Rondò è collocata nel primo movimento, dopo l’introduzione). L’incontro di Positano portò alla stesura definitiva del soggetto –

“definitiva” nell’ottica di Hindemith – e conseguentemente alla decisione irrevocabile del compositore di scrivere un balletto dedicato a san Francesco. Il compositore riferì la cosa a Willy Strecker in una cartolina databile 25 settembre, la stessa che annuncia le *Symphonische Tänze* come “brano sinfonico autonomo”.

Massine – scrive Hindemith –, che abita in un’isola qui vicino, è stato qui quasi tutto il tempo. Abbiamo lavorato bene insieme, e sulla base del mio e del suo abbozzo di balletto abbiamo progettato un bel pezzo, che davvero potrà rispondere alle più alte esigenze.

Il testo definitivo, la cui forma linguistica rimanda chiaramente a Hindemith, fu probabilmente da lui stesso inviato all’editore poco dopo la fine dei suoi incontri con Massine. Questo libretto in lingua tedesca, intestato e datato in inglese (“Sirene Islands, 21st September 1937, In Nomine Sancti Francisci”), fu successivamente trascritto a macchina dall’editore con la stessa data; è in questa versione che ho avuto la possibilità di consultarlo. Racconta dettagliatamente l’intero svolgimento dell’azione; l’apparizione dei tre spiriti allegorici di Povertà, Castità e Ubbidienza avviene con un diverso ordine e diversa denominazione – “Castità, Umiltà e Povertà” – e costituisce una scena autonoma (“terza”), cosicché le scene sono complessivamente sei invece di cinque.

È altamente probabile che Hindemith avesse predisposto questo testo durante i colloqui con Massine, perché fra i particolari degni di

fede riferiti dal coreografo nelle sue memorie c’è l’indicazione che il compositore prendeva appunti con precisione.

Nel medesimo scritto del 25 settembre, Hindemith afferma:

Lavoro inoltre al pezzo per Londra, che tuttavia in realtà non ha nulla a che vedere con la musica per il balletto la quale, come pezzo sinfonico autonomo, rimanderà la sua esistenza.

È qui, dopo l’incontro a Positano, che si colloca l’origine delle *Symphonische Tänze*.

Incertezze e loro soluzione

Nelle citate memorie di Massine si trovano precise descrizioni che, se da un lato mancano della conoscenza dello sfondo musicale che Hindemith aveva previsto, d’altro canto si mescolano con importanti ricordi reali. Il fatto che la melodia trobadorica “Ce funt en mai” pervada la composizione nella sua versione definitiva potrebbe essere legato al desiderio di Hindemith di servirsi principalmente di antica musica francese, cosa che corrisponde anche al suo interesse per l’antico patrimonio vocale. Poiché sembra che egli si sia riferito esplicitamente anche a Guillaume de Machaut, tutto questo potrebbe combinarsi con l’idea di Massine dell’uso di “canti liturgici”. Poiché però le discussioni sulla strutturazione delle scene proseguirono, al punto che Massine ritenne di dover coinvolgere sul tema anche François Mauriac, probabilmente per il coreografo a Positano non si giunse a una completa convergenza. D’altra parte

le indicazioni temporali di Massine non tornano: in base all'agenda di Hindemith del 1937, il compositore e la moglie giunsero a Positano in automobile il 15 settembre. I giorni successivi, eccezion fatta per un'escursione in auto a Paestum il 18 settembre, sono vuoti: i due artisti potrebbero dunque aver lavorato insieme. Il 20 settembre troviamo annotato: "Sull'isola di Massine"; il 21: "Testo del balletto di Francesco pronto". Quella stessa sera marito e moglie fecero ritorno a Positano. I colloqui sul balletto occuparono dunque cinque o sei giorni, non "diverse settimane"; il 24 settembre gli Hindemith lasciarono Positano. Dopo questo incontro, comincia l'episodio che, dal momento in cui Massine il 22 ottobre scrive a Hindemith che il suo amico Comte de Beaumont gli ha consigliato di rivolgersi a "François Moriak" (sic!) dell'Académie Française, assume contorni grotteschi. "La sua firma su questa produzione favorirebbe un grande interesse nel mondo della letteratura e ci proteggerebbe da qualsiasi eventuale critica". Il desiderio di Massine di rendere la produzione il più sensazionale possibile l'aveva condotto anche a rivolgersi a Pablo Picasso – che peraltro rifiutò – per la realizzazione delle scene. Fu interpellato per le scenografie anche André Derain, che motivò il suo rifiuto dichiarando di essere contrario alla cristianità del tema e di odiare espressamente l'idea della povertà! La tragicommedia intorno al coinvolgimento di Mauriac può essere seguita attraverso diversi scritti: in una lettera di Étienne de Beaumont del 25 dicembre 1937, in una bozza

di lettera non datata di Gertrud Hindemith, che sembra rispondere al conte di Beaumont, e in numerosi scritti della prima metà del 1938, fino a ridosso della prima esecuzione assoluta di *Nobilissima visione* a cura del Balletto di Monte Carlo al Teatro di Covent Garden il 21 luglio. Mentre nel dicembre del 1937 si parla degli scrupoli religiosi di Mauriac rispetto al soggetto, a partire dall'inizio del 1938 si viene a sapere in diverse forme che lo scrittore francese ha accettato di collaborare al progetto. Una volta si dice pronto ad elaborare un suo testo su questo soggetto, un'altra volta condiziona la sua collaborazione al fatto che l'opera compiuta sia sottoposta preventivamente a un cardinale per il suo "nulla osta". Étienne de Beaumont già nel dicembre 1937 aveva messo in guardia: "La sua situazione di scrittore cattolico è delicata", ma Massine continuava a vedere la sua salvezza nella possibilità di legare il suo nome a quello di Mauriac, che non era neppure in grado di scrivere correttamente. Fortunatamente Hindemith non si lasciò toccare da queste contorte vicende. La partitura definitiva dovette giungere a Massine prima del 28 febbraio 1938; da quel momento eventuali idee di Mauriac dovevano necessariamente adattarsi a uno svolgimento musicale già integralmente elaborato. Il 28 febbraio infatti il compositore scriveva dall'America – il suo viaggio negli Stati Uniti durò dal 21 febbraio fino al 21 marzo – alla moglie:

Massine fino ad oggi non mi ha inviato né il progetto di Mauriac né alcuna altra cosa. Nel frattempo

deve aver già ricevuto da tempo la mia partitura. E sono sicuro che si metterà subito al lavoro, se ha visto la mal parata.

Il 22 marzo 1938, comunque, il compositore esprime il suo totale rifiuto del progetto di Mauriac:

Massine mi ha inviato il progetto di Mauriac. Lo ritengo cattivo. Tralascia un buon numero delle nostre scene, elimina quasi tutta la tensione drammatica e inserisce una quantità di scene per le quali difficilmente potrei trovare della musica. Per di più, tutto l'impianto musicale andrebbe rovesciato, e questo è impensabile, considerato come la musica è strutturata. La nuova versione non rappresenta certamente nessun passo avanti, tanto più che inserisce alcune cose che finora abbiamo accuratamente evitato.

Da una lettera di Massine del 10 marzo 1938 a Gertrud emerge chiaramente come Hindemith in questo periodo abbia ridotto al minimo i suoi contatti con il ballerino e coreografo dotatissimo, ma tutt'altro che risoluto (da febbraio in poi non ci sono più lettere di Massine a Hindemith, mentre ce ne sono tre a Gertrud). In questa data Massine lamenta che la prima rappresentazione dei *Fioretti* (come egli intitola ancora l'opera), che si sarebbe dovuta tenere a Monte Carlo alla fine di aprile, ha dovuto essere rinviata perché non gli è stato possibile incontrarsi con il compositore. Intendeva cominciare a lavorare alla nuova opera dopo il 27 aprile, e la prima sarebbe stata in giugno all'Opéra di Parigi.

All'inizio del lavoro coreografico Hindemith restò a Monte Carlo dal 5 al 17 maggio. La collaborazione tra i due artisti, una volta entrati in contatto giornaliero con il loro amato lavoro, sembra aver portato i migliori frutti. Massine, che assunse personalmente il ruolo di Francesco, si mise a disposizione del lavoro con tutta la sua dedizione e tutte le sue capacità realizzative. Se dobbiamo prestare fede ai resoconti della prima londinese e delle successive rappresentazioni, fece totalmente sua l'atmosfera della musica e diede vita ai movimenti coreografici e di danza facendoli scaturire direttamente dal *ductus* della musica. Le memorie di Massine in proposito, prima che l'artista riprenda a parlare di Mauriac, si estendono per due paragrafi, di estrema importanza per la genesi e la comprensione di *Nobilissima visione*:

Quando cominciammo a provare *Nobilissima visione* a Monte Carlo, Hindemith ci raggiunse e venne ad ogni prova per darmi la sua opinione sulla coreografia. Eseguiva la partitura e spiegava la struttura di alcune delle sue frasi musicali, che

erano estremamente complesse e per me difficili da capire. Avevo affidato la scenografia a Pavel Tchelichev. Era così ispirato dal soggetto che realizzò per esso alcune delle sue migliori scene e dei suoi migliori costumi, tutto in puro stile medievale italiano.

Ballando il ruolo di san Francesco cercai di rappresentare tutte le diverse fasi attraverso cui egli passò prima di abbracciare la vita spirituale. Dapprima mostrai il desiderio del giovane uomo per la vita militare, poi la sua delusione alla vista della brutalità dei soldati, e il suo conflitto con il padre. Il momento cruciale della sua conversione si verifica quando incontra la Povertà e riconosce in lei il suo destino. Lascia la casa di suo padre, va nelle colline a pregare, dorme sulla nuda terra, e il giorno successivo, alla presenza dei suoi tre fedeli compagni, prende in sposa Povertà; lo scambio degli anelli simboleggia sia il matrimonio mistico sia l'istituzione dell'ordine francescano.

Massine aveva trovato alla fine in Pavel Čeličev uno scenografo in grado di affrontare questa creazione

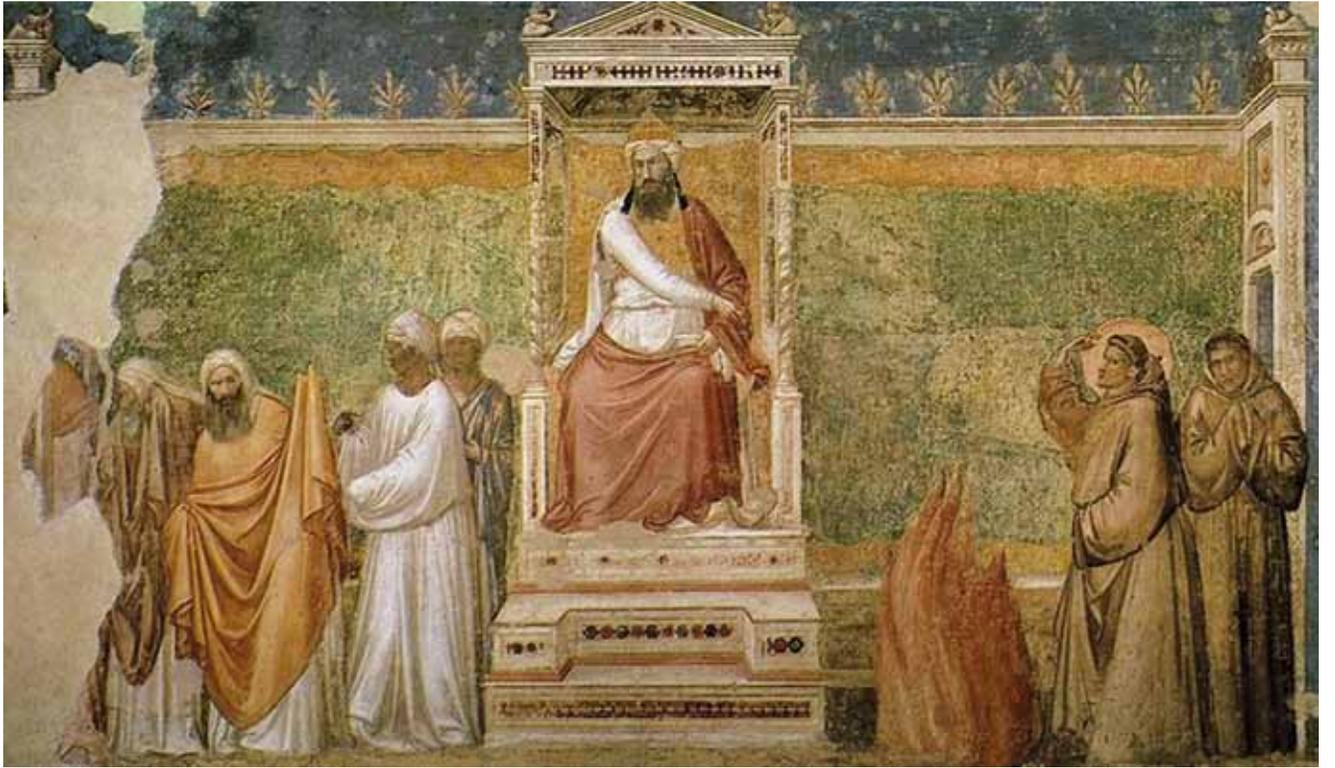
comprendendola appieno. Mauriac, del quale praticamente nessuna proposta sembra essere stata accolta nella coreografia originale, contribuì al programma di sala con un saggio grazie al quale sperava di poter placare gli adirati animi religiosi. Inutile precauzione: nonostante l'afflusso di molti reverendi anglicani l'accoglienza fu amichevole, se non addirittura entusiasta. Hindemith, che dicesse personalmente le prime esecuzioni, vide premiata la sua tenacia: le *Symphonische Tänze* avevano intrapreso una loro vita autonoma come brani da concerto, e la musica di *Nobilissima visione* poteva sopravvivere in due forme: come musica da balletto per la coreografia di Massine e come più breve suite sinfonica, che ebbe la sua prima esecuzione assoluta a Venezia il 13 settembre 1938.

(Traduzione di Silvia Tuja. Tratto da «Hindemith Jahrbuch», xv, 1986, pp. 52-69, titolo originale *Hindemiths Ballettprojekte zwischen 1936 und 1940. Die Entstehung von Nobilissima visione und spätere Ballettszenarien*. © SCHOTT Music, Mainz-Germany)

1 Il Mignon era un modello di *Reproducing piano* prodotto dalla ditta Welte di Friburgo: un pianoforte a funzionamento automatico

che consentiva la riproduzione di esecuzioni pianistiche registrate su rulli perforati, i quali erano stati realizzati attraverso un apposito

macchinario collegato al pianoforte su cui suonava l'interprete. (n.d.r.)



Visioni e sogni dall'alba al tramonto

Paul Hindemith. “Nobilissima visione”, suite per orchestra

di Sergio Sablich



San Francesco riceve le stigmate.

Nella pagina a fianco, san Francesco affronta la prova del fuoco davanti al Sultano.

Esiste un “caso Hindemith”? E se esiste, in che cosa ha mutato prospettiva rispetto agli anni in cui un grande interprete come Wilhelm Furtwängler lo poneva all’attenzione del mondo musicale tedesco e internazionale? Scriveva Furtwängler sulla «Allgemeine utsche Zeitung» del 25 novembre 1934:

Quello che è certo, è che per la valorizzazione della fisica tedesca nel mondo, nessuno della giovane generazione ha fatto più di Paul Hindemith. Non si può prevedere oggi quale importanza avrà per il futuro la sua opera.

La questione sollevata da Furtwängler riguardava i rapporti tra arte e politica. Nonostante il grande successo ottenuto dalla sinfonia *Mathis der Maler* alle prime esecuzioni assolute dell’11 e 12 marzo 1934 (direttore Furtwängler, con i Filarmonici di Berlino), l’opera omonima era stata proibita per motivi politici: non piaceva, ai nuovi signori della Germania, il soggetto nel quale un pittore tedesco metteva da parte il pennello per combattere dalla parte degli oppressi.

L’ispirazione pittorica, nell’opera *Mathis* suscitata dalla figura di Mathias Grünewald e nella sinfonia specie dal suo altare di Isenheim, tornò a farsi sentire alcuni anni più tardi, ma con tutt’altro carattere. Nella primavera del 1937, mentre si trovava a Firenze per il Maggio Musicale, Hindemith fu molto colpito dagli affreschi di Giotto in Santa Croce (Cappella Bardi), e in particolare da quelli che raffiguravano alcuni episodi della vita di Francesco d’Assisi dopo la sua conversione. L’incontro con il coreografo e danzatore Léonide Massine, anch’egli presente al Maggio fiorentino, fece maturare in lui l’idea di scrivere non un’opera, ma un balletto sulla vita del santo. Ricorda Massine:

Era stato talmente impressionato da questi affreschi che, prendendomi per mano, mi aveva trascinato tutto infervorato in chiesa, affinché anch’io li vedessi. Anch’io fui colpito dalla loro

bellezza spirituale e non stentai a capire perché avessero commosso Hindemith così profondamente. Quando però mi propose di creare insieme un balletto sulla vita di San Francesco, esitai. Benché fossi stato molto impressionato dagli affreschi, sentivo che avrei dovuto studiare a fondo questo soggetto prima di poterlo raffigurare come balletto.

La prima rappresentazione della "leggenda danzata" in sei quadri *Nobilissima visione* ebbe luogo al Covent Garden di Londra il 21 luglio 1938, sotto la direzione dell'autore e con la coreografia di Massine realizzata dal Ballet Russe de Montecarlo, di cui egli era direttore artistico. Ma già durante la composizione, Hindemith aveva pensato di ricavarne una Suite orchestrale in tre movimenti che riprendesse alcuni momenti del balletto. La partitura della suite da concerto rielabora come primo movimento articolato in *Introduzione* e *Rondò* i numeri 8 (meditazione

del santo) e 10 (nozze di Francesco con madonna Povertà); la parte centrale collega i numeri 4 e 5, rispettivamente il saccheggio della città da parte dei mercenari (*Marcia*) e l'apparizione delle tre donne, allegorie della Castità, della Povertà e dell'Obbedienza (*Pastorale*). Conclude il tutto, come nel balletto, la *Passacaglia* che celebra il trionfo del santo, con le lodi del *Cantico delle creature*, contrassegnato dall'iscrizione "Incipiunt laudes creaturarum".

Segno distintivo di questa musica è la rifinitura formale nell'affermazione di una spiritualità serena, rappresentata da un luminoso diatonismo, rispetto ad altre prove di Hindemith ancor più depurato e decantato. L'orchestra, nonostante il suo vasto organico (legni a due, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani e percussioni, oltre agli archi), è trattata in forma rarefatta e assottigliata, diafana e trasparente. L'energia ritmica di marca neoclassica fa apparizioni

fugaci, salvo che nella *Marcia*, ed è temperata da una timbrica dai colori tenui, idealmente giotteschi. L'ordito polifonico si ispessisce invece nella *Passacaglia* conclusiva, aperta da un tema solenne affidato a corni, trombe e tromboni. La forma dell'ostinato si combina con quella delle variazioni: per figurare il *Cantico delle creature*, il tema è seguito da venti variazioni, in un'oscillante alternanza di pieni e di vuoti, fino alla monumentale conclusione.

La prima esecuzione della Suite orchestrale ebbe luogo al Teatro La Fenice di Venezia il 13 settembre 1938 nell'ambito del VI Festival Internazionale di Musica Contemporanea, sempre sotto la direzione di Hindemith. Che poi, a simbolica chiusura del cerchio, presentò l'intero balletto in prima italiana al Teatro Comunale di Firenze il 22 maggio 1939, per il V Maggio Musicale Fiorentino.

(Tratto dal libretto di sala del Teatro alla Scala, concerto del 25 giugno 2001.)

Nobilissime infedeltà

di Chiara Frugoni



Qui (part.) e a pagina 30,
Stefano di Giovanni di Consolo
da Cortona detto il Sassetta,
**Sposalizio mistico di san
Francesco con le Virtù teologali**,
1450 ca.

S. Francesco e il lupo di Gubbio
(1437-44), National Gallery di
Londra.

Andres Briner, nell'articolo presente in questo programma di sala, spiega molto bene l'intricato passaggio dalla partitura originaria per il balletto a quella della Suite. Hindemith fu affascinato dalla visione degli affreschi di Giotto in Santa Croce a Firenze dedicati alla vita di san Francesco. Comunicò questo suo incantamento al ballerino e coreografo Léonide Massine che a sua volta si lasciò prendere dall'entusiasmo: fu lui a incaricarsi di rintracciare le fonti medievali per fornire a se stesso e al musicista una adeguata documentazione sulla biografia del santo. Iniziò così una lunga collaborazione tra Massine e Hindemith della quale non ripeto gli snodi; vorrei però sottolineare quanto siano state forti, nel delineare la cifra della personalità di Francesco, le esigenze di rappresentazione visiva da parte di Massine, con una preferenza per i miracoli e gli episodi tratti da una fonte tardo-trecentesca ma popolarissima come i *Fioretti*, nonché i gusti del ballerino e coreografo. Questi propende per una figura di maniera di Francesco, dolce ed ingenuo: il figlio del ricco mercante, convertitosi e fattosi poverissimo, sposa madonna Povertà. Il matrimonio mistico segna l'istituzione dell'ordine che avrebbe seguito con ardore questa difficilissima Virtù.

Da un punto di vista storico questo ritratto è assai infedele e basterebbe ricordare che all'origine i testi non parlano di matrimonio ma di *sacro patto* con madonna Povertà. Furono le immagini, e furono i versi di Dante nel canto XI del *Paradiso* a trasformare un rapporto di fervida amicizia con madonna Povertà in un rapporto sponsale, se pure sul piano mistico ("Ma perch' io non proceda troppo chiuso, / Francesco e Povertà per *questi amanti* / prendi oramai nel mio parlar diffuso. // La lor concordia e i lor lieti sembianti, / amore e meraviglia e dolce sguardo / facieno esser cagion di pensier santi", vv. 73-79). L'incontro di Francesco e dei compagni con madonna Povertà, in una pagina bellissima de *Il Sacro patto con Madonna Povertà* (un testo anonimo duecentesco di controversa datazione),

immediatamente ci mostra una vita della comunità francescana diversa da quella che Massine immaginava, ma non meno affascinante: fatta non di penitenze, digiuni, e tristi asceti, ma al contrario una vita dove l'indigenza è accolta con gioia perché volontaria e portatrice di una libertà mentale sconfinata, che dilata sogni ed aspirazioni rendendo lieve ogni ostacolo nel bruciante desiderio di seguire Cristo. Leggiamone qualche brano: Francesco e i compagni, dopo un lungo cammino, giungono con madonna Povertà al luogo dove abitualmente dimorano; è quasi mezzogiorno e subito preparano di che rifocillarsi. Quando tutto è pronto le chiedono insistentemente di mangiare con loro. Prima però la bella dama, che conosce soltanto la ricca e formale vita dei monaci, vorrebbe visitare gli ambienti nei quali immagina che i frati trascorrono la giornata, scandita rigidamente dalle ore liturgiche. Dunque, all'invito di mangiare con i frati madonna Povertà risponde:

“Mostratemi prima l'oratorio dove pregate, la sala dove tenete capitolo, il chiostro, il refettorio, la cucina, il dormitorio, e la stalla, i bei sedili, le tavole lucidissime, le case immense. Di tutto questo non vedo niente; vedo però che siete lo stesso ilari e giocondi; sprizzate gioia e siete pieni di consolazione come se vi aspettaste che ad un vostro cenno tutto vi sia portato”. Ed essi le dissero in risposta: “Nostra signora e regina, noi tuoi servi siamo stanchi ed affaticati per il lungo viaggio e anche tu, venendo con noi, ti sei stancata non poco. Perciò prima mangiamo, se tu così vuoi, e poi, ristorati, ad un tuo cenno faremo tutto quello

che comandi”. “Va bene, facciamo così – disse – ma allora portate l'acqua per lavare le mani e i panni per asciugarle”. Immediatamente portarono un vasetto di cocchio pieno d'acqua, rotto a metà, dato che non ce n'era uno intero; mentre versavano acqua sulle sue mani guardavano intanto di qua e di là per il panno; non avendolo trovato, uno dei frati le offrì la tonaca che indossava perché con quella madonna Povertà si pulisse e asciugasse. La dama la prese ringraziando mentre magnificava Dio nel suo cuore che l'aveva posta come compagna di simili uomini. Poi la condussero dove era apparecchiata la mensa. Giuntavi cominciò a guardarsi intorno e non scorgendo che tre o quattro tozzi di pane d'orzo e di crusca posati per terra sopra l'erba, piena di grandissima ammirazione diceva tra sé: “Chi ha mai visto cose simili nelle passate generazioni? Benedetto sei tu Signore Iddio che provvedi a tutto; a te tutto è possibile quando vuoi, dato che hai insegnato al tuo popolo a piacere a te in questo bel modo”. E così si sedettero insieme rendendo grazie a Dio per tutti i suoi doni. Poi madonna Povertà diede ordine di portare cibi cucinati serviti nelle scodelle. Ed ecco fu portata soltanto un'unica scodella piena d'acqua fredda perché tutti vi intingessero il pane: lì non c'era abbondanza di stoviglie né varietà di cibi cotti.

Madonna Povertà poi, volendo mettere alla prova i suoi fedeli,

chiese di avere delle erbe crude almeno un po' aromatiche, ma i frati non avendo ortolano né sapendo niente di orto andarono nel bosco

e raccolsero delle erbe selvatiche e gliele posero davanti. “Datemi almeno un po' di sale per salarle perché sono amare!”. “Signora – le risposero – aspetta! andremo in città e te lo porteremo, se qualcuno ce lo vorrà offrire”. “Portatemi il coltello per mondarle e per tagliare il pane che è molto duro e tutto secco”. Le dicono: “Signora, non abbiamo il fabbro ferraio che ci faccia spade, perciò invece del coltello usa i denti e poi cercheremo di provvedere”. “E un po' di vino ce l'avete?”. Le risposero: “Signora nostra, non abbiamo vino perché indispensabili alla vita dell'uomo sono il pane e l'acqua e non è bene che tu beva vino, perché la sposa di Cristo deve fuggire il vino come veleno”.

I frati, praticando la radicale povertà evangelica non possono coltivare nulla, perché non vogliono possedere: si rimettono invece alla carità del prossimo per le loro modestissime esigenze. Rifiutano risolutamente il coltello perché potrebbe trasformarsi in un'arma: Francesco e i suoi compagni erano contro la guerra. Nessuna causa, anche quella che parrebbe giustificarla, come le crociate per liberare la Terra Santa o gli eretici, può essere invocata: Cristo non solo disse di non uccidere, ma prescrisse di porgere l'altra guancia al nemico.

Infine, dopo un placido sonno ristoratore sulla nuda terra, con una pietra per cuscino, madonna Povertà si alza e chiede che le sia mostrato finalmente il chiostro. Chiostro è il termine che immediatamente evoca la separazione dal resto del mondo voluta dai monaci, prigionieri volontari entro il loro monastero da

cui non possono uscire, trascorrendo la vita in preghiera e penitenza. I frati invece vogliono portare la parola di Cristo, il suo messaggio d'amore, al monto intero. Ed ecco la poetica fine del loro incontro con madonna Povertà:

La condussero in cima ad un colle e le mostrarono tutt'intorno la terra fin dove si poteva spingere lo sguardo, dicendo: "Questo, Signora, è il nostro chiostro!"

Anche il *Cantico di frate Sole*, che di solito viene inteso come un'entusiastica lode a Dio per le meraviglie del creato – infatti viene anche chiamato *Cantico di tutte le creature* –, ha delle implicazioni profonde e contiene clamorose assenze che mostrano un Francesco dalle riflessioni complesse ed inquiete. È un testo breve che vale la pena rileggere:

Altissimo, onnipotente, bon Signore, / tue so le laude, la gloria e l'onore e onne benedizione. / A te solo, Altissimo, se confano / e nullo omo è digno te mentovare. / Laudato sie, mi Signore, cun tutte le tue creature, / spezialmente messer lo frate Sole, / lo quale è iorno, e allumini noi per lui. / Ed ello è bello e radiante cun grande splendore: / de te, Altissimo, porta significazione. / Laudato si, mi Signore, per sora Luna e le Stelle: / in cielo l'hai formate clarite e preziose e belle. / Laudato si, mi Signore, per frate Vento, / e per Aere e Nubilo e Sereno e onne tempo, / per lo quale a le tue creature dai sustentamento. / Laudato si, mi Signore, per sora Aqua, / la quale è molto utile e umile e preziosa e casta.

/ Laudato si, mi Signore, per frate Foco, / per lo quale enn'allumini la nocte: / ed ello è bello e iocondo e robustoso e forte. / Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre Terra, / la quale ne sostenta e ne governa, / e produce diversi fructi con coloriti fiori ed erba.

L'inno loda i quattro elementi, Fuoco, Aria, Acqua, Terra, i componenti essenziali di ogni forma di vita, compresa quella umana, secondo le credenze medioevali. Per Francesco la più bella delle creature, la più amata, è il Sole, per la sua luce che lo fa rassomigliare a Dio, *Sole di giustizia*. Diceva:

Al mattino, quando sorge il sole, ogni uomo dovrebbe lodare Dio che ha creato quell'astro, per mezzo del quale i nostri occhi sono illuminati durante il giorno. Ed a sera, quando scende la notte, ogni uomo dovrebbe lodare Dio per quell'altra creatura: fratello Fuoco, per mezzo del quale i nostri occhi sono illuminati durante la notte.

Sono struggenti le parole di Francesco, ormai quasi del tutto cieco, che mostra il suo animo generoso, capace di continuare ad amare la luce senza poterla più vedere, capace d'amare la gioia del ricordo. Inizialmente il *Cantico* si chiudeva con la lode del creato, ma Francesco aggiunse ancora un'altra strofa quando seppe che il vescovo e il podestà di Assisi si facevano la guerra a colpi di scomunica e di bandi:

Laudato si, mi Signore, per quelli che perdonano / per lo tuo amore /

e sostengo infirmitate e tribulazione. / Beati quelli che 'l sosterrano in pace, / ca da te, Altissimo, sirano incoronati.

Per Francesco, che aveva privilegiato l'amore del prossimo, la pace e la concordia, era un dolore insopportabile assistere al dispiegarsi dell'odio. Dopo avere chiesto ed ottenuto che il vescovo e il podestà e la gente di Assisi si radunassero nello spiazzo interno del chiostro del palazzo episcopale, vi mandò i suoi frati perché cantassero davanti a quel pubblico il *Cantico di frate Sole*, completato dalla nuova strofa del perdono. Le parole, la melodia, le circostanze del componimento, commossero profondamente i due contendenti che si chiesero reciprocamente scusa. Non è però un caso che in questo bellissimo componimento non compaiano né gli uomini né gli animali. Il santo aveva ben presente che nel mondo appena creato, vegetariano ed armonico, voluto da Dio con un atto d'amore, dove anche le belve mangiavano erbe verdi (*Genesi* 1,30), i progenitori avevano prodotto uno sconvolgimento profondissimo, introducendo con il loro peccato anche la violenza e la morte. Francesco era consapevole che il peccato di Adamo ed Eva era ricaduto sui loro discendenti, di generazione in generazione fino a giungere a lui stesso – anche se la croce di Cristo aveva offerto agli uomini la possibilità di una loro redenzione. Tale trasgressione aveva turbato non soltanto l'uomo ma l'intero creato, mutando gli animali da pacifici in aggressivi e carnivori.



Lo sguardo compassionevole di Francesco si posa perciò anche sugli animali feroci, di cui intende le ragioni. Nel famoso *Fioretto del Lupo di Gubbio*, Francesco propone “un patto di pace”, ma riesce a mettersi dalla parte del lupo, nel momento in cui fa concludere un accordo fra la temibile bestia, che tuttavia viene apostrofata con affetto solidale come: “Frate lupo”, e gli abitanti della città:

Frate lupo, poiché ti piace di fare e tenere questa pace, io ti prometto ch'io ti farò dare le spese continuamente, mentre tu viverai,

dagli uomini di questa terra, sicché tu non patirai più fame; *imperò che io so bene che per la fame tu hai fatto ogni male.*

Francesco riconosce le ragioni di un animale, carnivoro *per natura*, non *per crudeltà o ferocia*. Gli chiede di non divorare più né bestie né uomini, ma nello stesso tempo gli assicura che sarà per sempre nutrito dagli abitanti secondo i suoi bisogni. Noi siamo abituati ad un approccio ecologico; nel Medioevo, invece, di fronte ad un gregge decimato, si poteva giungere addirittura a processare il lupo e ad

impiccarlo, proprio come fosse un uomo.

Guardiamo l'incantevole dipinto di Stefano di Giovanni di Consolo da Cortona detto il Sassetta, *S. Francesco e il lupo di Gubbio* (1437-44), conservato alla National Gallery di Londra (è una delle tavole della smembrata pala di Borgo San Sepolcro). Donne e fanciulle che hanno paura si affacciano dall'alto delle mura merlate, e osservano quello che sta succedendo al di là della porta. I frati e i cittadini più autorevoli sono vicino a Francesco e assistono sbalorditi al miracolo.

Il santo ha preso la zampa del lupo e gliela stringe, come fosse una mano, in un patto preciso. A scanso di incomprensioni, un notaio sta mettendo per iscritto i termini dell'accordo, del santo e della bestia, che dunque gli abitanti di Gubbio dovranno rispettare, come fosse uno di loro, nelle richieste e nei diritti. Nel cielo chiarissimo un drappelletto di uccelli disegna una curva leggera, che fa piacere guardare: il dramma è superato, tutto sta volgendo al meglio. Quelle membra mozzate che si intravedono, lontano, sul prato verde, appartengono al passato. Il lupo è un carnivoro, non è cattivo: è stato creato così. E anche lui ha diritto di mangiare: i cittadini perciò devono preoccuparsi dei suoi pasti che non possono essere a base di fieno!

Sempre al Sassetta dobbiamo un'altra tavola, tratta dalla medesima pala, che illustra un episodio che ha come fonte la biografia del santo scritta da Bonaventura e approvata come l'unica ufficiale dal 1266: l'incontro di Francesco con tre fanciulle che sono in realtà tre Virtù: Povertà, Castità ed Obbedienza (*Leggenda maggiore*, cap. vii,6).

Mentre Francesco, per urgente motivo, si stava recando a Siena, tre donne poverelle, perfettamente simili di statura, età e volto, gli vennero incontro, in una grande pianura fra Campiglia e San Quirico, porgendogli come grazioso regalo questo saluto non mai sentito: "Ben venga Madonna Povertà".

Udendolo, quel vero amante della povertà, si sentì ricolmo di gioia indicibile; nessun saluto poteva essere più caro al suo cuore quanto

quello che esse avevano scelto.

Le tre donne, dopo il saluto, immediatamente scomparvero. I compagni, considerando quella rassomiglianza, quel saluto, quell'incontro e quella scomparsa così mirabili e fuori dall'ordinario, ritennero con buona ragione che avessero un significato simbolico riguardante il santo. Così, il fatto che quelle tre donne poverelle erano tanto somiglianti nel volto indicava con sufficiente evidenza come l'uomo di Dio possedeva la perfezione evangelica in tutta la sua luce e la sua bellezza, perché praticava con ugual perfezione le tre virtù dell'obbedienza, della povertà e della castità.

Nella tavola del Sassetta, Francesco, con accanto un compagno, si indirizza alla fanciulla di centro, a piedi nudi, poveramente vestita, con un abito dello stesso colore di quello del santo e dalla pettinatura disadorna. Le due fanciulle accanto, calzate e ben vestite, una di rosso e l'altra di bianco, con le trecce bionde arrotolate sul capo, hanno incrociato le braccia nel gesto dell'umiltà, come fossero le ancelle di quella che si individua essere la Povertà. Rivediamo di nuovo le tre Virtù in volo verso il cielo, ognuna con il proprio simbolo che la caratterizza. La rossa Obbedienza con il giogo, la Povertà con un ramo pieno di spine (poiché la povertà volontaria è una specie di martirio, lacerata dalle spine del mondo e da molte torture, diceva Bernardino da Siena) e infine la bianca Castità con un ramo che la cornice sovrapposta non permette di precisare: probabilmente un candido giglio. Un'invenzione incantevole del

Sassetta è quella di avere variato il gruppo delle tre fanciulle in volo facendo volgere all'indietro Povertà, per un ultimo sguardo d'addio all'amato Francesco, mentre le due compagne hanno già dimenticato l'incontro. La scritta del contratto di committenza specificava che la scena doveva mostrare "quando Francesco sposò le tre Virtù": il pittore questa volta non volle rappresentare un matrimonio, ma piuttosto una predilezione spirituale e scelse per i gesti di Francesco e madonna Povertà quelli dell'angelo che si rivolge a Maria nell'Annunciazione. Certamente se Massine e Hindemith avessero contemplato questa tavoletta, anche solo in una riproduzione (si trova in Francia, al Museo Condé di Chantilly), avrebbero trovato una conferma a quel ritratto di Francesco amante della Povertà che tanto prediligevano.

Paul Hindemith

Sancta Susanna



RAVENNA FESTIVAL 2012

Nella pagina precedente,
Mario Giacomelli,
da **La notte lava la mente**,
Marche (1994-1995).

Paul Hindemith

Sancta Susanna

opera in un atto op. 21
su testo di August Stramm

Susanna	Csilla Boross
Klementia	Brigitte Pinter
la vecchia suora	Annette Jahns
una serva	Anahì Traversi
un servo	Igor Horvat
prima apparizione	Catherine Pantigny
seconda apparizione (bambina)	Virginia Barbanti

direttore

Riccardo Muti

regia

Chiara Muti

scene Leonardo Scarpa

costumi Alessandro Lai

luci Vincent Longuemare

aiuto regista Maddalena Maggi

direttore di scena Giordano Punturo

maestro di sala Elisa Cerri

maestro collaboratore Davide Cavalli

maestro ai sovratitoli Marcello Mancini

caposarta Anna Tondini *sarta* Marta Benini

capo parrucchiera Denia Donati *capo trucco* Mariangela Righetti

scenografia e attrezzeria Scena Laboratorio di Leonardo e Marco Scarpa, Toscanella (Bo)

costumi e scarpe Sartoria del Teatro dell'Opera di Roma

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Melodi Cantores **maestro del coro** Elena Sartori

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro dell'Opera di Roma

Alessandro Lai, bozzetti per i
costumi di Sancta Susanna.



ATTO PRIMO

Klosterkirche. Nachtigallen, Mondschein, Wind und Blüten. Zitternde Mondscheinstreifen; in der Tiefe des Hochaltars das ewige Licht; in der Mauernische vorn links vor dem überlebensgroßen Bilde des Gekreuzigten eine brennende massige Kerze.

Susanna vor dem blumengeschmückten Altar der Himmelskönigin, der in der Nische rechtwinkling neben dem Kreuzifixaltar steht, liegt im Gebet, die Stirn auf der untersten Stufe, die Arme über die oberen Stufen gebreitet.

Klementia

(Einige Schritte hinter ihr.)

Sancta Susanna!

(Sie legt die Hand auf Susannas Schulter. Susanna richtet sich auf.)

Die Nacht ist angebrochen!

Susanna

(Geistesfern.)

Es klingt ein Ton.

Klementia

Die Orgel tönet nach!

Susanna

**Mir ist als klängen bodenlose Tiefen...
himmellose Höhen.**

Klementia

Ihr kommt daher. Ihr wart bei Gott!

Susanna

(In Sinnen.)

Ich war...

Klementia

**Ihr seid krank. Ihr betet. Ihr lebt kaum mehr auf
dieser Erde. Ihr habt auch einen Leib!**
(Susanna erhebt sich, starrt sie schreckhaft an. Klementia

Chiesa di convento. Usignoli, chiaro di luna, vento e fiori. Raggi tremolanti di luce lunare; in fondo, in alto sopra l'altare, la "luce perpetua"; nella nicchia del muro, sul proscenio a sinistra, davanti alla immagine di Cristo in croce, di dimensioni maggiori del naturale, un grosso cero acceso.

Davanti all'altare fiorito della Regina del Cielo, dentro la nicchia posta ad angolo retto rispetto all'altare del crocifisso, Susanna è in preghiera, con la fronte sul gradino più basso e le braccia allargate sui gradini superiori.

Clementia

(Alcuni passi dietro a lei.)

Sancta Susanna!

(Mette la mano sulla spalla di Susanna. Susanna si alza.)

È scesa la notte!

Susanna

(Con aria assente.)

Una nota risuona.

Clementia

È il suono dell'organo!

Susanna

**Mi sembrano suoni da insondabili abissi... da
altezze infinite.**

Clementia

È da lì che voi venite. Eravate con Dio!

Susanna

(Pensierosa.)

Ero...

Clementia

**Siete malata. Voi pregate. Quasi non vivete più su
questa terra. Voi avete anche un corpo!**
(Susanna si alza, e la fissa con aria spaventata.

legt den Arm um sie.)

Kommt!

(Die Turmuhr schlägt hell einmal; der Nachtwind rüttelt die Fenster, die Zweige rauschen.)

Klementia

(In sich.)

Ave Maria!

Susanna

(Fährt auf.)

Wer spricht?

Klementia

Der Nachtwind wirft die Blüten gegen die Fenster.

Susanna

Es rief etwas.

Klementia

Die Turmuhr schlug. Ich sprach das Ave.

(Ein Fenster schlägt. Der Nachtwind bricht ein in singend verklingendem Ton; Blätter und Zweige rauschen und raunen herab zu flüsterndem Säuseln. Susanna wendet sich mit Händen, die nach abwärts vom Körper gestreckt sind, zum dunkeln Chor, lautlos, starr.)

Klementia

Eine Scheibe schlug auf! Ich werde sie schließen!

Susanna

Laß sie.

(Sie atmet schwer.)

Klementia

Der große Fliederstrauch, riechst du die Blüten?

(Sie atmet ein.)

Sie duften bis her! Er blüht in weißen und roten Dolden, oh solche Dolden! Ich werde ihn wegreißen lassen morgen, wenn er dich stört!

Clementia la cinge con un braccio.)

Venite!

(L'orologio del campanile batte un tocco nitidamente; il vento notturno scuote le finestre, i rami stormiscono.)

Clementia

(Dentro di sé.)

Ave Maria!

Susanna

(Trasalisce.)

Chi parla?

Clementia

Il vento notturno sbatte i fiori contro le finestre.

Susanna

Qualcosa ha chiamato.

Clementia

Ha suonato l'orologio del campanile. Io ho detto l'Ave.

(Una finestra sbatte. Il vento notturno si ridesta con suono pieno e stentoreo; foglie e rami stormiscono e sussurrano sino a spegnersi in un mormorio. Susanna, silenziosa e rigida, scostando le mani dal corpo, si volge verso il buio del coro.)

Clementia

Un vetro si è aperto! Lo chiuderò!

Susanna

Lascialo.

(Respira a fatica.)

Clementia

Il grosso cespo di lillà... ne senti i fiori?

(Inspira.)

Giunge fin qui il suo profumo! Fiorisce in ombrelle bianche e rosse, oh che ombrelle! Lo farò sradicare domani, se ti disturba!

Susanna

Er stört nicht. Er blüht!

(Eine Frauenstimme erstickt in wimmernder Lust.)

Klementia

Der Wiesenrain unter den Blüten! Ich werde den Weg verbieten.

Susanna

(Hörcht.)

Sie ist nicht allein!

(Klementia bekreuzigt sich. Susanna atmet schwer, setzt zum Kreuze an, doch die Bewegung erstarret.)

Ob sie wohl kommen würde.

Klementia

Wer?

(Klementia faltet erschrocken die Hände.)

Susanna

(Schwer die Hand auf dem Betstuhl.)

Ich will ihr ins Gewissen reden.

(Klementia faltet die Hände, senkt das Haupt und geht. Eine Fangtür klappt leise. Susanna zuckt zusammen.)

Der Flieder blüht!

(Der Schreckensschrei eines Weibes verhallt, die Zweige rauschen. – Die Fangtür klappt leise mit wehendem Nachschwingen; leise schlüpfende Schritte nähern sich. Die Magd hinter Klementia, zitternd in scheuem Umherblicken, die Hände gefaltet.)

Susanna

Ave Maria!

(Die Magd sinkt in die Knie, tief zu Boden gebeugt.)

Kind!

Magd

(Hebt hilflos den Kopf und starrt sie an.)

Ick... 'k weeiß nich!

(Sie bricht in erschrecktes Weinen aus und rutscht mit gefalteten Händen gegen den Mittelpfeiler hin, sich dahinter zu verstecken.)

Susanna

Non disturba. È in fiore!

(Una voce femminile soffoca gemiti di piacere.)

Clementia

Il margine del prato sotto i fiori! Farò chiudere l'apertura.

Susanna

(Ascolta.)

Lei non è sola!

(Clementia fa il segno della croce. Susanna respira a fatica, si siede accanto alla croce, ma il suo movimento è rigido.)

Mi chiedo se lei verrebbe mai?!

Clementia

Chi?

(Clementia, spaventata, congiunge le mani.)

Susanna

(Con le mani appoggiate pesantemente sull'inginocchiatoio.)

Voglio parlare seriamente con lei.

(Clementia congiunge le mani, china il capo ed esce. Un uscio sbatte pian piano. Susanna rabbrivisce.)

Fiorisce il lillà!

(Risuona un grido femminile di spavento; i rami stormiscono. – L'uscio sbatte pian piano con ritmo dolente; passi leggeri e strascicati s'avvicinano. Dietro a Clementia, la serva tremante, con sguardo timido e mani giunte.)

Susanna

Ave Maria!

(La serva cade in ginocchio, profondamente piegata al suolo.)

Fanciulla!

La serva

(Solleva perplessa la testa e fissa Susanna.)

Io... non so nulla!

(Scoppia in un pianto atterrito e sgattaiola verso la colonna centrale, per nascondersi dietro.)

Susanna

Ich will dir nichts Böses! Du warst unter dem
Flieder?! Der... Oh...

Magd

(Ganz still geworden, staunt Susanna an.)
Ik... ik... jar-niks! Hei... hei... wull...
(Senkt den Kopf tief.)

Susanna

(Schwer.)
Der?!

Magd

(Hebt den Kopf und starrt sie an, lacht dann hell auf.)
Min Willem... Heilige...
(Susanna schaut sie unbeweglich an; dann überfällt sie ein plötzliches silberhelles Lachen, das ihre ganze Gestalt in Leben überläuft. Wie Silberglöckchen klingt das Lachen aus den Gewölben wieder und zerrinnt in zitternden Schweigen. Die Magd hält erschrocken inne, scheu geduckt.)

Susanna

(Geht zur Magd, legt die Hand auf ihre Schulter, hebt ihr den Kopf und schaut ihr ins Gesicht.)
Steh auf!
(Die Magd steht auf mit gefalteten Händen.)
Hast du ihn lieb?

Magd

(Krampft die Finger ineinander, scheu, leise lachend, verschämt.)
O hilge Mudder...

Susanna

Ich möcht ihn sehn.
(Klementia hebt die Hand. Die Magd starrt auf Klementia und schauert zusammen. Ein lautes Pochen an der Tür im Chor dreimal und eine rufende Stimme. Alle schrecken zusammen. Klementia läßt den Arm fallen.)

Susanna

Non voglio farti del male! Eri tu sotto il lillà?! Il...
Oh...

La serva

(Del tutto tranquillizzata, osserva Susanna con stupore.)
Io... io... fatto nulla! Lui... lui... voleva...

Susanna

(Con severità.)
Lui?!

La serva

(Alza la testa e fissa Susanna, poi ride con gaiezza.)
Il mio Guglielmo... Santa...
(Susanna immobile la osserva; poi viene presa da un repentino scoppio di risa argentine, che ridanno vita al suo corpo. Il riso echeggia come una campanella d'argento sotto le volte per dileguarsi in un teso silenzio. La serva si interrompe spaventata, timidamente china.)

Susanna

(Va verso la serva, le mette la mano sulla spalla, le solleva la testa e la guarda in viso.)
Àlzati!
(La serva si alza con le mani giunte.)
Tu lo ami?

La serva

(Torcendosi le dita, ridendo pian piano, imbarazzata.)
Oh madre santa...

Susanna

Vorrei vederlo.
(Clementia alza la mano. La serva fissa Clementia e rabbrivisce. Si sentono picchiare tre colpi alla porta del coro, e una voce che chiama. Tutte si spaventano. Clementia lascia cadere il braccio.)

Magd

(In befreiendem, verhaltenem Jubel.)

Dät is er!

(Klementia geht in den Chor. Ein Schlüssel schließt schwer, eine Tür geht knarrend und fällt dumpf ins Schloß; eine verhaltene Männerstimme spricht zürnend. Schwere Schritte bemühen sich vergeblich, zu dämpfen. Ein Knecht, jung, stämmig, die Mütze in der Hand drehend, im Mittelweg zwischen den Pfeilern, die Augen scheu zu Boden gesenkt, mit scheuem Trotz.)

Knecht

Ik wull min Mächen holen!

(Klementia taucht hinter dem Knecht aus dem Dunkel. Susanna starrt ihn an, wendet sich dann jählings um und geht zum Altar. Tiefe Stille: das Mädchen schleicht zum Knecht, der legt den Arm um sie; mit scheu dröhnenden Schritten gehen die beiden gefolgt von Klementia. Ein Windstoß fährt polternd zwischen die Betstühle. Die Kerze von dem Kruzifix verlischt aufflackernd und zitternd. Susanna starrt aufschreckend in das Dunkel, aus dem jetzt zwischen den Betstühlen das weiße Antlitz Klementias näher schwebt.)

Susanna

(Schreit auf.)

Satanas! Satanas!

(Klementia bleibt einen Augenblick gelähmt stehen, eilt dann gejagt nach vorne und steht mit krampfhaft verschlungenen Händen vor Susanna.)

Klementia

Susanna!!!

(Susanna legt die Hand auf Klementias Schulter und beugt erschöpft das Haupt. Klementia erschüttert)
Schwester Susanna!! Schwester!! Ihr müßt ruhn.
(Will sie fortführen.)

Susanna

(Setzt sich auf die Stufen des Altars.)

Zünd die Kerze an! Zünde sie an!

(Klementia nimmt einen Wachsstock aus der Nische und

La serva

(Con gioia liberatoria, ma trattenuta.)

È lui!

(Clementia entra nel coro. Si gira con forza una chiave, una porta cigola e si richiude con suono soffocato; una voce maschile parla con ira contenuta. Passi pesanti che invano si sforzano di attutirsi. Un servo, giovane, vigoroso, stringendo in mano il berretto, a mezza strada fra le due colonne, gli occhi umilmente chini al suolo, con timida fierezza.)

Il servo

Sono venuto a prendere la mia ragazza!

(Clementia spunta dal buio alle spalle del servo. Susanna lo fissa, poi si gira all'improvviso e va verso l'altare. Profondo silenzio: la ragazza si accosta al servo, che la cinge col suo braccio; con passi timidi e minacciosi i due giovani se ne vanno seguiti da Clementia. Un rëfolo di vento rumoreggia fra gli inginocchiatoi. Il cero davanti al crocifisso vacilla e si spegne. Susanna con sguardo fisso e atterrito osserva nel buio, da dove fra gli inginocchiatoi si rende visibile il bianco viso di Clementia.)

Susanna

(Grida.)

Satanas! Satanas!

(Clementia resta per un attimo come paralizzata, poi si precipita verso il proscenio e si ferma con le mani serrate davanti a Susanna.)

Clementia

Susanna!!!

(Susanna mette la mano sulla spalla di Clementia e china il capo, sfinita. Clementia sconvolta.)
Sorella Susanna!! Sorella!! Dovete riposarvi.
(Cerca di trascinarla via.)

Susanna

(Si siede sui gradini dell'altare.)

Accendi il cero! Accendilo!

(Clementia prende dalla nicchia un accenditoio ed entra

geht in den Chor; sie kehrt um in verwirrter Hast, die Augen hinter sich.)

Susanna
Was ist?!

Klementia
(In hauchender Angst.)
Ich... kann nicht!
(Sie drängt ganz dicht zu Susanna hin, hockt auf die Stufen nieder.)
Ich weiß nicht. Es weht... es geht...

Susanna
(Erhebt sich und schaut in das Dunkel.)
Der Nachtwind?

Klementia
Es summt... es klopft...

Susanna
Die Orgel? Die Blüten?
(Sie nimmt ihr den Wachsstock aus der Hand.)

Klementia
Sancta Susanna.
(Klementia kauert in sich zusammen und schlägt die Hände vors Gesicht. – Susanna geht langsam zwischen den Betstühlen nach vorne, wo sie gänzlich im Dunkel verschwindet; das ewige Licht verlischt hinter ihrer Gestalt. Aus dem Dunkel nähert sich langsam ein Licht in gleicher Höhe, das Licht des Wachsstocks, den Susanna vor sich her trägt. – Susanna zündet die Kerze an.)

Klementia
(Stützt den Kopf auf die Hand.)
Er war eine Nacht. Es war eine Nacht wie diese... dreissig... vierzig Jahre sind es... Es war eine Nacht wie diese.
(Sie steht starr auf, blickt in die Leere und hebt die Hand beschwörend. Susanna wendet sich um und starrt auf Klementia, unter deren Bann.)

nel coro; si gira confusa e frettolosa, guardando dietro di sé.)

Susanna
Che c'è?!

Clementia
(Con angoscia affannosa.)
Io... non posso!
(Si stringe con forza contro Susanna, e si accoccola sui gradini.)
Non so. C'è vento... qualcosa si muove...

Susanna
(Si solleva e osserva nel buio.)
Il vento notturno?

Clementia
Soffia... picchia...

Susanna
L'organo? I fiori?
(Le prende di mano l'accenditoio.)

Clementia
Sancta Susanna.
(Clementia si ripiega su se stessa e nasconde la testa fra le mani. – Susanna passa lentamente fra le due colonne verso il proscenio, dove scompare del tutto nel buio; la "luce perpetua" si spegne alle sue spalle. Dal buio si avvicina lentamente una luce posta alla medesima altezza: la luce dell'attizzatoio che Susanna tiene davanti a sé. – Susanna accende il cero.)

Clementia
(Appoggia la testa sulla mano.)
Era una notte. Era una notte come questa... trenta... quaranta anni fa... Era una notte come questa.
(Si rialza, guarda nel vuoto e solleva la mano, implorante. Susanna, affascinata da Clementia, si gira verso di lei e la fissa.)

Klementia
Der Nachtwind sang.

Susanna
Der Nachtwind sang?

Klementia
Die Blüten schlugen.

Susanna
Die Blüten schlugen.

Klementia
Und ich war jung.

Susanna
Jung?

Klementia
Dem Herrn geweiht.
(Susanna lässt den Kopf auf die Brust sinken.)
Hier lag ich auf den Knien, so wie du.
(Eine Nachtigall schlägt laut. Klementia schreit heiser auf:)
Beata! Beata! Beata!
(Klementia verhüllt entsetzt mit den Armen ihr Gesicht und lässt die Arme wieder fallen. Susanna hebt den Kopf, starrt sie an, mit großen, schreckhaften Augen. Klementia die Worte gepreßt, ins Leere starrend.)
Bleich ohne Brustschleier und Stirnband...
nackt... so kam sie...
(Eine Nachtigall lockt ferne.)
Daher...
(Zeigt mit starrem Arm nach rechts.)
sie schritt die Stufen empor und sah mich nicht.
Sie stieg auf den Altar, sie sah mich nicht.
(In heißer Hast.)
Sie preßte ihren nackten sündigen Leib gegen das gekreuzigte Heilandsbild...
(Die beiden Nachtigallen jubeln nah und fern, laut und anhaltend.)
... und sah mich nicht. Sie umschlang ihn mit

Clementia
Il vento notturno cantava.

Susanna
Il vento notturno cantava?

Clementia
I fiori sbocciavano.

Susanna
I fiori sbocciavano.

Clementia
E io ero giovane.

Susanna
Giovane?

Clementia
Offerta al Signore.
(Susanna lascia cadere la testa sul petto.)
Io stavo inginocchiata, qui, come te.
(Un usignolo canta con forza. Clementia chiama con voce più roca:)
Beata! Beata! Beata!
(Clementia, pietrificata, nasconde il volto fra le mani e lascia cadere ancora le braccia. Susanna solleva la testa, e fissa Clementia con occhi spalancati e smarriti. Clementia a stento, fissando il vuoto.)
Terrea, senza veli sul petto e senza benda sulla fronte... nuda... così lei giunse...
(Un usignolo canta lontano.)
Da qui...
(Indica col braccio rigido verso destra.)
lei sali i gradini, e non mi vedeva. Sali sull'altare, e non mi vedeva.
(Con focosa precipitazione.)
Comprese il suo nudo corpo colpevole contro l'immagine del Salvatore crocifisso...
(I due usignoli si chiamano da vicino e da lontano, con voce forte e sostenuta.)
... e non mi vedeva. Lo cinse con le sue bianche

ihren weißglühenden Armen und küßte sein Haupt und küßte, küßte...

(Aufschreiend.)

Beata... Beata... Beata! Ich rief... ich rief nur!

(Ermattet.)

Da fiel sie herunter...

(Die Nachtigallen verstummen plötzlich.)

Sie fiel. Wir trugen sie fort.

(Mit Grauen den Oberkörper halb zum Bilde des Gekreuzigten gewendet und die Hände abwehrend von sich gestreckt.)

Seitdem brennt die Kerze... ewig, die Kerze zur Sühne. Seitdem umgürtet der Schal die Lenden... die Lenden dort.

(Zeigt ins Dunkel hinter das Kruzifix.)

Dort haben sie... sie eingemauert... Fleisch und Blut in Mauer und Stein.

(Heiser.)

Hörst du sie?! Hörst du?! Ich hab sie gehört lange, immer... vorhin

(Zeigt in das Dunkel zum Hochaltar.)

dort eben...

(Schlägt die Hände vors Gesicht.)

Allmächtiger Vater im Himmel! Die Kerze ist erloschen!

Susanna

(Starr.)

Ich hab sie wieder entzündet!

(Susanna stützt ihre Hand auf den Altar. Klementia läßt die Hände langsam sinken und starrt sie an. Eine faustgroße Spinne kriecht aus dem Dunkel hinter dem Altar hervor.)

Klementia

(Sinkt entsetzt in die Knie, auf das Insektweisend.)

Die Spinne!

(Susanna wendet den Kopf zur Spinne und bleibt in lähmendem Zittern gebannt stehen. Die Spinne läuft über den Altar und verschwindet an der anderen. Seite hinter dem Kruzifix. Susanna wendet sich nach einer Weile Klementia zu, nimmt bebend und zusammenschauernd in

braccia brucianti, e baciò la sua testa, e baciò, baciò...

(Urlando.)

Beata... Beata... Beata! Io la chiamavo... io la chiamavo soltanto!

(Sfinita.)

Poi lei piombò a terra...

(Gli usignoli zittiscono all'improvviso.)

Lei piombò a terra. Noi la portammo via.

(Girando con orrore la parte superiore del corpo a metà verso l'immagine del crocifisso e scostando via da sé le mani protese.)

Da allora il cero brucia... perenne, il cero per il peccato. Da allora il lino cinge le reni... là, le reni.

(Indica nel buio dietro il crocifisso.)

Là l'hanno... murata... carne e sangue nel muro e nella pietra.

(Rauca.)

La senti?! Senti?! L'ho sentita a lungo, sempre... anche adesso

(Indica nel buio verso l'altar maggiore.)

proprio là...

(Si porta le mani davanti al volto.)

Padre Onnipotente del cielo! Il cero è spento!

Susanna

(Rigida.)

Io l'ho riacceso!

(Susanna appoggia la mano sull'altare. Clementia lascia cadere lentamente le mani e fissa Susanna. Un ragno, grosso come un pugno, sguscia dal buio da dietro l'altare.)

Clementia

(Cade sulle ginocchia, atterrita, indicando l'insetto.)

Il ragno!

(Susanna volge il capo verso il ragno e resta come incantata, paralizzata e tremante. Il ragno attraversa veloce l'altare scomparendo dall'altra parte dietro il crocifisso. Dopo un po' di tempo, Susanna si gira verso Clementia, poi, tremante e fremente, con atto meccanico

mechanischer Bewegung die Hand vom Alter, die Hände vom Körper ab zu Boden gestreckt.)

Susanna
(Erstarrend.)
Hörst du sie?!

Klementia
(Entsetzt.)
Hörst du?

Susanna
Hörst du? Die Stimme!

Klementia
Ich höre nichts.
(Macht eine Bewegung zum Aufschrei, bleibt aber heiser vor Entsetzen.)
Ich höre nichts!

Susanna
(Geisterhaft nachsprechend.)
Bekenne... bekenne...
(Steht mit dem Rücken gegen das Kreuz gewendet.)
Sagt er was?!
(Klementia in höchstem Entsetzen. Susanna macht eine Kopfbewegung nach dem Kreuze hin.)

Klementia
(Faltet die Hände, stotternd.)
Ave Maria.

Susanna
Sagt er nichts?!
(Klementia schüttelt in stummen Entsetzen den Kopf. Susanna löscht mit der Hand den Wachsstock aus, der noch immer in ihrer Hand brennt, und legt ihn auf den Altar, alle Bewegungen mechanisch ausführend; dann steigt sie vom Altar herunter, Schritt für Schritt, lautlos, bleibt dicht vor Klementia stehen. Susanna lacht kurz silberhell glücklich auf. Sie reißt sich Brustschleier, Kopftuch und Binde ab: ihr langes Haar fällt über die nackten

leva la mano dall'altare, e stende le mani lungo il corpo fino a terra.)

Susanna
(Pietrificata.)
La senti?!

Clementia
(Terrorizzata.)
E tu la senti??!

Susanna
Tu la senti? La voce!

Clementia
Non sento nulla.
(Sta quasi per urlare, ma prosegue con voce rauca e spaventata.)
Non sento nulla!

Susanna
(Ripetendo come un automa.)
Confessa... confessa...
(Resta con la schiena rivolta alla croce.)
Egli dice qualcosa?!
(Clementia è terrificata. Susanna fa un movimento del capo verso la croce.)

Clementia
(Stringe le mani, balbettando.)
Ave Maria.

Susanna
Egli non ha detto nulla?!
(Clementia scuote la testa in muto spavento. Susanna con le mani spegne l'accenditoio che le brucia ancora in mano e lo pone sull'altare, facendo ogni movimento meccanicamente; poi discende dall'altare, passo dietro passo, senza voce, e resta in piedi vicino a Clementia. Susanna è presa da un riso gioioso, breve, argentino. Si strappa i veli dal petto, la benda e il cinto: i suoi lunghi capelli le ricadono sulle spalle nude. Clementia cade in

Schultern. Klementia sinkt, die gefalteten Hände hoch erhoben, in die Knie.)

Susanna

Schwester Klementia, ich bin schön! Ich bin schön!

(Der Wind stößt stark, die Zweige rauschen gewaltig und die Nachtigallen schlagen hell zusammen.)

Klementia

(Erhebt sich starr und steif, mit jedem Wort fester werdend.)

Keuschheit... Armut... Gehorsam...

(Susanna verstummt, starrt sie an, die Hand schwer auf dem Betstuhl. Klementia geht fest an ihr vorbei in das Dunkel; das Fenster klappt heftig zu, der jubelnde Gesang der Nachtigallen, das Rauschen der Bäume und das Singen des Windes erstirbt jäh. Klementia kehrt zurück.)

Susanna

(Spring auf und faßt sie an.)

Das Fenster auf! Das Fenster...

(Klementia hebt ihr das große Kreuz des Rosenkranzes entgegen. Susanna taumelt, das Kreuz anstarrend, Schritt für Schritt zurück bis zum Altar.)

Ich... Ich sehe den leuchtenden Leib! Ich seh ihn hernieder steigen. Ich fühle die Arme breiten.

Klementia

(Hält das Kreuz hoch.)

Keuschheit... Armut... Gehorsam...

Susanna

(Schreit auf und starrt umher.)

Wer spricht da?!

Klementia

Ich!

Susanna

Ich... ich... ich sprach es nie!

(Klementia hält ihr das Kreuz entgegen. Susanna reißt

ginocchio con le mani protese.)

Susanna

Sorella Clementia, io sono bella! Io sono bella!

(Il vento soffia con furia, i rami stormiscono con violenza e gli usignoli cantano insieme sonori.)

Clementia

(Si alza, rigida e tesa; più severa a ogni parola.)

Castità... povertà... obbedienza...

(Susanna ammutolisce e, con la mano schiacciata contro l'inginocchiatoio, fissa Clementia. Clementia, passando davanti a Susanna, si dirige rigidamente verso il buio; la finestra sbatte con furia; il canto gioioso degli usignoli, il fruscio degli alberi e il canto del vento si spengono all'improvviso. Ricompare Clementia.)

Susanna

(Sobbalza e abbraccia Clementia.)

Apri la finestra! La finestra...

(Clementia solleva davanti a Susanna la grande croce del suo rosario. Susanna, fissando la croce, retrocede passo dopo passo fino all'altare.)

Io... Io vedo il corpo radioso! Io lo vedo scendere giù. Io lo sento allargare le braccia.

Clementia

(Tiene alta la croce.)

Castità... povertà... obbedienza...

Susanna

(Grida e volge intorno lo sguardo.)

Chi parla qui?!

Clementia

Io!

Susanna

Io... io... io non ho mai parlato!

(Clementia tende la croce contro Susanna. Susanna

das Lententuch von dem großen Kreuzifix in einem Riß herunter.)

So helfe mir mein Heiland gegen den euren!

(Susanna sinkt in die Knie und schaut zu ihm auf. Die Spinne fällt hinter dem Kreuzesarm herunter ihr in das Haar. Susanna schreit gellend auf und schlägt mit der Stirn auf den Altar. Die Spinne kriecht über den Altar und verschwindet dahinter. Die Horenglocke läutet grell durch die Gewölbe, dazwischen schallt dumpf der Glockenschlag der zwölften Stunde. – Susanna stört auf, fährt mit den Händen wild und wirr durchs Haar und kriecht auf allen Vieren die Stufen des Altars herunter, in Entsetzen vor sich selber fliehend. Mit dem letzten Stundenschlag verstummt die Horenglocke.)

Klementia

(Läßt das Kreuz wieder sinken.)

Ave Maria! Ein neuer Tag!

(Susanna hockt stierend auf der untersten Altarstufe. – Leise Schritte schlürfen und Gebete murmeln. Der Zug der Nonnen tritt ein.)

Alte Nonne

Kyrie eleison.

Chor der Nonnen

Kyrie eleison.

Alte Nonne

Regina coeli sancta...

Chor der Nonnen

... ora pro nobis...

Alte Nonne

... virgo virginum sancta.

(Das Mondlicht, das bisher in hellen Streifen durch die Fenster fiel und bläuliche Lichter auf die Betstühlen warf, verlischt; es wird ganz dunkel. Die Nonnen kommen vor bis zum Weihwasserbecken, stocken, als sie auf Klementia stoßen, die unbeweglich im Mittelgang zwischen den Pfeilern steht und auf Susanna schaut. Das

repentinamente strappa il lino d'attorno le reni del grande crocifisso.)

Allora, il mio Salvatore mi aiuti contro il vostro!

(Susanna cade in ginocchio e guarda verso il crocifisso. Il ragno da dietro il braccio della croce piomba giù fra i capelli di Susanna. Susanna urla e si getta con la fronte contro l'altare. Il ragno striscia attraverso l'altare scomparendo dietro di esso. La campana dell'Angelus suona ruvidamente sotto le volte; frattanto echeggiano cupi i tocchi delle dodici. – Susanna ha un soprassalto, si passa selvaggiamente le mani nei capelli e striscia sulle quattro zampe lungo i gradini dell'altare, quasi fuggendo da se stessa, terrorizzata. All'ultimo tocco, ammutolisce la campana dell'Angelus.)

Clementia

(Lascia di nuovo cadere la croce.)

Ave Maria! Un nuovo giorno!

(Susanna, con lo sguardo fisso, si accoccola sul gradino più basso dell'altare. – Si sentono lievi passi e un mormorio di preghiere. Entrano in processione le suore.)

La vecchia suora

Kyrie eleison.

Coro delle suore

Kyrie eleison.

La vecchia suora

Regina coeli sancta...

Coro delle suore

... ora pro nobis...

La vecchia suora

... virgo virginum sancta.

(La luce lunare, che finora attraverso le finestre in bande luminose si rifletteva sugli inginocchiatoi, si spegne; si fa tutto buio. Le suore avanzano rigide sino al fonte battesimale, dove s'imbattono in Clementia, che sta immobile nel passaggio fra le due colonne e osserva Susanna. La preghiera ammutolisce; le suore con

Gebet verstummt; die Nonnen sammeln sich in stummer Bewegung in weitem Halbkreis um Susanna; endlich stehen alle still unbeweglich in stummer Scheu.)

Alte Nonne

(Tritt lautlos einen Schritt vor.)

Sancta Susanna!

(Susanna stiert pfeilgerade in die Höhe. Die alte Nonne senkt das Haupt.)

Sancta Susanna!

Susanna

Hinter dem Hofe liegen Steine!

(Die alte Nonne schaut auf. Susanna spricht fest.)

Ihr sollt mir die Mauer richten!

(Die alte Nonne sinkt langsam die Arme breitend in die Knie. Der Chor folgt ihr. Klementia steht starr auf Susanna schauend. Susanna plötzlich stark:)

Nein!

(Die alte Nonne springt auf. Der Chor folgt ihr. Die alte Nonne hebt das Kreuz ihres Rosenkranzes über ihr Haupt. Der Chor folgt ihr.)

Alte Nonne

Beichte!

(Klementia hebt das Kreuz.)

Klementia und alte Nonne

(Hart, dringlich.)

Beichte!!!

Susanna

Nein!!!

Klementia, alte Nonne und Chor

(Gellend.)

Beichte!!!

(Das Wort hallt aus den Gewölben dreimal wieder, die Kirchenfenster zittern, der Sturm heult draußen auf.)

silenziosi movimenti si riuniscono in ampio semicerchio attorno a Susanna; alla fine tutte si fermano, immobili, in muto orrore.)

La vecchia suora

(Avanza d'un passo, senza rumore.)

Sancta Susanna!

(Susanna fissa lo sguardo verso l'alto. La vecchia suora abbassa la testa.)

Sancta Susanna!

Susanna

Dietro il cortile ci sono delle pietre!

(La vecchia suora guarda verso l'alto. Susanna parla con fermezza.)

Dovete innalzare il muro per me!

(La vecchia suora abbassa lentamente le braccia sulle ginocchia. Le suore la imitano. Clementia tiene fissi gli occhi su Susanna. Susanna, all'improvviso, con forza:)

No!

(La vecchia suora sobbalza. Le suore la imitano. La vecchia suora solleva la croce del suo rosario sopra il capo di Susanna. Le suore la imitano.)

La vecchia suora

Confessa!

(Clementia solleva la croce.)

Clementia e la vecchia suora

(Severe, incalzando.)

Confessa!!!

Susanna

No!!!

Clementia, la vecchia suora e il coro delle suore

(Stridule.)

Confessa!!!

(La parola riecheggia tre volte dall'alto; le finestre della chiesa vibrano; fuori urla la tempesta.)

Susanna

Nein!

(Das Echo des Wortes wird von dem vorigen verschlungen.)

Alte Nonne

(In Ekstase.)

Satana!

Klementia und alte Nonne

Satana!

Klementia, die alte Nonne und Chor

Satana!

(Gellendes, verworrenes Echo. Susanna aufgerichtet, in unberührter Hoheit.)

Susanna

No!

(L'eco della parola viene assorbita dalla parola precedente.)

La vecchia suora

(In estasi.)

Satana!

Clementia e la vecchia suora

Satana!

Clementia, la vecchia suora e il coro delle suore

Satana!

(L'eco risuona, penetrante e confusa. Susanna sta ritta in piedi, in atto di intangibile maestà.)





Nel chiostro di un convento, in una chiara notte di luna. Una giovane suora, Susanna, sta pregando prostrata davanti all'altare della Vergine, osservata dalla consorella Clementia, preoccupata per la tendenza al misticismo che intravede in lei. L'aprirsi di una finestra sbattuta dal vento porta all'interno, insieme al profumo intenso del lillà in fiore, anche la voce di una ragazza, che geme di piacere nel campo vicino. Susanna, intimamente turbata dalla loro naturale sensualità, fa condurre a sé i due giovani amanti. Usciti i fidanzati, Susanna, sempre più scossa, urla "Satanas!" di fronte all'altare, tra lo sconcerto della consorella Clementia che, ancora spaventata dal ricordo, le racconta che molti anni prima, "in una notte come questa", suor Beata, vinta dalla passione fisica, baciò a lungo nuda la testa del crocefisso, e per questo venne condannata ad essere murata viva. A questo punto, un grosso ragno attraversa la croce, mentre Susanna, ormai incapace di arginare i propri impulsi, si scopre il capo e le spalle: l'insetto cade sui capelli della suora, che si getta con la fronte contro l'altare. La notte sta per terminare, e già le monache entrano nella cappella per le preghiere del mattino; di fronte alla priora e alle altre sorelle, Susanna rifiuta di pentirsi e si dichiara pronta ad essere a sua volta murata, come già fu suor Beata.

Un'immagine di **Paul Hindemith** davanti alla sede della Radio di Francoforte.

Alle pagine 52, 56, 58, 62, alcune fotografie di scena realizzate da Maurizio Montanari durante le prove di **Sancta Susanna** al Teatro Alighieri di Ravenna.



Nuovi contesti per la “Sancta Susanna”

di Emilio Sala

Per capire la *Sancta Susanna* di Hindemith, “opera in un atto” rappresentata nel 1922 dopo varie traversie e ben presto ritirata dalle scene dallo stesso compositore, è fondamentale ricostruire e incrociare una serie di orizzonti contestuali capaci di contribuire alla sua riappropriazione e storicizzazione – un processo per altro in corso (ormai) da una trentina d’anni. Certo, l’aura di “scandalo” che circondava l’opera non è ancora del tutto evaporata (quando la *Sancta Susanna* venne ripresa in Italia, negli anni Settanta, dopo la morte di Hindemith, non mancò – ahimè – di attirare i fulmini del Vaticano), ma non è certo nell’ottica della *provocazione* che va inquadrato questo lavoro teatrale e musicale. Tale prospettiva, dominante negli anni Venti e Trenta, è oggi – fortunatamente – (quasi) del tutto perenta. Ricordare, come di solito si fa, che nel 1921 Fritz Busch si rifiutò di dirigere l’opera a Stoccarda per oscenità del soggetto e che nel 1934 Hindemith vietò addirittura ogni sua rappresentazione, può persino rinfocolare un pregiudizio diffuso, e cioè che le scelte poetiche del compositore siano poco meditate se non superficiali, dettate più dall’ansia di sperimentazione e di *épater le bourgeois* che da un’esigenza estetica vera e propria. Da quando gli eredi di Hindemith, negli anni Settanta, rimossero il divieto di rappresentare l’opera, si è incominciato a comprendere quanto quest’ultima sia importante non solo all’interno della parabola creativa hindemithiana ma nel quadro della cultura musicale e teatrale europea.

Una *Literaturoper*

Il primo elemento contestuale che vorrei mettere in evidenza, di tipo drammaturgico, rinvia a una categoria di “genere” coniata dalla musicologia tedesca ma ormai molto diffusa negli studi sull’opera e sul teatro musicale a livello internazionale: la *Literaturoper*. A partire almeno dal *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902), si diffonde in Europa la tendenza, da parte dei compositori, di non rivolgersi più a un testo letterario da



mettere in musica surrogandolo in un "libretto", ma intonandolo in quanto tale, magari in una forma un po' abbreviata. Ecco: la *Sancta Susanna* è *in primis* una perfetta *Literaturoper*. Il testo di August Stramm (1874-1915) non è infatti un "libretto", bensì un dramma in un atto sottotitolato dal suo autore: "Ein Gesang der Mainacht" ("Un canto della notte di maggio"). Pubblicato per la prima volta nel celebre periodico espressionista «Der Sturm» (1914), il lavoro di Stramm venne rappresentato, dopo la morte (in guerra) del suo autore, nel 1918 a Berlino, con la regia di Lothar Schreyer. Quando l'opera di Hindemith venne eseguita per la prima volta in Italia (in versione concertistica: Torino, Orchestra della RAI di Torino diretta da Marcello Panni, 24 novembre 1972), la rivista «Sipario» pubblicò la traduzione del testo di Stramm (n. 326, luglio 1973), sottolineando l'interesse, anche per la cultura teatrale, di quel titolo. Come scrisse Lia Secci nella sua presentazione,

Il testo [di Stramm] venne allestito [da Schreyer] secondo le più avanzate teorie dello *Sturm*, che aspiravano alla creazione di una *sintesi scenica astratta*: davanti a uno sfondo nero-verde-rosso, le figure delle attrici, rivestite degli stessi colori e col volto coperto da maschere, si muovevano come marionette al suono stridente della musica composta da Herwarth Walden [1878-1941].

Dovremo tornare sulla rilevanza dell'elemento musicale già nel progetto teatrale di Stramm (si ripensi al sottotitolo della *pièce*), ma

giova ora sottolineare che un esame comparato, anche frettoloso, tra le due *Sanctae Susannae* mostra come Hindemith abbia messo in musica il testo originale con uno scrupolo degno di nota.

Che la musica debba confrontarsi da pari a pari con la "grande letteratura", senza alcun adattamento, senza alcuna mediazione, è un'idea connaturata alla *Literaturoper* e non è certo casuale che, subito dopo *Sancta Susanna*, Hindemith abbia intonato testi di poeti come Trakl e Rilke. Per dirla con Dieter Rexroth,

nelle tre composizioni *Sancta Susanna*, *Die junge Magd* [Trakl] e *Das Marienleben* [Rilke] è senza dubbio rimarchevole il fatto che i cicli di poesie serviti da modello trattino vicende incentrate su una figura femminile.

In questo quadro, un ulteriore esame del dramma di Stramm e del mondo cui appartiene appare fondamentale anche per la comprensione di Hindemith. A questo proposito, va ribadita la natura "musicale" della drammaturgia espressionista (da intendersi in senso lato). Già nel 1916, il drammaturgo Paul Kornfeld invocava un nuovo attore capace di prendere a modello il/la cantante d'opera (i suoi acuti vertiginosi lanciati nel momento stesso della morte). Lo sviluppo della musica di scena in quegli anni (non solo in Germania) è un altro effetto di questo tipo di concezione teatrale. Ma non basta. Un riferimento assai notevole che non può essere taciuto è il saggio di Bernhard Diebold intitolato *Anarchie in Drama* (1921), in cui si suddivide

la drammaturgia espressionista in tre grandi tipi: 1) i *Geist-Dramen*, di natura quasi astratta e improntati soprattutto alla comunicazione di stati d'animo; 2) gli *Schrei-Dramen*, più intensamente soggettivi e "gridati"; 3) gli *Ich-Dramen* che, vicini al secondo tipo, sono però focalizzati, a mo' di monodramma, su un unico personaggio. È chiaro che tutti questi tre tipi o polarità teatrali hanno molto a che vedere con la *Sancta Susanna* di Stramm. Se si pensa ai colori "astratti" utilizzati da Schreyer nel suo allestimento del 1918, ci troviamo all'interno dei *Geist-Dramen* (alla definizione dei quali contribuì non poco Kandinskij col suo celebre *Suono giallo*). Se si pensa al parossismo di tante situazioni, è piuttosto il modello degli *Schrei-Dramen* a dover essere tirato in ballo. Nella focalizzazione sulla protagonista (tutto il resto della rappresentazione sembra in effetti filtrato attraverso il suo punto di vista) abbiamo invece un esempio di *Ich-Drama*.

Un Opereinakter

Un altro elemento utile alla ricostruzione di un contesto interpretativo per la *Sancta Susanna* è la sua natura di "atto unico". Il proliferare di opere in un atto è infatti una caratteristica evidente della drammaturgia musicale moderna (del modernismo). A questo contesto appartengono anche opere italiane come *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e il *Trittico* pucciniano (sul quale ritorneremo). Con questo non voglio dire che "Hanno ammazzato compare Turiddu" sia un finale da *Schrei-Drama*, ma che l'idea di una incompatibilità ontologica tra verismo

ed espressionismo è profondamente sbagliata. D'altronde, sappiamo che l'opera di Hindemith è l'ultimo pannello di un "trittico" composto da *Mörder, Hoffnung der Frauen* (testo di Oskar Kokoschka), *Das Nusch-Nuschi* (testo di Franz Blei) e, appunto, *Sancta Susanna*; sappiamo anche che già Ludwig Finscher, nella prefazione all'edizione critica dell'opera (pubblicata da Schott nel 1975), faceva emergere un parallelismo possibile con il *Trittico* di Puccini (confronto poi ripreso da Annegrit Laubenthal e divenuto topico). Così come *Mörder, Hoffnung der Frauen* si può paragonare per il suo soggetto truculento al *Tabarro*, il comico *Das Nusch-Nuschi* può corrispondere al *Gianni Schicchi* e l'ambientazione claustrale ("repressa") della *Sancta Susanna* può benissimo essere messa in parallelo con *Suor Angelica*. *Mutatis mutandis*, naturalmente. Ad attirare l'attenzione sul fenomeno delle opere in un atto all'interno della drammaturgia musicale moderna ha contribuito non poco un convegno che si tenne nel 1988 a Thurnau e i cui atti vennero pubblicati nel 1991, a cura di Winfried Kirsch e Sieghart Döhring, col titolo *Geschichte und Dramaturgie des Opereinakters*. Tra i pregi del volume va segnalato l'impianto fortemente interdisciplinare. Difficile infatti sottovalutare l'importanza – come si diceva a proposito della *Literaturoper* – della drammaturgia letteraria per la comprensione della drammaturgia musicale. Così risulta assai illuminante – anche per Stramm e Hindemith – leggere l'articolo che Hans-Peter Bayerdörfer dedica agli atti unici di August Strindberg e Maurice Maeterlinck. A

questo proposito sono fondamentali anche le riflessioni di Peter Szondi nel suo famoso libro *Teoria del dramma moderno* (1956). Parlando di Strindberg, Szondi mette in evidenza il fatto (cruciale) che l'atto unico non differisce solo quantitativamente ma anche qualitativamente dal dramma "che occupa un'intera serata": nel modo in cui si svolge l'azione e – in stretto rapporto con ciò – nel genere della tensione. "L'atto unico non è un dramma di proporzioni ridotte, ma una parte del dramma che si è eretta a tutto. Il suo modello è la scena drammatica".

"Où l'Indécis au Précis se joint"

Ci si potrebbe stupire di ritrovare questo celebre verso di Verlaine come titolo di un capitoletto dedicato alla *Sancta Susanna* di Hindemith. *L'art poétique* di Verlaine si cita di solito per (tentare di) spiegare l'estetica impressionista (musicale e non), ma non sembrerebbe nel nostro caso altrettanto pertinente. Epperò credo che esprima bene l'esigenza di ricostruire – per interpretare l'opera di Stramm-Hindemith – un contesto il più ampio e trasversale possibile. Capace di andare oltre il mero ambito espressionista. Non a caso abbiamo citato Strindberg e Maeterlinck (e qui mi permetto di segnalare ai lettori più volenterosi il bel libro di Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996). A proposito dello scrittore belga, vorrei riportare un passo di Gianfranco Vinay, pubblicato nel programma di sala della ripresa scaligera della *Sancta* diretta da Riccardo Muti (stagione 2005 2006):



Un'altra fonte di ispirazione di *Sancta Susanna* è *Sœur Béatrice* di Maeterlinck. L'intreccio continuo di dialoghi frammentari, azioni, suoni e luci esprimono la presenza inquietante di una natura e di un mondo *altro* e misterioso, rinviano alla concezione teatrale del grande drammaturgo belga.

Potremmo aggiungere che il nome stesso di suor Beata compare in un luogo decisivo del dramma: quando la consorella Klementia racconta a Susanna la tragica fine di suor Beata (appunto), murata viva per aver commesso atti impuri col crocifisso. Subito dopo, Susanna *si identifica* con Beata e rivivrà – qualcuno penserà (sbagliando) a una possessione diabolica – lo stesso destino. Ma è tutto il “paesaggio sonoro” dell'opera che guarda all'estetica del

simbolismo-impressionismo, al suo *appel des lointains*, alla sua ricerca di una dimensione evocativa, fatta di suggestioni musicali (“De la musique avant toute chose”) e di *Naturlaute* misteriosi. Come scrisse Monsieur Croche (l'*alter ego* di Debussy), “n'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde”. Il vento, così come il canto degli usignoli e l'eco dell'organo, è appunto uno dei suoni o delle suggestioni sonore che contribuiscono maggiormente, nell'opera, a creare uno spazio drammatico ambiguo e sospeso. Ambiguo, innanzitutto, perché – per dirla con un termine cinematografico – “in soggettiva”. I suoni “di scena” misteriosi che popolano l'*actio* non sono “realistici” bensì – appunto – filtrati attraverso la coscienza (alterata) della protagonista. Già

il preludio termina in pianissimo (*pppp*) con una sola nota (sol diesis) dell'organo, proveniente da dietro le quinte, la cui natura resta ambigua: è vero che sia Susanna sia Klementia fanno esplicito riferimento al suono dell'organo (“Es klingt ein Ton”), ma esso risulta del tutto anomalo (perché nella chiesa del monastero, di notte, l'organo suona una sola nota tenuta come se si fosse inceppato?). Poco dopo si sente un rintocco di campana (sempre da fuori scena) cui fa seguito un flauto serpeggiante ancora una volta da dietro le quinte. Susanna sussulta (la sua ipersensibilità uditiva ha un che di patologico): “Wer spricht?” (Chi parla?), chiede. Klementia cerca di rassicurarla: è il vento notturno. Poi i flauti invisibili diventano tre nel momento in cui una finestra si spalanca e la notte di maggio – accompagnata dal suono

argentino della celesta – entra nello spazio chiuso della chiesa. Di lì a poco si sentirà anche il gemito di piacere di una ragazza che amoreggia col suo fidanzato nel giardino... Susanna vuole assolutamente parlare con lei e Klementia, spaventatissima, esce a cercarla... Quando la giovinetta entra tremante nella chiesa, il sol diesis dell'organo cessa e riprende il tema del preludio affidato a un violino con sordina – un a solo strumentale che diventa anch'esso una "voce" misteriosa...

"Oporet ut scandala eveniant"

Il tema terzinato del preludio è a ben vedere l'unico di tutta la partitura: la sua pervasività metamorfica ha qualcosa di ossessivo e serve anche a dare compattezza a un discorso musicale in cui convivono "anarchia" (per riprendere il termine di Bernhard Diebold) e logica costruttiva. D'altra parte, questa polarizzazione-estremizzazione di una posizione antiformalista spinta alle soglie dell'informale e di un nuovo costruttivismo tutto volto alla ricerca di strutture implicite e/o nascoste (comunque mai convenzionali) è un tratto dell'epoca e ci riporta ancora una volta là "où l'Indécis au Précis se joint". Nella *Sancta Susanna* il mondo inarticolato del grido e delle espressioni-sensazioni corporee convive (anzi, coincide) con una forma sottesa a tutta la partitura: il tema con variazioni. Una forma instabile e ondivaga ma riconoscibile, che si articola attraverso una serie di "crescendo" drammatici culminanti in veri e propri cortocircuiti, tre dei quali appaiono come i punti apicali di tutta la rappresentazione. Il primo interviene alla fine del

monologo di Klementia che racconta di come – "in una notte come questa... trenta o quaranta anni fa" – suor Beata, in contemplazione estatica davanti all'immagine di Cristo, si fosse denudata e avesse baciato il crocifisso. Sulla parola "und küßte" (e baciò), intonata su un salto d'ottava discendente in fortissimo (fff), nel contesto di un'armonia dissonante per quarte, la vecchia consorella di Susanna esprime tutto il suo sconvolgimento interiore cui segue il canto degli usignoli (due ottavini provenienti come al solito da dietro le quinte che ripetono due intervalli di terza minore ascendente a distanza di tono: più che usignoli, sembrano cuculi impazziti...). Il secondo punto culminante segue il gesto sacrilego di Susanna che "strappa il drappo dai lombi del crocifisso" e si ribella a Klementia che cerca invano di trattenerla: "So helfe mir mein Heiland gegen den euren!" (Che il mio Salvatore mi aiuti contro il vostro!). Questa frase sfocia in un acuto in fortissimo (fff), un do, seguito ancora da un salto d'ottava discendente. Dopo di che Susanna cade in ginocchio e un grosso ragno impersonato dal clarinetto, già comparso in precedenza, cade nei suoi capelli e si nasconde dietro l'altare. Ecco: sia gli usignoli sia il grosso ragno sono – musicalmente – derivati dal tema del preludio che, come s'è detto, è sostanzialmente l'unico di tutta la partitura. Prima di passare al terzo culmine musico-drammatico dell'opera, va ribadito che questi cortocircuiti esprimono eventi tanto furiosi quanto enigmatici: come dobbiamo prendere il delirio mistico-erotico di Suor Beata rievocato da Klementia?

E come mai Susanna prima rifiuta l'identificazione con l'eros "naturale" della ragazza mentre viene poi attratta dalla pulsione di Beata nella quale riconosce il suo io più profondo, quello che non intende più negare o rimuovere? È evidente che ci troviamo di fronte a una drammaturgia che ruota intorno alle nozioni di inconscio e di "ritorno del rimosso". E così arriviamo anche all'ultima acme del dramma, quella dello scioglimento. Dopo l'entrata delle monache, con il suo andamento da marcia funebre, Susanna si ribella e al "Beichte!" (Confessa!) delle suore oppone per due volte il suo "No!" su un intervallo ascendente di quinta diminuita (il *diabolus in musica*). Segue l'esclamazione collettiva che lei stessa aveva rivolto ai due giovani amanti all'inizio dell'opera: "Satana!". Questa volta, però, l'interiezione delle monache, ripetuta su un fortissimo (ffff) a piena orchestra, è cantata dalla vecchia suora "in estasi", come recita la didascalia che trova il suo corrispettivo musicale nell'accordo – impressionante, dopo tante dissonanze – di mi bemolle minore con cui si chiude l'opera. L'esplosione finale di questa triade perfetta, esibita per ben nove battute, ha la forza di una rivelazione troppo a lungo negata – sconvolgente e incontenibile come lo scandalo che esprime.



Dove la santità è figura dell'abiezione.

Il divino satanismo di Stramm espressionista nel decadentismo europeo da D'Annunzio a Maeterlinck

di Enrico Groppali



August Stramm, ritratto durante la prima Guerra Mondiale.

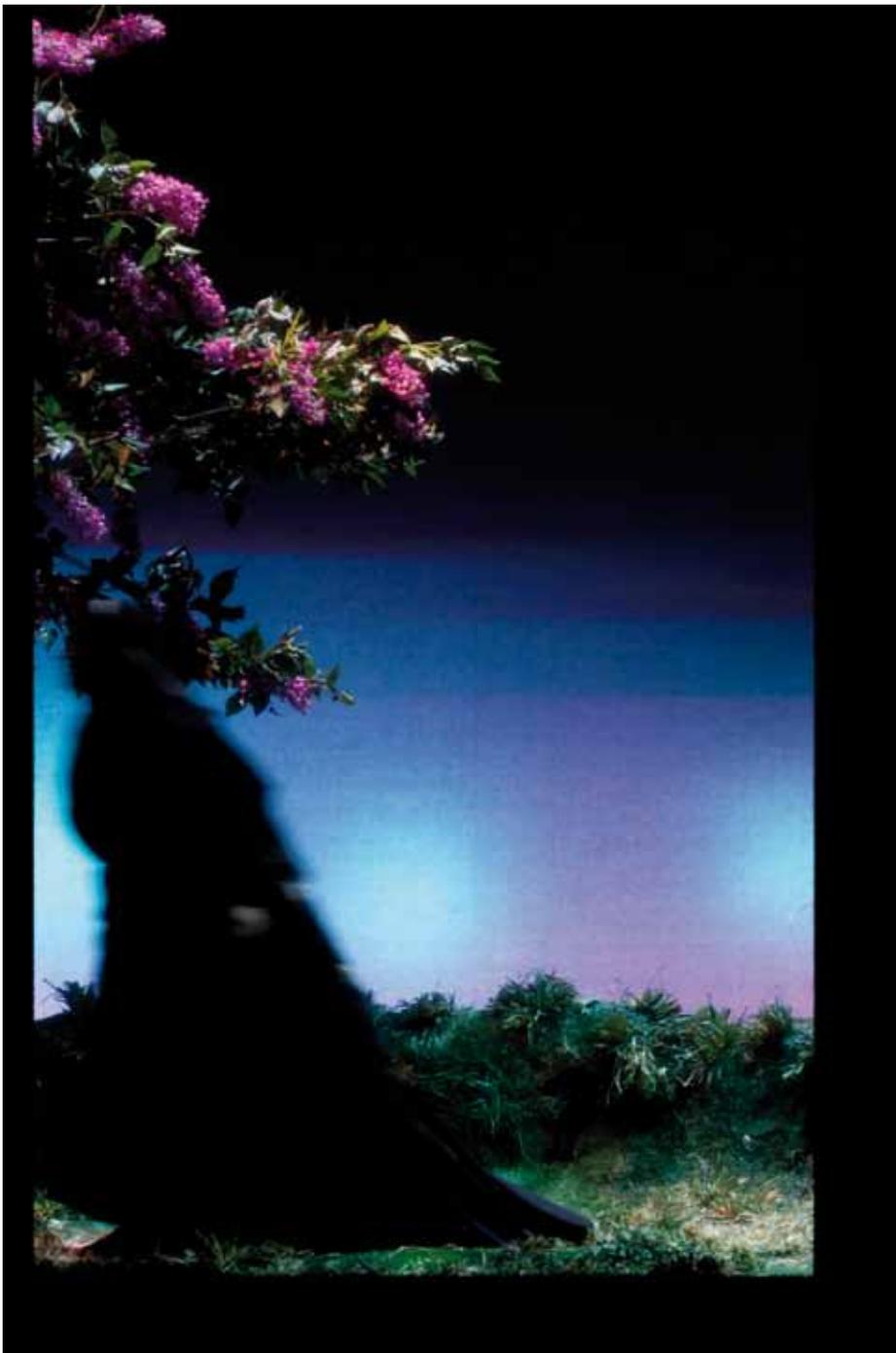
Nella pagina a fianco, Mario Giacomelli, da **Un uomo, una donna, un amore**, Senigallia (1960-1961).

Cosa ci comunica, nella scarna allusività delle parole tronche, nei silenzi che sostituiscono le interpunzioni tra l'aggettivo portavoce di una sensazione e il sostantivo forma sostanziale del più comune oggetto inanimato, un testo insieme esoterico ed ermetico come il capolavoro di Stramm, protagonista un'ossessa che, nella voce melodiosa del vento che imperversa di là dai vetri della cattedrale gotica spersa nei campi, scorge nella voce di Dio il richiamo di Satana? Quella *Sancta Susanna* scritta prima che scoppiasse la Grande Guerra e che, dopo la morte sul fronte russo del poeta che ne fissò la forma in un lessico che è puro concertato di note, Paul Hindemith nel '22 calò in uno degli spartiti più arcani e misteriosi del Novecento? Cosa se non quel fragoroso silenzio di Dio che tanta parte ha nella mitologia nordica?

Lo stesso silenzio che, in Scandinavia, percorre in un lungo brivido i trattati drammatici di Strindberg e l'opera cinematografica più ambiziosa del suo figlio spirituale Ingmar Bergman, ossia il famoso *Come in uno specchio* (1960).

La stessa paurosa presenza del vuoto che nasce, s'insinua, si afferma nel progressivo sconfinamento dalla latinità allo spirito germanico, iniziata prima in Italia e poi in Francia attraverso due copioni a torto considerati minori come il *Sogno di un mattino di primavera* (1897) del nostro Gabriele d'Annunzio e la *Monna Vanna* (1902) di Maurice Maeterlinck, non a caso entrambi destinati all'interpretazione di Eleonora Duse, percuote Stramm con la tragica irruenza di un dardo. Costringendolo ad alternare l'allucinato tedesco delle invocazioni al latino salmodiante delle monache per costruire, sillaba dopo sintagma, la parabola della Grazia. Dove il verbo salvifico che illumina chi è prescelto dal Dio Sconosciuto diviene sinonimo del più orribile olocausto, dato che il possesso dell'anima si raggiunge attraverso l'inaudito sacrificio del corpo.

Nell'espiazione di un Peccato Originale mai commesso nell'ordine rigoroso dei gesti, ma spaventosamente affrontato



nell'incubo di una notte prenatale, che conduce la purissima immagine della Vergine, dalle compagne ritenute santa, anzi *sancta* come il Divino Agnello del Nuovo Testamento, ad abbracciare il destino della Monaca Indemoniata. Coi che, in passato, all'ombra diafana del vespro che cingeva il chiostro di un bagliore infuocato, abiurò Gesù per amor di Lucifero e, in un ultimo soprassalto della fede di un tempo, ordinò alle sorelle di venir sepolta "carne e sangue... in muro e in pietra" dietro il cupo crocefisso, più nero dell'inferno, che Stramm assimila alla spada lucente degli antichi miti celtici. Quella che nella capanna immersa nel folto dei boschi cade sul giaciglio degli amanti virtuali in *Grania*, la tragedia irlandese di Lady Gregory. Come la tremenda bipenne dei sovrani dell'Età del Ferro, la Spada-Crocefisso commina il Castigo a chi, sottrattosi un attimo alla severità della norma consuetudinaria, anela ad unire l'impuro ricettacolo del corpo che, soggetto alla putredine, invita alla trasgressione bollata come colpa, all'ala dell'Angelo Caduto. Che, al di là del baratro infernale, promette a chi gli si professi suddito l'abominio della soddisfazione dei sensi. Ma in *Sancta Susanna* l'ombra del diabolico amante destinato, nell'ambiguità stessa della denominazione (Lucifero uguale *Lux fero*, ovvero portatore di luce), a squarciare il precipizio della tenebra grazie al rapinoso insorgere di una lussuria trionfante come l'aurora nel silenzio dei cieli, si rifiuta di apparire. Non c'è nessun decrepito tiranno incoronato sovrano ad impedire la coniugazione erotica della monaca ossessa col giovinetto Amasio, dio

fanciullo della perdizione, che in pieno decadentismo determinava la caduta di un'altra sposa del Divino, la dogoressa vedova Gradeniga del dannunziano *Sogno di un tramonto d'autunno* che, nel 1899, conclude il dittico del "Sogno delle stagioni". Susanna, vittima dell'inferno, in Stramm è posseduta dal fantasma della sua antenata in castità coatta. Il *Doppelgänger* della sua precedente incarnazione condiziona la sua scelta mentre, immersa nel sonno medianico, identifica Dio con il Diavolo nel ragno gigante che sparisce dietro l'altare. Lo stesso ragno che, curiosa coincidenza, più di cinquant'anni dopo nel film di Bergman, la spaurita Karin scambia per la sola immagine della Grazia nel film il cui titolo, desunto dalla Prima Lettera di San Paolo ai Corinti, ammonisce i fedeli col celebre comma "Adesso noi vediamo, come in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo faccia a faccia" come una certezza acquisita il volto finora celato di Dio. L'eroina Susanna, letta con occhi che travalicano lo stretto campo semantico della lirica espressionista, si rivela più vicina all'universo onirico di Sheridan Le Fanu che al mondo estatico e incantato di Hoffmann. La terribile trinità infernale che l'anglico poeta degli abissi identificò nel triplice anagramma del nome del suo portavoce femminile (Carmilla uguale Mircalla uguale Millarca) si addice a Susanna, *sancta* derisoria di un convento tanto simile a Loudun. Anche se si arresta nelle secche insidiose di una *doppio* che le schiude solo l'alto silenzio della tomba precludendole la consacrazione infernale di una trinità drasticamente

rovesciata di segno, Susanna si riscatta rivendicando, alle soglie dell'afasia, la presunta *santità* del riscatto attraverso il martirio. Come se, persino per accedere alla *nox perpetua* di Plutone, la sepolta viva del mondo cattolico dovesse accettare, come nel mito greco, lo stesso inesorabile fato di Persefone lieta di inabissarsi, *medium* la tracotante violenza del dio delle ombre, nel regno sotterraneo dell'Ade. Ma, in tema di continui specchi di conoscenza che inesorabili rimandano non solo dall'uno all'altro testo ma addirittura da un'estetica all'altra in quel decennio di folgoranti fantasmi letterari del teatro tedesco *avant guerre*, ecco profilarsi una sconcertante assonanza tra la malefica *sancta* di Stramm e l'alta figurazione ieratica della *Principessa bianca*, il poema drammatico che, una volta ancora siamo costretti a citarla, un poeta della statura di Rainer Maria Rilke dedicò a "Eleonora Duse dalle belle mani". In cosa consiste la sorprendente analogia tra l'epicedio *italiano* di Rilke (l'azione della *Principessa bianca* si svolge in una Viareggio della memoria insieme ancestrale e spettrale) datato 1904 e la favola gotica di *Sancta Susanna*? Per cominciare, nella neutralità del luogo prescelto all'azione, dato che sia la gran villa patrizia del XVI secolo sulla riva del mare dove Rilke immagina che viva, murata in una sorta d'astrazione che la isola dal commercio delle cose umane, la Principessa, sia la cattedrale solcata dalla *Lux perpetua* dei ceri ma violata "da raggi di luna vibranti" dove giace in adorazione Susanna, si collocano in una strana aura extratemporale, terra del sogno o dell'incubo, dove tutto è

possibile. E, per continuare, l'analogia prosegue con l'azzeramento del tempo poiché sia l'eterna notte che accoglie nel suo cupo splendore la spoglia riversa in misteriosa catalessi di Susanna, sia l'assolato meriggio estivo della spiaggia rocciosa su cui si accampa col sorriso ambiguo di una cariatide lo sfuggente profilo della Principessa, non annunciano il potere salvifico del giorno, ma un momento di tregua assoluta. Dove, in *Sancta Susanna*, è già notte e, nella *Principessa bianca*, la notte si annuncia a raffiche impetuose di spavento attraverso le immagini di morte descritte dal Messaggero che annuncia il progressivo contagio della peste e attraverso la figurazione da cimitero gotico dei due silenziosi monatti. Quei Fratelli della Misericordia che, un attimo prima del calar del sipario, enunciano senza ricorrere alla parola la fine del mondo, truccati come sono da emissari della Morte (hanno la nera baùtta calata sul viso e, persino nella denominazione dell'ordine religioso di cui rivestono le insegne, si rifanno al sanguinoso Alto Medioevo dove imperversa il corpo contundente della Misericordia, il più noto strumento di morte dei gentiluomini dell'epoca, l'acuminato pugnale a lama corta che si portava alla cintola e serviva sia ad eliminare l'avversario che a risparmiarlo ad un amico, colpito a morte, le atroci sofferenze dell'agonia). Inoltre sia l'uno che l'altro testo esprimono, in forma mediata la *Principessa* e in forma allusiva *Sancta Susanna*, la nostalgia della fede perduta. Dove Susanna, secondo l'appassionata testimonianza



Gian Lorenzo Bernini, **Estasi della Beata Ludovica Albertoni**, 1674, Chiesa di San Francesco a Ripa, Roma, part.

della sua confidente e consorella Klementia, “prega... come se già non vivesse più sulla terra” e, ignara di possedere un corpo, vive prostrata al suolo nell’estasi profonda della morte che lentamente le diaccia le membra e s’impadronisce di ogni suo sospiro. E dove la Principessa, nella bianca veste dei martiri, annunciando che solo il giorno successivo “si prosternerà accanto a coloro che soffrono il freddo, carezzando la fronte dei morenti”, presagisce il suo destino di pena descrivendo il proprio lento inabissarsi nella morte mentre, l’occhio assorto nel chiarore morente del sole che allontana dal mare la curva indistinta delle onde, evoca dopo il congedo del Messaggero l’avvento del Figlio Divino (“a lui appartengo, a lui che viene”). In termini tali da essere scambiata, dal suo *alter ego* Monna Lara, per la Vergine Maria, come Susanna, dal suo alter ego Klementia, è scambiata

per la sola santa superstite, viva e presente nello *status* tra allucinazione e delirio tipica dei segnati da Dio. In realtà l’una e l’altra contendente non sono autentici personaggi nei quali siamo chiamati a identificarci ma, in senso latino, semplicemente *personae*.

Ossia delle maschere ieratiche, dei simboli dell’assoluto, due immagini salvifiche che, nell’alto delirio dei primordi di un ventesimo secolo che si prepara alla catastrofe della Grande Guerra, narrano – e ci narrano – ciascuna a suo modo quale sarebbe oggi, tra il 1904 e il 1914, il destino di colei che i cattolici chiamano Vergine Maria, e in quale modo si realizzerebbe nei fatti, o verrebbe spietatamente elusa nei gesti, la parabola del concepimento del Figlio di Dio. Entrambe infatti hanno ricevuto in solitudine l’*Anghelos* dell’Annunciazione. La *Principessa*,

bianca in quanto verginità inviolata intangibile dallo Sposo Assente, ha ricevuto in sogno la rivelazione del suo *status* contemplativo: la sua vera vita è destinata a compiersi nell’attesa. Anche se Rilke le nega la magica redenzione del concepimento del Divin Figliuolo, la *Principessa*, in aperta contraddizione col suo autore, ne enuclea, per sotterranei segni di complicità, la presenza attraverso quelle estatiche nausee che, di una gravidanza, sono l’implicita conferma.

Nel segreto della mia solitudine, – confida la Principessa – da me aveva origine un sussulto simile a un sogno che fendeva lo spazio e, quando mi sdraiavo, dal mio corpo fremente si sprigionava un alito odoroso che si diffondeva intorno simile al profumo dei fiori quando precipitano nello spazio.

Il medesimo profumo di cui ha

sentore l'eroina di Stramm. Quello che la menade Susanna, riversa sui gradini dell'altare, sembra incapace di percepire ma che, al suo posto, viene voluttuosamente aspirato dalla confidente Klementia, prodiga di parole a quella bianca forma che si disegna nella notte: "il profumo giunge fin qui! Fiorisce in corimbi bianchi e rossi". Una constatazione che ha il potere di riscuotere Susanna dal suo delirio e, in un empito incontrollato di piacere, la fa prorompere nel grido di salvaguardia di quella pianta che l'amica vorrebbe estirpare: "Non disturba... fiorisce!" ammonisce veemente la sua voce prima di ripetere, ancora in un sussurro, quel "glicine fiorisce!" che annuncia il lento ridestarsi di un'emozione fisica dal profondo delle sue viscere un attimo prima che, dalle sue labbra, si sgrani l'invocazione "Ave Maria". A questo punto, noi ci attendiamo un miracolo, ma il miracolo non avviene nei termini eucaristici della fede. Perché si è già compiuto nell'inconscio, come ammonisce negli stessi anni Sigmund Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Invano Monna Lara, nella *Principessa*, enumera con precisione maniacale tutto ciò che abbisogna al momento della santa nascita, dalle coperte di lino alle cose "che in un parto non devono mancare", come gli unguenti, le fasce, "gli olii che attutiscono il dolore e le essenze per il sangue spesso". Il miracolo della Natività, racchiuso nel pannello barocco del linguaggio, non ha luogo. Come non avrà luogo il miracolo che Lara, sorella della Principessa nella carne come Klementia è sorella di Susanna nell'anima, auspica giungendo le mani davanti all'immagine araldica

che la sovrasta pregandola inutilmente di rivestire la forma divina della purissima Mater Dei: "Dimmi con quale appellativo posso giungere fino a Te, Maria!". Ecco, Rilke si è finalmente svelato: la *Principessa bianca* è la Vergine Maria che purtroppo oggi è inibita ad officiare nella sua carne il ritorno del Figlio dell'Uomo. "Perché mai", prosegue veemente Monna Lara, per guarire gli appestati "non imponi su di loro le mani? O la tua bocca che ha baciato le piaghe di Gesù?". L'interrogativo resta senza risposta, poiché la Principessa del mondo moderno può solo, secondo Rilke, salvarsi attraverso l'amore fisico dell'Essere che giunge dal mare e che sul mare vive, come l'Amasio della Gradeniga dannunziana. È lo stesso principio, quello dell'inappagata nostalgia dell'eros, che percuote come una scarica elettrica Susanna quando, subito dopo aver evocato l'immagine floreale del glicine, il suo occhio di veggente percepisce nell'ombra il volto il corpo il respiro l'abbandono estatico che ha provato, al suo posto ma nella sua stessa carne, la giovane donna che, poche ore prima, sotto lo stesso glicine si è offerta all'abbraccio di un servo. Identificandosi con la docile vittima consenziente di ciò che, alla sua *santità*, non può configurarsi se non come violenza, Susanna, a somiglianza della Principessa Bianca, scorge tremante, nella sua cieca ebbrezza, il corpo del Seduttore. L'immagine di una violenza assaporata nel *rêve éveillé* di un'ossessa che, al posto delle Stimme, ricrea nell'inconscio una virilità di complemento – un Servo se non uno Schiavo del

piacere carnale – che avanza a rapidi passi contaminando la sacra pavimentazione della Casa di Dio dopo aver profanato col suo stivale strumento d'offesa il suolo accidentato della terra. Una terra che ormai, dopo la tragica chiusura della *Principessa bianca* inibita dall'avvento dei monatti a far segno all'Amasio che la feconderà d'amore, mai più sarà lambita dall'amplesso del mare. E che solo l'antica immagine della più frigida delle dee, Iside, si degna di solcare del suo sterile raggio. Ma il grido ferino di Susanna, cui Stramm nega persino il conforto dell'antica immagine biblica della naiade violata dalla lussuria senile di quei *vecchioni* che ne spiano il latteo corpo di pario, genera in uno spasmo che sa di isterica gravidanza la comparsa del *doppio*. Si materializza infatti, come in una seduta medianica, l'ectoplasma di quella Fanciulla che lieta offrì il suo corpo alle gioie dell'eros tra le braccia del Servo. Un'apparizione che, come in ogni racconto devozionale tramandato dall'*imagerie* popolare, si getta ai piedi di Sancta Susanna e, quando quest'ultima cedendo a un involontario moto di compassione le si rivolge chiamandola "bambina", risponde col più patetico dei "non so" che, a questa repentina svolta del dramma, significa letteralmente la perdita di qualsiasi nozione d'identità precipitando la presunta penitente, venuta a confessare il suo peccato d'amore, proprio in quella infante che appena sa mormorare, confondendole, in un unico grido, sia il diniego che l'affermazione. A differenza della Principessa Bianca che vive nella spasmodica attesa di quell'amante che, trascorrendo



Gian Lorenzo Bernini, **Estasi di santa Teresa d'Avila**, 1647-1652, scultura in marmo e bronzo dorato, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma, part.

dall'incubo dell'attesa al sogno della realizzazione amorosa, sia pure lo spazio fremente di un giorno la tramuterà in una fata che, dalla terra, veleggerà come un'ambigua sirena sul mare solcato dall'ocaso, Susanna reprime il desiderio di coniugarsi con quel "Servo vigoroso che, rigirando il berretto tra le mani, gli occhi timorosamente volti al suolo", annuncia di essere venuto a riprendersi la sua docile preda bambina. Che subito dopo, obbedendo a quell'amorosa richiesta, s'allontana dalla chiesa con lui. Dopo aver vissuto nello spirito ogni tappa di quel processo di deflorazione che l'apparenta alle anime dannate, Susanna, comprendendo di non poter più nascondersi sotto il manto ingannevole della santità, decide unilateralmente del proprio destino. Non potendo più essere la sposa immacolata di Dio, diverrà la sposa nefasta di Satana officiando lo stesso rito espiatorio che, tanti anni prima, echeggiò sotto quelle antiche volte precludendo al martirio della Monaca Peccatrice. E stavolta, a differenza di Rilke che si limita ad evocare nella parola gli oggetti negandone la comparsa nei fatti, Stramm si dedica con pazienza antiquaria a inventariare ogni arredo simbolico che, col suo aspetto misterioso, si aggiunge al *décor* della sua favola maledetta. La chiave stride nella serratura, la porta cigola sui cardini, gli inginocchiatoi alla subitanea irruzione dell'aria sono percorsi da un lungo brivido come se fossero animati dalla vita, poi la porta di botto si chiude in uno spasimo doloroso, la Chiave addirittura urla e, mentre il Crocefisso ristà immoto davanti all'altare, il gran cero che lo illumina

si spegne sfrigolando in un *gemito* non sai se di dolore o di piacere. Tutto l'armamentario del Romanzo Nero settecentesco e insieme lo sfondo obbligato del Racconto di Fantasma giace, imponente apparato di morte, davanti all'avidò sguardo di un lettore che, c'è da scommettere, in teatro verrà promosso a *voyeur* di palpiti proibiti.

Non c'è bisogno che, nell'*hortus conclusus* di August Stramm, faccia irruzione il pesante tendaggio-sipario di ascendenza cortigiana che Georg Heym, nel 1910, aveva collocato come un indispensabile arredo di morte quando, in *Atalanta oder Die Angst*, Sigismondo Baffi se ne serviva come nascondiglio prima di immergere la sua lama (anzi un "pugnale azzurro" che sa molto di Kandinskij) nel petto di Bartolomeo Rucellai.

Ciò che ormai terrorizza una di quelle ossesse che, solo qualche secolo prima, qualsiasi vulgata avrebbe preso per sante è l'inquietante presenza della Croce che, poco prima della dissoluzione degli Imperi Centrali nell'inferno sanguinoso della disfatta dello sterminio dell'atroce dissezione del corpo dell'uomo, ormai è segnacolo di spaventosa repressione di qualsiasi istanza vitale nella marmorea inespessività della pietra. Non appena la *sancta*, per sua stessa ammissione, vede il Corpo Glorioso del Salvatore e, mentre Klementia le solleva davanti la gran croce del rosario, asserisce di scorgerlo mentre scende aprendo le sue braccia verso di lei nella più blasfema delle accezioni (ossia in quel contatto carnale che, agli occhi delle monache, si configura come sacrilegio massimo), il suo destino è segnato.

E basta che, l'attimo successivo, Klementia pronuncerà davanti a Susanna, che vacillando come una menade si dirige verso l'altare per congiungersi con lo Sposo Divino, la formula trinitaria della sottomissione cristiana nelle virtù di Castità, Povertà e Obbedienza perché l'ossessa gridi di non aver mai pronunciato quell'atto di pudica adorazione determinando, nella purezza di quella confessione, la propria inesorabile condanna. Riaffermata la dannazione nel furore dionisiaco con cui si impadronisce del Crocefisso, questa anomala *variatio* di Maddalena peccatrice, strappando il drappo che cela alla vista il membro del Figlio dell'Uomo, implora che l'Agnello di Dio la protegga contro il presunto Salvatore del gregge delle converse. Tanto basta perché, nell'assoluto dell'adorazione, faccia capolino *sub specie* di ragno la Bestia Immonda dell'Apocalisse. E a nulla vale l'appassionata reiterazione della santità uscita dalle pietose labbra della Monaca Anziana. Susanna afferma, parafrasando *a contrario* Jeanne d'Arc davanti ai giudici, la

propria natura demoniaca. Solo la sua messa al bando come strega le permetterà di raggiungere dignità espiatoria calandosi dietro una Fatal Pietra assai più tremenda di quella che, in ben altra stagione del dramma in musica, accoglie l'estasi di Radames e di Aida. Non c'è più traccia della follia amorosa che, dalla carne, contaminava lo spirito nell'opera estrema del simbolista Maeterlinck come nell'opera prima del *décadent* Gabriele. Dove sia Monna Vanna, esaltata dall'amore per il nemico Prinzivalle cui volentieri sacrificherebbe la vita nella tragedia dell'autore dell'*Oiseau bleu* che la Demente, eroina dello squisito dramma da camera *Sogno di un mattino di primavera*, si esaltano nella celebrazione dell'*amour fou*. Con Monna Vanna che distrugge la castità dell'amor coniugale abbracciando, senza concedersi, lo stato passionale che la lega per sempre al Capitano fiorentino mentre Isabella, dal giorno in cui il consorte pugnalò il suo amante condannandola l'intero spazio di una notte a custodire tra

le sue bianche braccia quel corpo tramutato in cadavere, si abbevera ogni attimo del ricordo del sangue dell'ucciso che, relegandola in simbolico *apartheid*, la esilia dal consorzio umano. Ormai ci muoviamo, tra l'espressionismo della lirica pura e la nuova musica dell'avvenire, nella disperata terra di nessuno dove si è cancellata ogni ipotesi differenziale tra stregoneria e santità e dove l'essere, alle soglie di un Mistero che non gli è concesso svelare, pronuncia un autodafé sulla sua spoglia vivente. Susanna non darà mai alla luce il nuovo Figlio dell'Uomo perché mai sarà visitata dall'arcangelo di Maria. E il *fiat* che pronuncia, prima di sparire dietro quel sepolcro che per sempre la allontanerà da ogni sguardo, sarà assai diverso dalla serena accettazione della sposa di Giuseppe di fronte al mistero divino della concezione. La *sancta* del ventesimo secolo può solo somministrare al suo corpo una morte che la ridurrà a un grumo di cenere mentre la Natività rifulge nel cielo, Vaso della Sapienza.



Appunti di regia

Giudizio, libertà e perdono: sono le parole che racchiudono, per me, il senso di quest'opera. La ricerca di libertà che si traduce nell'impossibilità di reprimere la natura, e la necessità del perdono. Quel perdono che Susanna implora, confessando la propria umana debolezza, e che le consorelle le negano, venendo meno all'insegnamento di Cristo...

Immaginiamo la vita nel convento... È giovane Susanna, è bella. Vive la fede con passione: l'intensità con cui pratica il digiuno, la preghiera, la meditazione la distingue dalle consorelle. Ed è con la stessa intensità che si lascia travolgere dal risveglio dei sensi, dalle pulsioni del suo giovane corpo: come tutte le grandi figure della storia non conosce l'ovvietà del quotidiano, ogni suo gesto è spinto all'eccesso.

È nel lungo dialogo con Clementia che cogliamo la sua forza e la sua "diversità": Clementia è colei che non ha coraggio, che vive della vita delle altre, che avrebbe voluto e non ha mai osato.



Chiara Muti durante le prove.

Nella pagina a fianco,
Mario Giacomelli,
da **Un uomo, una donna,
un amore**, Senigallia
(1960-1961).

Rappresenta la mediocre meschinità della convenzione che condanna chi sa ergersi al di sopra di essa... Non stupisce che sia proprio Clementia a spingere Susanna all'atto estremo, rievocando l'antico peccato di Beata, e la sua sofferenza che ancora trasuda dai muri del convento... quanti innocenti sepolti tra quei sassi...

Nella composizione di Hindemith, sublimata dal libretto di Stramm, quanta forza e tensione teatrale... Basta lasciarsi guidare... tentazione, pulsione, allucinazione, vibrazione... Nella musica c'è tutto, in essa è

riposto il senso segreto dell'azione scenica e della narrazione. È attraverso essa che il giardino, con i suoi odori e colori tentatori, si insinua nel convento alle prime luci dell'alba, quel giardino primaverile che prende corpo nella presenza della serva, nella sua semplicità candida e "naturale" capace di colpire Susanna, di minare la sapienza delle sue certezze e trascinarla nell'abisso del desiderio. Ed è ancora nella musica, nel concitato crescendo di una stringente progressione, che leggiamo nel finale la sua disperata richiesta di aiuto e di perdono. Per poi arrivare alla nobile

umiltà con cui, di fronte al cieco e disumano rifiuto di comprensione da parte delle consorelle, sceglie il proprio destino sottraendosi al giudizio di chi non ha pietà. Così, di fronte alla croce, attorno alla quale si consuma il dramma umano e che nulla e nessuno può scalfire, il grido feroce "Satana!" scagliato contro Susanna si ritorce contro le consorelle, le schiaccia nella polvere, mentre lei, "sancta", trova la luce della redenzione... Perché non è dato agli uomini di giudicare...

Chiara Muti

Riccardo Muti



A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d'orchestra.

Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso "Cantelli" di Milano gli assegna all'unanimità il primo posto, portandolo all'attenzione di critica e pubblico. L'anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2010, a festeggiare i quarant'anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l'incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra. Dal 1986 al 2005 è direttore musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori

meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con *Les dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio "Abbiati" della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige *l'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri. Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia, una "Journée Riccardo Muti", attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto

di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini" formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale, fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane. La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento. Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005) Meknès (2006), Roma (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010) e Nairobi (2011) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee e, recentemente, con l'Orchestra Cherubini.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano:

Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d'Onore in Francia (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

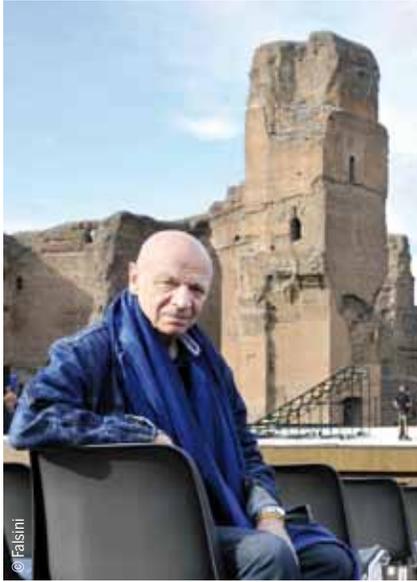
Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo. La costante collaborazione tra Riccardo Muti e Wiener Philharmoniker nel 2010 ha compiuto 40 anni. A Salisburgo per il Festival di Pentecoste a partire dal 2007 insieme all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, da lui fondata, ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta

e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Nel 2010 è stato nominato in America "Musician of the Year" dalla importante rivista «Musical America». Nel febbraio 2011, in seguito all'esecuzione e registrazione live della Messa di Requiem di Verdi con la CSO, ha vinto la 53ª edizione dei Grammy Awards con due premi: Best Classical Album e Best Choral Album. Per essere poi proclamato vincitore del prestigioso premio Birgit Nilsson, che gli è stato consegnato il 13 ottobre a Stoccolma alla Royal Opera alla presenza dei Reali di Svezia, le loro Maestà il Re Carl XVI Gustaf e la Regina Silvia. A New York, nell'aprile 2011, ha ricevuto l'Opera News Awards e in maggio gli è stato assegnato il premio Principe Asturia per le Arti, massimo riconoscimento artistico spagnolo, consegnato da parte di sua Altezza Reale il Principe Felipe di Asturia a Oviedo nell'autunno successivo. Nel luglio 2011, Riccardo Muti è stato nominato membro onorario dei Wiener Philharmoniker e, in agosto, Direttore Onorario a vita del Teatro dell'Opera di Roma. Dal settembre 2010, è direttore musicale della Chicago Symphony Orchestra.

www.riccardomuti.com

Micha van Hoecke



Danzatore, coreografo, attore, regista: crede in un teatro totale, dove la danza si confonde con la musica, con il canto, con la recitazione per dare vita ad un'irripetibile opera d'arte. Nato a Bruxelles – il padre era un pittore belga, la madre una cantante russa e la zia materna una ballerina –, studia a Parigi con Olga Preobrajenskaia e nel 1960 entra a far parte della Compagnia di Roland Petit. In questo stesso periodo svolge un'intensa attività come attore di cinema. Entra poi nel Ballet du xxème siècle di Maurice Béjart di cui diventerà il fidato braccio destro. Nel 1979 è lo stesso Béjart a nominarlo direttore artistico del centro Mudra, il prestigioso centro di formazione per artisti di Bruxelles. Nel 1981 è chiamato a curare le coreografie del film *Bolero* di Claude Lelouch. Quello stesso anno, con i migliori elementi del Mudra, fonda l'Ensemble che prende il suo nome.

Collabora con interpreti quali Carla Fracci, Ute Lemper, Luciana Savignano, o con grandi registi come Luca Ronconi, Liliana Cavani, Roberto De Simone e con prestigiosi direttori d'orchestra, ma è soprattutto con il maestro Riccardo Muti che instaura un particolare sodalizio. Ha creato coreografie per l'Opera di Roma (*Berg Kristall* di Silvano Bussotti nel 1983, *Hommage à Petrassi* nel 1984, *Fellini* nel 1995), per il Teatro alla Scala di Milano (*Orfeo* di Poliziano nel 1983 ideato con lo scenografo Luciano Damiani), per il San Carlo

di Napoli (*Lucia!*), per il Festival d'Avignone (*Antigone* nel 1972 con la Compagnia Anne Beranger e con Mikis Theodorakis, che compose le musiche). A partire dal 1990 è particolarmente intensa la sua collaborazione con Ravenna Festival, dove debutta anche come regista di opera ne *La muette de Portici* di Daniel Auber (1991). Molte sono le opere che ha creato per questo festival, da *Adieu à l'Italie* (1992, premio della critica italiana per la migliore coreografia moderna), *A la memoire* (con Luciana Savignano), *Pelèrinage* (con Chiara Muti e Alessio Boni), *Pierrot Lunaire* (con Alessandra Ferri e Massimiliano Guerra), *Il paradosso svelato* (con Accademia Bizantina e l'Ensemble di Naseer Shamma), *Maria Callas, la voix des choses*, spettacolo poi in tournée in Italia, Stati Uniti, Russia e Cina. Nel 1997 viene nominato Coordinatore per il ballo presso il Teatro Massimo di Palermo, con l'incarico di curare le coreografie di *Aida*, per la riapertura dello stesso Teatro (1998). Per lo Stabile di Catania firma regia e coreografia de *Le Troiane* da Euripide e Seneca (1999-2000). Nel 1999 diviene Direttore del ballo e coreografo principale del Teatro Massimo di Palermo. Nel 2002, per *I sette peccati capitali* di Brecht-Weill si aggiudica il premio Danza e Danza per la migliore coreografia, premio che riceverà anche nel 2004, per le coreografie dell'Ensemble nello spettacolo in

diretta televisiva su RaiUno *Trash* di Enrico Montesano. Sempre nel 2002 è chiamato a realizzare le coreografie di *Ifigenia in Aulide*, con la regia di Yannis Kokkos, che sotto la direzione di Riccardo Muti inaugura la stagione del Teatro alla Scala di Milano. Inaugura anche la stagione scaligera 2003-2004, con le coreografie per *Moïse et Pharaon*, sempre con Riccardo Muti.

Crea le coreografie dell'Ensemble per il concerto di Capodanno 2005 trasmesso da RaiUno dal Teatro la Fenice di Venezia e nell'estate successiva dà vita allo spettacolo *Au Café*, poi nel 2006 a *La Regina della Notte*, omaggio a Mozart, su ideazione di Cristina Mazzavillani Muti. Nel 2007 sarà la volta di *Le Voyage*, creazione, sempre con l'Ensemble per Ravenna Festival.

Negli anni successivi per lo stesso festival seguono coreografia e regia per *Salomè*, da Oscar Wilde, per *Baccanti* da Euripide, con Chiara Muti e Pamela Villoresi. Nel 2011 firma regia e coreografia della nuova produzione di *Aida* alle Terme di Caracalla. Dalla stagione 2010-2011 Micha van Hoecke è Direttore del Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma.

Chiara Muti



Studia alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi e perfeziona i suoi studi alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano fondata e diretta da Giorgio Strehler.

Attrice cantante e regista, debutta in teatro nel 1995 nel ruolo di Euridice nell'*Orfeo* di Monteverdi per la regia di Micha van Hoecke. Con il coreografo e regista belga instaura un legame artistico che la vedrà interprete e co-autrice di tre nuove creazioni presentate in prima assoluta al Ravenna Festival: *Pèlerinage* del 1997; *Salomè* del 2008, su testi di Oscar Wilde, e *Le Baccanti* del 2009, su testi di Euripide.

Fruttuosa la sua collaborazione con il compositore Azio Corghi per il quale è interprete principale in tre nuove composizioni: *Pia* del 2005, su testi di Margherite Yourcenar con la regia di Valter Malosti per il Teatro dell'Opera di Roma; *Il Dissoluto Assolto*, del 2006, su testi di José Saramago con la regia di Andrea De Rosa per il Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona e *Giocasta*, del 2009, su testi di Maddalena Mazzocut-Mis con la regia di Riccardo Canessa per il Teatro Olimpico di Vicenza.

Nel 1996 è Tatiana in *Eugene Onegin* di Puškin su musiche di Prokof'ev per l'Accademia Chigiana di Siena. Nel 2000 è *Jeanne d'Arc au Bucher* di Honneger per il Festival di Spoleto. Nel 2007 è *Marie Galante* di Kurt Weill per la regia di Joseph Rochlitz, opera presentata in prima assoluta in Italia al Teatro dell'Opera di Roma,

e interpreta Sherazade nel concerto-spettacolo *Le Due Lune* diretto da Damiano Giuranna per il Parco della Musica di Roma ed il Teatro Nazionale di Algeri.

Nel 2008 dà voce ai canti di Dante Alighieri sulla *Dante Symphonie* di Liszt diretta da Vittorio Bresciani per la Sagra Musicale Umbra di Perugia, ed è Elia nell'opera omonima composta da Giovanni Tamborrino per la Cattedrale di Bari. Sempre nel 2008 interpreta *Passiuni*, opera su musiche e testi di Giovanni Sollima con l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini diretta da Riccardo Muti per il festival di Ravenna. L'anno successivo interpreta il melologo *Le Martyre de Saint Sébastien* di Debussy su testi di Gabriele D'Annunzio con l'Orchestre National de Montpellier diretta da Alain Altinougrou.

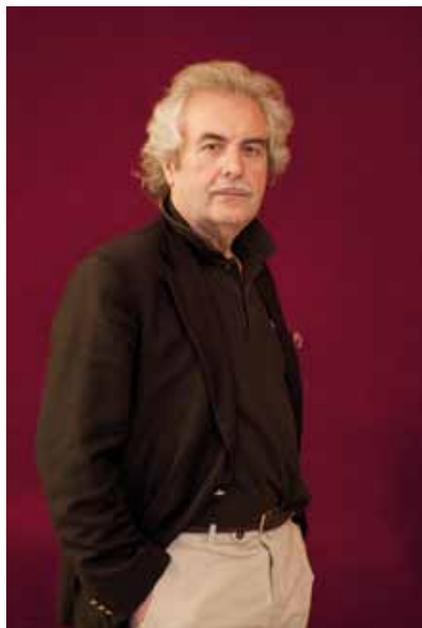
Dal 2002 lavora a stretto contatto con lo scrittore e regista Ruggero Cappuccio per il quale è interprete principale nell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, in tournée nei festival d'Italia, in *Desideri Mortali*, del 2008, per il Teatro Massimo di Palermo e in *Natura Viva*, del 2010, su musiche composte da Marco Betta per il Maggio Musicale Fiorentino. In ambito cameristico, nel 2005, interpreta *Enoch Arden* di Strauss, accanto al pianista Emanuele Arciuli per la Fondazione del Teatro Petruzzelli di Bari. Nel 2010 è protagonista in *Medea* di Benda accanto al Trio Hager per il Festival di

Bologna ed è interprete ne *Le sette ultime parole del Nostro Redentore in croce* di Haydn su testi di Giovanni Testori accanto al Quartetto Bernini e al Quartetto di Cremona. Per il teatro di prosa, è stata Angelique ne *La Madre Confidente* di Mariveaux accanto a Valeria Moriconi per la regia di Franco Però (1995); Giulia in *Liliom* di Ferenc Molnar per la regia di Gigi dall'Aglio e Coro in *Medea* di Euripide per la regia di Marco Bernardi (1996); Ifigenia ne *Le Erinni* di Paolo Quintavalle (1997) e Lady Macbeth in *Macbeth Clan* scritto e diretto da Angelo Longoni per il Piccolo Teatro di Milano (1998). Nel 2001 è la Figliastra nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello per la regia di Maurizio Scaparro. Nel 2004 è protagonista in *Francesca da Rimini* e nel 2005 è Teresa Guiccioli in *Ridono i sassi ancor della città*,

spettacoli su testi di Nevio Spadoni e musiche di Luigi Ceccarelli, per la regia di Elena Bucci. Dal 2004 al 2006 è Antigone ne *L'Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht per la regia di Federico Tiezzi. Dal 1997 intensa è anche la sua attività cinematografica: al debutto con *Onorevoli Detenuti* di Giancarlo Planta seguono, nel 1998, *Il guardiano* di Egidio Eronico e *La bomba* di Giulio Base. Poi *Rosa e Cornelia* di Giorgio Treves, *La via degli angeli* di Pupi Avati, *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa, *Come se fosse amore* di Roberto Burchielli, *Il sorriso dell'ultima notte* di Ruggero Cappuccio, *Musikanten* di Franco Battiato, *Zeus* di Carlo Sarti e, nel 2007, *Rien ne va plus* di Ruggero Cappuccio. Per la televisione lavora nel 1997 a *La casa bruciata* di Massimo Spano e nel 2004 a *I racconti di Carofiglio* di

Alberto Sironi. Come regista debutta nel 2007 con due spettacoli di cui è anche autrice e attrice: *Il regno di Rucken*, per il Teatro Comunale di Salerno, e *Il sogno di Ludwig*, per il Ravello Festival, accanto al pianista Paolo Restani. Nel 2010 mette in scena *Cardo Rosso*, su testi di Maddalena Mazzocut-Mis, con musiche composte ed interpretate da Giovanni Sollima. Chiara Muti ha ricevuto, nel 1996, il Premio Anna Magnani e, nel 1997, il Premio Eleonora Duse, conferitole dalla critica teatrale italiana come miglior attrice giovane. Nel 1999 si è aggiudicata La Grolla d'Oro come migliore attrice per il film *Rosa e Cornelia* e, nel 2005, è stata candidata al Premio Olimpico per l'interpretazione di Antigone ne *L'Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht.

Carlo Savi



La sua intensa attività come scenografo e costumista nei teatri italiani ed esteri, lo ha portato a collaborare con diversi registi e coreografi quali Bolognini, Menotti, Crivelli, Lizzani, Negrin, Sciutti, Menegatti, Biagi, Pressburger, Pistoni, Ambrosini, Belledi e Maestrini. Dal 1970 al 1980 è collaboratore assiduo del Teatro alla Scala di Milano per la Piccola Scala, in spettacoli quali *Morte dell'aria*, *La favola di Orfeo*, *Andata e ritorno*, *Babar il piccolo elefante*, *L'Opera del mendicante*, *Pierrot Lunaire*. Nello stesso periodo lavora anche nel teatro di prosa: al Piccolo Teatro, al Teatro Quirino, al Teatro dell'albero e al Teatro Popolare di Roma.

Nei più importanti teatri lirici italiani firma opere quali: *Aida*, *Ernani*, *La donna Serpente*, *Il Console*. Nel 1981 inaugura gli spettacoli dell'Arena di Verona con *Rigoletto* ed è al Regio di Torino con *Il Trittico* e *Aida*. Cura poi opere per l'Opera di Roma e molti titoli per il Teatro Regio di Parma. Nei teatri d'Europa, prepara scene e costumi per *La Cenerentola* e la *Favorita* (Festival di Bregenz, Austria), *Erwartung* (Opera del Reno, Strasburgo), *I lombardi alla prima crociata* (Teatro Sao Carlos, Lisbona). Si spinge a Seoul, in Corea, per *Aida*. Si affaccia all'operetta nel 1980; da allora allestisce *La vedova Allegra*, *La principessa della Csardas*, *Cin ci la*, *Il paese dei campanelli*, *Scugnizza*, *Al Cavallino bianco* per il teatro di Verdura del Massimo di Palermo,

Vittoria e il suo ussaro per il Festival dell'Operetta di Trieste e, dal 1985, gli allestimenti del Festival dell'Opera Gioiosa del '700, spettacoli nei parchi di ville del XVIII secolo.

Nella stagione 1991-1992, per *Lucrezia Borgia*, attraverso una ricerca storica ricostruisce scene e costumi di Sironi create per la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino del 1933. A Mantova nel 1991 allestisce nella Sala di Manto nel Palazzo Ducale *L'Orfeo* di Monteverdi, e al Teatro Romano il balletto *Sogno di una notte di mezza estate*, entrambi con Carla Fracci e la regia di Menegatti. Nel 1997, cura alla Westfalenhalle di Dortmund *Aida* nella storica edizione di Fagioli del 1913; nel 2006 l'allestimento de *La Favorita* al Carlo Felice di Genova; nel 2008 quello de *La Bohème* al Municipal di Rio de Janeiro; l'anno dopo di *Lucia di Lammermoor* all'Arena di Avenches in Svizzera; poi nel 2010 di *Attila* al Festival Verdi a Busseto e Parma. La sua attività di Direttore dell'allestimento scenico inizia, su invito di Paolo Grassi, alla Scala di Milano, per proseguire poi all'Arena di Verona dal 1994 al 1999, all'Opera di Roma dal 1999 al 2002, incarico che ricopre di nuovo dal 2011. In questa veste nel 2011, disegna scene e costumi per *La battaglia di Legnano* e per *Lo schiaccianoci*. Nello stesso anno, per la stagione estiva, si occupa dei nuovi allestimenti di *Tosca* e *Aida* alle Terme di Caracalla; nel 2012 firma i costumi per *Il barbiere di Siviglia*.

Anna Biagiotti



Dopo gli studi di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera, lavora al Teatro alla Scala di Milano per alcuni anni partecipando, come assistente ai costumi, all'allestimento di numerose produzioni con le regie, tra gli altri, di Giorgio Strehler, Luciano Damiani, Luca Ronconi, Franco Zeffirelli. Nel 1983 lavora per una stagione al Grand Théâtre de Genève collaborando, tra gli altri, con Jerome Savary e Jean Marie Simon. Collabora con vari teatri: Piccolo di Milano, Regio di Parma, Verdi di Trieste, La Monnaie di Bruxelles, Opera Stadt Köln, English National Ballet, Metropolitan di New York, New National Theatre Tokio, Japan Opera Foundation, Grand Theatre Shanghai. Dal 1989 è al Teatro dell'Opera di Roma e, dal 1994, ne dirige i laboratori di sartoria firmando i costumi di varie produzioni quali: *Gilgamesh*, regia di Franco Battiato, *Tosca* del centenario, regia di Franco Zeffirelli, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Sakuntala* con la regia e la direzione di Gianluigi Gelmetti, *Il pipistrello*, regia di Filippo Crivelli, *Attila*, *Nabucco*, *Aida* alle Terme di Caracalla, *Tannhäuser*, *Mefistofele*, *Manon* di Massenet, regia di Jean Louis Grinda. Per la danza: *Serata Picasso/Massine*, *Pérséphone*, *Michelangelo*, regia di Beppe Menegatti.

Inoltre, nell'ambito delle serate "Les Ballets Russes" ha firmato la ricostruzione di scene e costumi di *Cleopatre* su bozzetti di Leon Bakst e di *Petruška* su figurini di Nicola

Benois.

Nel 2009 è stata insignita del Premio Internazionale Cinearti "La Chioma di Berenice" per i Migliori costumi di opera lirica, per la produzione di *Tosca* con la regia di Franco Zeffirelli. È stata inoltre costumista per la Fondazione Arena di Verona in diverse produzioni di balletto: *Il Sogno Veneto di Shakespeare*, *Trittico 900*, *La Cenerentola*, *Nel cuore del 900*, *Il Corsaro* e *Boutique Fantastique* coreografia di Matteo Levaggi; per il Teatro Verdi di Trieste ne *Il pipistrello* regia di Gino Landi, *La bohème* e *Tosca* regia di Giulio Ciabatti; per il Teatro lirico Sperimentale ne *Il barbiere di Siviglia*, regia di Giorgio Pressburger.

All'estero, inoltre, ha lavorato per l'Opera Hong Kong, Sejong di Seul, il Festival di Macao, Quanzhou Opera House.

Nel 2011 al Teatro dell'Opera di Roma ha firmato i costumi de *La bohème* per la regia di Marco Gandini.

Vincent Longuemare



Nato a Dieppe, dopo gli studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 viene ammesso nella sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Partecipa inoltre a numerosi stage e collabora con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berrutti. Titolare di una borsa di studio del Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman (*The Rake's Progress* di Stravinskij a Lille; i film *Beyond Therapy* e *All'opera*) e prosegue la sua formazione tecnica all'Opéra della Monnaie - De Munt di Bruxelles.

Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove collabora regolarmente con Josef Svoboda. Collabora inoltre come disegnatore con giovani registi o autori quali Xavier Lukomsky e Leila Nabulsi, e sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: collabora con il Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, la compagnia Jose Besprovany; diventa collaboratore regolare del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles.

Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon, dove scopre un teatro che non è solo produzione ma anche sperimentazione, un modo di interpretare la vita, un mezzo per educare il proprio sguardo e la propria coscienza in un rapporto critico e dialettico tra i processi di creazione che in seguito gli permetteranno di indagare qualsiasi campo applicativo dell'illuminotecnica.

Con Salmon approda nel 1992 in Italia, e vi si trasferisce nel 1996. Continua a interessarsi di teatro e danza contemporanei assieme a compagnie di grande respiro internazionale come La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, la compagnia italo-ceca Déjà-Donné, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti.

Si è interessato, su richiesta, anche all'illuminazione architettuale, per esempio nel Convento barocco di Melpignano; e disegna scenografie partendo dalla luce. Nel campo

dell'opera lirica, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli e con Cristina Mazzavillani Muti, per la quale ha curato le luci per *La Traviata* nel 2008, *Tenebræ* (musica di Adriano Guarnieri) e *Il Trovatore* nel 2010.

Coltiva anche l'insegnamento in *workshop*, stage per l'Ente Teatrale Italiano o ditte specializzate, estendendolo anche alla scrittura di testi sulla drammaturgia e la poetica della luce. È impegnato nel processo di creazione di una scuola nazionale per tecnici dello spettacolo – la Scuola Leggera/The Light School – di cui ha redatto il progetto pedagogico sulla base di esperienze didattiche condotte a Napoli, Ravenna e Praga. Nel 2007 ha vinto il Premio Speciale Ubu per le luci con la seguente motivazione dalla giuria: “per aver segnato ormai da anni gli spettacoli delle Albe con uno spirito scenografico che integra il lavoro registico”.

Leonardo Scarpa



Diplomato in pittura e in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ha lavorato per alcuni anni come aiuto scenografo al Teatro Comunale e con Nuova Scena Teatro Stabile di Bologna, dando vita poi, negli anni Ottanta, ad un laboratorio di scenografia tutt'ora in funzione. Come scenografo ha collaborato con molti registi importanti, sia in ambito teatrale che cinematografico. In teatro ha firmato le scene di lavori di Stefano Randisi ed Enzo Vetrano, poi quelle di *Conversazioni...* di Carlo Mazzacurati, *Aria di famiglia* di Michele Placido, *Don Camillo* di Lorenzo Salvetti, *L'Armata a cavallo* di Moni Ovadia, *From Medea* di Riccardo Marchesini, nonché di una lunga serie di spettacoli diretti da Daniele Sala. Ha, inoltre, curato le scene di *Andromaca* con Alessandro Maggi per il Teatro Olimpico di Vicenza e del *Paradiso di Dante* di Roberto Fratini Serafide. E, nell'ambito di Ravenna Festival, quelle del *Faust* di Gounod (2005) e della pièce *Salomé* (2008), entrambi per la regia di Micha van Hoecke

Sono molti i film a cui ha collaborato. Tra i più importanti, quelli di Pupi Avati: *Una gita scolastica*, *Zeder*, *Noi tre*, *Festa di laurea*; e di Carlo Mazzacurati: *Il prete bello*, *Il Toro* (Leone d'argento), *Vesna va' veloce*, *La lingua del santo*. Poi, *L'appassionata* di Gianfranco Mingozzi, *Gli occhi e la bocca* e *Enrico IV* di Marco Bellocchio, *Nevrijeme* di Gian Vittorio Baldi,

Da zero a dieci di Luciano Ligabue, *E allora mambo!* di Lucio Pellegrini, *La Luna* di Cristina Mazzavillani Muti, *Baciarmi piccina* di Roberto Cimpanelli e, il più recente, *Io sono Li* di Andrea Segre.

Alessandro Lai



Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea, conseguita nel 1994 con una tesi sul lavoro di Piero Tosi e di Luchino Visconti, inizia a lavorare come assistente costumista presso la sartoria Tirelli di Roma; qui incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: oltre a Piero Tosi, Gabriella Pescucci e Maurizio Millenotti. Ha lavorato per il cinema, per la televisione e per il teatro.

Nell'ambito cinematografico si segnalano i costumi realizzati per *Sud Side Stori* (regia di Roberta Torre) e *Rosa e Cornelia* (regia di Giorgio Treves) nel 2000; *Malefemmine* e

Tra due mondi (di Fabio Conversi), *Operazione Rosmarino* (di Alessandra Populin) nel 2002; *Senso '45* (di Tinto Brass), *Callas forever* (di Franco Zeffirelli, costumi cofirmati con Anna Anni e Alberto Spiazzi) e *Il quaderno della spesa* (di Tonino Cervi) nel 2003; *La spettatrice* (di Paolo Franchi), *A/R andata + ritorno* (di Marco Ponti), *Vaniglia e cioccolato* (di Ciro Ippolito) e *Che fai tu luna* (di Cristina Mazzavillani Muti) nel 2004; *Saturno contro* (di Ferzan Ozpetek), *Lezioni di volo* (di Francesca Archibugi), *Oliviero Rising* (di Riky Roseo) nel 2007; *Un giorno perfetto* (di Ozpetek) nel 2008; *Una questione di cuore* (di Francesca Archibugi) nel 2009; *Mine vaganti* (di Ozpetek), *Appartamento ad Atene* (di Ruggero di Paola) e *Magnifica presenza* (di Ozpetek) nel 2012. Per la televisione ha disegnato i costumi di: *Renzo* e *Lucia* (regia di Francesca Archibugi, 2002), *Virginia, la monaca di Monza* (di Alberto Sironi, 2004), *Alcide De Gasperi, l'uomo della speranza* (di Liliana Cavani, 2004), *Sotto copertura* (di Raffaele Mertes, 2005), *Eroi per caso* (di Sironi, 2010), *Caldo criminale* (di Eros Puglielli, 2010) e per le serie *Angeli e diamanti* e *Al di là del lago* (di Raffaele Mertes, 2010 e 2011) e *Che dio ci aiuti!* (di Francesco Vicario, 2011).

Nell'ambito dell'opera lirica si segnalano i suoi costumi per: *Carmen* di Bizet nel 2000 e poi nel 2009 (regia di Micha van Hoecke); *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello nel 2008 (regia di Andrea De Rosa e direzione

di Riccardo Muti), *Aida* di Verdi nel 2011 (regia di Ozpetek) e per una serie di produzioni che vedono Cristina Mazzavillani Muti alla regia: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini nel 2001, *Il trovatore* di Verdi nel 2003 e nel 2010, *Pietra di diaspro* di Guarnieri nel 2007, *La traviata* di Verdi nel 2008.

Per il teatro: *La principessa d'Elide* di Molière (regia di Francesco Origo, 2000), *Closer* di Marber (regia di Luca Guadagnino, 2001), *Pallido oggetto del desiderio* di Louÿs, (regia di Alfredo Arias, 2002), il musical *Datemi tre caravelle* (musiche di Stefano Battista, regia di Gianni Quaranta, 2005), *Salome* da Oscar Wilde (regia di Micha van Hoecke, 2008), *I promessi sposi* (regia di Michele Guardì, 2010), *Se non ci sono altre domande* (regia di Paolo Virzì, 2011). Nel 2012, *Colazione di Tiffany* (regia di Maccarinelli) e *Cirano de Bergerac* (regia di Preziosi).

Tra i riconoscimenti ottenuti sono da ricordare il premio "La chioma di Berenice" nel 2001, Migliore costumista dell'anno per *Rosa e Cornelia* nel 2002, il Nastro d'Argento nel 2003 per *Senso '45* e, nello stesso anno, la nomination al Goya Awards – Entrega de los Premios Goya per *Callas forever*. Infine, quella al David di Donatello nel 2010 per *Mine vaganti* e nel 2012 per *Magnifica presenza*, per il quale ha vinto anche il Nastro d'Argento.

Alessio Rezza



A quindici anni viene ammesso all'Accademia Nazionale di danza a Roma e a sedici alla Scuola di ballo del Teatro alla Scala dove si diploma nel maggio 2008. Completati gli studi, danza con la compagnia del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Vladimir Derevianko; e viene scelto per danzare il passo a due dei contadini in *Giselle* nella versione di Evgenij Polyakov. Nel 2009 è ospite nel ruolo di Paride per l'opera *Adriana Lecouvreur* e interpreta Mercuzio in *Romeo e Giulietta* (Luciano Cannito) al Teatro Massimo di Palermo. Nella Stagione 2009-2010 entra a far parte del Corpo di ballo dell'Opéra di Parigi dove danza nei balletti *Lo schiaccianoci* e *Cenerentola* (entrambi secondo le coreografie di Nureyev).

Nel settembre 2010 lavora con il Teatro dell'Opera di Roma, dove danza diversi ruoli solistici come: il pas de deux "The Goat" e i due schiavi in *Sylvia* (Frederick Ashton); il secondo bandito in *Carmen* (Roland Petit); Benno nel pas de trois ne *Il lago dei cigni* (Galina Samsova); i moretti in *Aida* (Micha van Hoেকে); l'idolo d'oro in *La bayadère* (Rafael Avnikjan). Nel maggio 2011 è protagonista in *Gaîté parisienne* (Maurice Béjart), ruolo ripreso anche nella stagione 2012.

È stato invitato ad esibirsi in numerosi Gala di danza internazionali ed ha ricevuto dalle mani di Carla Fracci il premio Giovani talenti nel Gala

"Danza in fiera" a Firenze. Nel dicembre scorso è stato il protagonista nel balletto *Lo schiaccianoci*; pochi mesi dopo, Franz in *Coppélia*, per poi interpretare *Chaconne* di José Limón.

Gaia Straccamore



Nata a Roma, si diploma con il massimo dei voti alla Scuola del Teatro dell'Opera, diretta da Elisabetta Terabust. Grazie ad una borsa di studio, si perfeziona all'Accademia "Princesse Grace" di Montecarlo di Madame Marika Besobrasova. A dodici anni, Paolo Bortoluzzi la sceglie per il ruolo dell'Apparizione nel suo *Principe felice*; a quindici, Vladimir Vassiliev le affida il ruolo di prima ballerina ne *Les Sylphides*. Dal 1996 è al Teatro dell'Opera di Roma, e nel 2006 su proposta di Carla Fracci, allora direttrice del ballo, viene nominata Prima Ballerina. Oggi il suo repertorio include: Egina in *Spartacus* (Grigorovič) la principessa Aurora e la Fata dei Lillà ne *La bella addormentata nel bosco*, *La sylphide* (Kehlet-Fracci), *Napoli e Infiorata a Genzano* (Bournonville), *Giulietta in Romeo e Giulietta* (Cranko), *Romeo e Giulietta Suite* (Bruhn-Nureyev-Gai), *Odette-Odile ne Il lago dei cigni*, *Giselle e Myrtha in Giselle* (Perrot-Coralli-Fracci), *Kitri in Don Chisciotte*, *Gulnara in Le corsaire*, *Clara ne Lo schiaccianoci*, *Zobeide in Shéhérazade* (Fokine), *L'uccello di fuoco* (Fokine), *l'Eletta ne La sagra della primavera* (Nijinskij), *La gitana* (Chalmer-Taglioni), *La chatte, Le bal*, *Calliope in Apollo, Who cares?* (Balanchine), *Pimpinella in Pulcinella* (Massine), *Tao Hoa ne Il papavero rosso* (Androssov), *Carmen in Carmen* (Petit), *In the night* (Robbins), *Les amants* (Béjart), *Gamzatti ne La*

bayadère, *Swanilda in Coppélia*. È tra i protagonisti al Teatro Bolshoi di Mosca e al Palazzo del Cremlino, dove danza *La sagra della primavera*, *Shéhérazade*, e i due ruoli principali ne *L'uccello di fuoco*.

Per lei sono stati creati diversi balletti, tra i quali: *Cronache italiane* (Carbone), *l'Autunno ne I vespri siciliani* (Spoerli) e, con la regia di Beppe Menegatti, *La Vestale* (Chalmer), poi *Elena* nel *Faust* di Goethe (Cannito), *Principessa Verde* nel *Peer Gynt* (Zanella), *Titania in Sogno di una notte di mezza estate* (Chalmer). Numerosi i premi di cui è stata insignita: Primo premio al concorso internazionale Danza Città di Rieti (1993); riconoscimento Unicef per la danza (1995); Premio Danza e Danza (2002); Premio Positano (2003); Premio Volere Volare e riconoscimento della Croce Rossa Italiana (2005); Premio David di Michelangelo (2007); Premio Anita Bucchi (2008).

Nel 2009 partecipa all'International Ballet Festival di Miami. Nel 2012 danza la Coppia in bianco in *Diversion of Angels* di Martha Graham e *Twin cities* in *The River* di Alvin Ailey.

Csilla Boross



Tra le sue più recenti e importanti interpretazioni figura l'Abigaille nel *Nabucco* messo in scena al Teatro dell'Opera di Roma con la direzione di Riccardo Muti, trasmesso in diretta televisiva in tutta Europa sul canale ARTE. Sempre con Muti, si è esibita nella serata di gala per il 150° anniversario d'Italia.

Si ricordano inoltre, tra le esibizioni recenti, *Il Trittico* pucciniano al Teatro dell'Opera di Lione, *Manon Lescaut* diretta da Jean-Paul Scarpitta all'Opéra National di Montpellier, *Tosca* a Roma (Caracalla), *Lady Macbeth* al Teatro dell'Opera di Roma, di nuovo con Riccardo Muti, *Nabucco* alla Washington National Opera e all'Opera Company di Philadelphia e *Cavalleria Rusticana* (nel ruolo di Santuzza) al Teatro dell'Opera di Praga.

Csilla Boross vanta anche altri importanti debutti: in Italia nel ruolo di Violetta nella *Traviata* al Teatro Verdi di Trieste, negli Stati Uniti come Abigaille nel *Nabucco* di Verdi con la Palm Beach Opera e di nuovo in Italia nel ruolo di *Lady Macbeth* al Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena; sul palcoscenico del Teatro Nazionale di Praga come Fiordiligi (*Così fan tutte*), Elettra (*Idomeneo*) e Donna Anna (*Don Giovanni*).

Per il Teatro Janáček di Brno è stata Tatiana in una nuova produzione di *Evgenij Onegin*, poi Cio-Cio San in *Madama Butterfly*, *Lady Macbeth* e ancora Abigaille, Violetta e *Tosca*. Nello stesso teatro, di cui fa parte

dall'agosto 2008, canta regolarmente come solista; dopo essersi esibita, sempre in qualità di solista, al Teatro Nazionale dell'Opera ungherese dal settembre 2002 al 2008. Sempre dal 2008 è anche ospite regolare del Teatro Nazionale di Praga.

Nel 2009 ha vinto il prestigioso Premio Thalia della televisione ceca per l'interpretazione del ruolo pucciniano di Cio-Cio San a Brno. Nello stesso anno, ha inoltre ottenuto il Premio Diva assegnato dal pubblico del Teatro Janáček di Brno alla migliore solista femminile.

Tra le altre interpretazioni, figura quella di Mimì nella *Bohème* al Festival Gut Immling nell'estate del 2009. Nel 2010 la Boross è stata Aida al Teatro Nazionale di Praga (ruolo che aveva già affrontato nella stagione precedente al Loket Cultural Summer), *Tosca* allo Smetana Litomysl Opera Festival (già interpretata al Teatro Nazionale di Szeged, Opera di Stato di Praga) e Abigaille al Loket Cultural Summer e al Thurn und Taxis Opera Festival di Regensburg.

La Boross, che si esibisce in un vasto repertorio per recital e concerti, è qui al suo debutto nel ruolo di Susanna.

Brigitte Pinter



Dopo il debutto al Wiener Festwochen, prosegue gli studi presso la Julliard School di New York. Poco dopo il rientro in Europa, il soprano austriaco vince il Concorso Internazionale Belvedere di Vienna, che l'avvia ad una carriera internazionale. Invitata alla Scala di Milano da Riccardo Muti per la *Sancta Susanna* di Hindemith nel 2006, continua a lavorare con il Maestro anche al Ravenna Festival e alla Avery Fisher Hall di New York, assieme alla New York Philharmonic. Nel 2008 amplia il suo repertorio debuttando nel ruolo di Elektra alla Fenice di Venezia, lo stesso teatro in cui prossimamente sarà Isolde nel *Tristano e Isotta* di Wagner. Un altro importante debutto è quello

come Euridice nell'*Orpheus und Eurydyke* di Krenek, nella stagione 2009-10 a Berlino, assieme a Lothar Zagrosek.

Brigitte Pinter si esibisce anche nell'Ottava Sinfonia di Mahler alla Filarmonica di Colonia e, al Théâtre du Capitoul di Tolosa, interpreta il ruolo di Frau nell'*Erwartung* di Arnold Schönberg. Tra il 2009 e il 2011, all'Opéra Bastille di Parigi è per la prima volta Brunilde ne *La valchiria*, *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dei*, il nuovo ciclo del *Ring* diretto da Philippe Jordan. Si esibisce inoltre nella *Rusalka* di Dvořák con il New National Theatre di Tokyo.

Nel 2011 il soprano si dedica all'opera di Mahler: alla Bruckner Haus di Linz esegue il *Lied von der Erde* e, con l'Orchestra Sinfonica di Roma, si esibisce in una serie di concerti che comprendono tutte le sinfonie e tutte le canzoni orchestrali di Mahler. Ha cantato per vari direttori d'orchestra e registi, tra cui spiccano Riccardo Muti (Teatro alla Scala, New York Philharmonic, Ravenna Festival), Lorin Maazel (con cui incide il ciclo di Mahler per Sony), Claudio Abbado (Wiener Festwochen, Staatsoper di Vienna, e le versioni su cd e dvd del *Fierrabras* di Schubert, incise per Deutsche Grammophon), Nikolaus Harnoncourt (Penelope ne *Il ritorno di Ulisse* di Monteverdi), Eliahu Inbal (in *Wozzeck* e in *Elektra*), Esa-Pekka Salonen e Peter Sellars, Franz Welser-Möst (le produzioni su dvd de *I maestri cantori di Norinberga* e *Il*

cavaliere della rosa a Zurigo), Vladimir Fedoseyev, Jürgen Flimm, Claus Guth, Claus Michael Gruber, Stéphane Braunschweig, Robert Wilson.

Si è, inoltre, esibita al Teatro alla Scala di Milano nella *Sancta Susanna*, al Teatro La Fenice nell'*Elektra*, al Teatro Massimo di Palermo nella *Vanessa* di Barber e nella *Lulu* di Berg, al Teatro dell'Opera Roma nell'*Oedipus Rex*, alla Deutsche Oper di Berlino nel *Tannhäuser*, al Teatro dell'Opera di Amburgo nell'*Arianna e Barbablu* di Dukas e ne *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, all'Opera di Francoforte in *Un ballo in maschera* e *Tristano e Isotta*; poi all'Opera di Zurigo (*Ulisse*, *Un ballo in maschera*, *Il cavaliere della rosa*, *I maestri cantori di Norinberga*), al Teatro Sao Carlos di Lisbona (*Erwartung* e *Wozzeck*), al Theatre du Capitoul di Tolosa (*Erwartung*) e all'Opera di Stoccarda. E, ancora, in sale come Carnegie Hall, Avery Fisher Hall, Philharmonie am Gasteig di Monaco di Baviera, Wiener Konzerthaus, Musikverein, poi al Wiener Festwochen e al Bregenzer Festspiele.

Annette Jahns



Nata a Dresda: compositrice, attrice, pantomima, jazzista. Da sempre ha posto molta attenzione sulla mobilità scenica, sulla credibilità dei ruoli in opera, sull'impiego e il linguaggio del corpo. Doti che hanno spinto Pina Bausch ad affidarle il ruolo di Orfeo in *Orfeo e Euridice* (al Grand Opéra di Parigi e al Teatro Carlo Felice di Genova), nonché quello di Anna nei *Sette peccati capitali* (a Wuppertal e ad Amsterdam).

A Dresda, dove ha fatto parte dell'ensemble di canto della Semperoper, ha tenuto alcuni recital di Lieder presentati in forma scenica (*Wesendonck Lieder* di Wagner, *Dichterliebe* di Schumann, *Winterreise* di Schubert, *Liebeslieder Walzer* di Brahms). Ha inoltre firmato la regia di un *Pierrot lunaire* scenico rappresentato in Germania e in Spagna.

Al Festival di Salisburgo nel 2002 ha interpretato Leda in *Die Liebe der Danae*.

In Italia ha cantato alla Rai di Torino in *Frau ohne Schatten*, al Teatro Nuovo di Udine nell'Ottava Sinfonia di Mahler, all'Opera di Roma ne *La Valchiria*, diretta da Giuseppe Sinopoli (nello stesso ruolo e con lo stesso direttore si è esibita anche a Bayreuth), al Palafenice di Venezia nella *Volpe astuta* di Janáček, diretta da Zoltán Peskó, poi a Venezia e Bologna in *Der Rose Pilgerfahrt* di Schumann. Nel 2003, è stata Annina nel *Rosenkavalier* al Teatro degli Arcimboldi a Milano, diretta da Jeffrey

Tate con la regia di Pier Luigi Pizzi (ruolo che ha ripreso a Genova nel 2008) e si è esibita in *Elektra* al San Carlo di Napoli; l'anno successivo alla Rai di Torino ha cantato in *Faustszenen* di Schumann. Di nuovo a Napoli, nel 2005, ha rivestito il ruolo di Grimgerde in *Valchiria* (direttore Jeffrey Tate).

Nel 2006 ha partecipato al *Ring* allestito allo Châtelet di Parigi (direttore Christoph Eschenbach e regia di Bob Wilson) e a quello in scena a Dresda (direttore Fabio Luisi e regia Willy Decker). Alla Fenice di Venezia, nel 2009, è stata Flosshilde in *Il crepuscolo degli Dei* (direttore Jeffrey Tate): sempre a Venezia ha ricoperto lo stesso ruolo ne *L'oro del Reno*, il prologo che ha completato il ciclo dell'*Anello* diretto da Lothar Zagrosek.

Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma

Gaia Straccamore *prima ballerina*
Alessio Rezza
Giovanni Bella
Domenico Casedonte
Fabio Longobardi
Antonello Mastrangelo
Damiano Mongelli
Paolo Mongelli
Gerardo Porcelluzzi
Alessandro Rende
Andrea Stasio
Manuel Zappacosta



Istituita nel 1928, la Scuola di Ballo doveva provvedere anche alla costituzione di un vero e proprio Corpo di Ballo. Inizialmente si formò un'unica entità denominata "Corpo di Ballo della Scuola del Teatro dell'Opera". Primi direttori furono Ileana Leonidov per le allieve e Dimitri Rostov per gli allievi; a loro successe, tre anni dopo, Nicola Guerra. Nel 1934 le redini passarono al russo Boris Romanov e il Corpo di Ballo dell'Opera, che già nel 1935 contava quarantasette elementi, crebbe ancora artisticamente anche grazie alla presenza di Ettore Carosi, primo ballerino di fama internazionale. Nel 1938 avvenne la separazione tra la Scuola di Ballo, affidata alle sorelle Teresa e Placida Battaggi, e la Compagnia di Balletto alla cui direzione approdò Aurelio Milloss, la personalità più di spicco della danza in Italia in quel tempo, mentre "prima ballerina assoluta" veniva nominata Attilia Radice, una delle ultime pupille di Enrico Cecchetti.

Dal dopoguerra ai nostri giorni, il Balletto dell'Opera di Roma ha potuto contare su maestri e direttori di chiara fama; oltre ancora allo stesso Milloss, tra gli altri Anton Dolin, Erik Bruhn, Zarko Prebil, André Prokovski, Maya Plissetskaya, Pierre Lacotte, Vladimir Vassiliev, Elisabetta Terabust, Giuseppe Carbone, Amedeo Amodio e Carla Fracci. Nel repertorio della Compagnia figurano i massimi balletti della tradizione e i lavori dei più importanti coreografi italiani e stranieri: da Marius Petipa a George Balanchine, da Michel Fokine a Frederick Ashton, Roland Petit, Leonide Massine, Vaslav Nijinsky, John Cranko, Luigi Manzotti, Auguste Bournonville, Amedeo Amodio, Antonio Gades, José Limón, Rudolf Nureyev. Dal primo settembre 2010 la Compagnia è diretta da Micha van Hoecke.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi

Samuele Galeano**
Violetta Mesoraca
Stefano Gullo
Rachele Odescalchi
Vincenzo Picone
Alessandro Cosentino
Stefano Rimoldi
Camilla Mazzanti
Keti Ikonomi
Francesco Salsi
Francesca Palmisano
Antonella D'Andrea

violini secondi

Cosimo Paoli*
Carlotta Ottonello
Monica Vacatello
Aloisa Aisemberg
David Scaroni
Federica Fersini
Aniello Alessandrella
Marco Nicolussi
Valentino Marongiu
Valentina Marra

viola

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Giacomo Vai
Chiara Murzi
Simone Libralon
Davide Bravo
Kristina Vojnity
Valentina Rebaudengo

violoncelli

Roberto Mansueto*
Luigi Gatti
Mariafrancesca Passante
Sara Spirito
Johanna Furrer
Teodora Dolara

contrabbassi

Amin Zarrinchang*
Marius Cojocar
Cecilia Perfetti
Margherita Castellani

flauti/ottavino

Roberta Zorino*
Marco Salvio*

oboi/corno inglese

Angelo Principessa*
Gianluca Tassinari*
Paola Scotti

clarinetti/clarinetto piccolo/clarinetto basso

Dario Brignoli*
Antonio Piemonte*
Daniela Nocentini
Giuseppe Gentile

fagotti - controfagotto

Corrado Barbieri*
Federico Loy*
Giovanni Petralia

corni

Giulia Montorsi*
Antonio Pirrotta*
Fabrizio Giannitelli
Simone Ciro Cinque

trombe

Nicola Baratin*
Guido Masin

tromboni

Giuseppe Zizzi*
Valerio Mazzucconi
Gianluca Tortora

tuba

Domenico Zizzi

timpani

Federico Zammarini*

percussioni

Sebastiano Nidi, Pedro Perini, Nicolò Vaiente

arpa

Annalisa De Santis*

celesta

Andrea Francesco Solinas

strumenti in palcoscenico

flauti

Raffaele Bifulco*
Matteo Sampaolo
Silvia Marini

campane

Paolo Nocentini

organo

Elisa Cerri

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** spalla

* prime parti

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali con il contributo di ARCUS "Arte Cultura Spettacolo", Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".



Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di

loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. "Dopo un'esperienza improntata alla gioia dell'imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti – questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti". In questi anni l'orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane, importanti tournée in Europa nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia e San Pietroburgo. All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov e Alexander Toradze.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra *in residence*. Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

Melodi Cantores



soprani primi

Emanuela Tesch
Giovanna Casanova
Raffaella De Ponte
Sara Bino
Chiara Nicastro
Martina Zaccarin
Elena Bassi

soprani secondi

Ruta Vosyliute
Silvia Tiraferri
Anna Pia Capurso
Maria Chiara Ciotti
Arianna Lanci
Chiara Maggi
Maria Zalloni

contralti

Valentina Betti
Elena Croci
Rossana Verlatto
Margherita De Laurentis
Elisa Bonazzi
Daniela Giazzon
Sara Tommasini

Nel trattato *Syntagma Musicum* (1619), Michael Praetorius definisce "melodi cantores" i più scelti tra i chierici in grado di eseguire il repertorio musicale del monastero. Da qui il nome dell'ensemble fondato nel 2006 per la ricostruzione e la prima incisione mondiale del Requiem di Giovanni Battista Martini. L'ensemble tiene concerti in tutto il mondo con particolare interesse per la ricerca e il recupero di repertori nascosti, muovendosi con fluidità tra i repertori antichi e la sperimentazione contemporanea. Ha interpretato nel 2007 l'*Orfeo* di Gluck sotto la regia di Graham Vick per le stagioni d'opera dei teatri di Ravenna, Ferrara, Reggio Emilia, Modena e Pisa. Nel 2008 ha ricevuto la segnalazione speciale dalla critica discografica italiana

per l'incisione delle Messe e dello *Stabat Mater a 10 voci* di Domenico Scarlatti (per l'etichetta Tactus) e, per la Sagra Musicale Malatestiana, ha interpretato la *Water Passion* di Tan Dun in prima esecuzione assoluta in forma scenica, con la regia di Denis Krief. Nel 2010 ha pubblicato la prima esecuzione con strumenti originali dei Salmi di Giovan Battista Pergolesi per la rivista «Amadeus», esibendosi con quella ed altre produzioni presso i maggiori festival di musica antica e contemporanea in Europa, Stati Uniti, Australia e Giappone. Nel 2012, oltre ad un'intensa attività concertistica e di produzione radiotelevisiva, il gruppo ha realizzato la prima ricostruzione italiana integrale delle *Musiche per la Festa di San Rocco* di Giovanni Gabrieli.

Elena Sartori

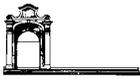


Nata a Ravenna, ha studiato organo sotto la guida di Daniel Chorzempa presso la Musik Akademie di Basilea e la Hochschule Mozarteum di Salisburgo e direzione con Helmut Rilling presso la Bach Akademie di Stoccarda. Diplomata in pianoforte, organo e composizione organistica, musica corale e direzione d'orchestra, è stata Maestro di coro in produzioni dirette da nomi quali Riccardo Muti, Ianos Furst, Tan Dun e Arvo Pärt, collaborando con registi come Graham Vick e Denis Krief. Ha debuttato come direttore nel 2004, lavorando poi per importanti istituzioni, tra cui Ravenna Festival, Ravenna Musica, Concerti del Quirinale di RaiRadioTre, MiTo Settebremusica di Torino, Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, Teatro del Vascello in Roma, CRT di Milano, Accademia Musicale di Firenze, Ente Filarmonico per il Mezzogiorno, Fondazione Toscanini di Parma, L'Orfeo Città di Spoleto, Lucca Città degli Organi, Deutsches Museum di Monaco di Baviera, Cattedrale di Otobeuren, Festival Internazionale di Musica d'Organo di Varsavia, Philharmonia Baltika di Danzica, Chapter Theatre di Cardiff, Musik in Sankt Andreas a Colonia, Festival de Tomar (Portogallo), Festival de la Cité de Carcassonne (Francia), Stuk Theatre di Leuven (Belgio), Festival Città di Vacz (Ungheria), Sophiensaele di Berlino, Teatro della Biennale di Zagabria, Festival di Musica sacra di Ourense in Galizia

(Spagna), Bitef Festival di Belgrado, Festival Internazionale di Tallin (Estonia), Festival Internazionale di Lahti (Finlandia), rassegne musicali della Facoltà di Musicologia delle Università di Kyoto, Hiroshima e Tokyo (Giappone).

Sue esecuzioni, interviste e conferenze musicologiche sono regolarmente trasmesse da BBC, RaiRadioTre, Rai 5, Radio France e ZDF (Radiotelevisione tedesca). Nel 2002, Elena Sartori si è aggiudicata il Primo Premio assoluto alla 35th International Young Conductor's Competition in Lancaster (UK), e nel 2010, il Premio Cinque Stelle della critica discografica italiana per la prima incisione mondiale dell'op. IV del compositore seicentesco Gregorio Strozzi. La sua incisione, prima assoluta con strumenti originali, dei Salmi di Pergolesi, edita da «Amadeus», ha conseguito il Premio Gramophone e il Diapason D'Or. Nei giorni scorsi ha pubblicato la prima registrazione italiana delle *Musiche per la festa di San Rocco* per l'etichetta tedesca Arts (nominata al Premio Archiv).

Nel 2013-2014 terrà due masterclass sull'interpretazione dei repertori corali italiani per le Università di Harrisburg (in Pennsylvania) e a Sydney e Brisbane (Australia). Contestualmente debutterà come Direttore d'opera con *Orfeo* di Monteverdi presso il Savonlinna Opera Festival di Helsinki.



RAVENNA FESTIVAL

**Fondazione
Ravenna Manifestazioni**

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani
Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Ouidad Bakkali
Gianfranco Bessi
Antonio Carile
Alberto Cassani
Valter Fabbri
Natalino Gigante
Roberto Manzoni
Maurizio Marangolo
Pietro Minghetti
Gian Paolo Pasini
Roberto Petri
Lorenzo Tarroni

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Marketing e ufficio stampa

Responsabile Fabio Ricci

Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi, archivio fotografico
Stefano Bondi, Giorgia Orioli*
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Segreteria Antonella Gambi, Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni

Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Fiorella Morelli, Paola Notturmi,
Maria Giulia Saporetti, Francesca Scabbia*,
Mariasaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita

Stefania Catalano, Franco Belletti*,
Andrea Didoné*, Eleonora Ginexi*,
Michele Morandi*, Giuseppe Rosa

Segreteria e contrattualistica

Responsabile Lilia Lorenzi

Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria artistica Federica Bozzo,
Marianna Liosi*
Segreteria amministrazione Valentina Battelli
Segreteria di direzione Michela Vitali,
Elisa Vanoli*

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini

Servizi di sala Alfonso Cacciari

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani

Capo macchinisti Enrico Ricchi
Macchinisti Enrico Berini*, Matteo Gambi,
Massimo Lai, Francesco Orefice,
Marco Stabellini
Capo elettricisti Luca Ruiba
Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,
Enrico Finocchiaro*, Marco Rabiti,
Alessandro Ricci*, Andrea Scarabelli*
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti,
Giusi Padovano*

programma di sala a cura di
Franco Masotti, Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
fotografie di Guido Guidi

fotografie di scena
Silvia Lelli, Maurizio Montanari

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



classica



in collaborazione con

