



Tenebræ

di Adriano Guarnieri

Teatro Alighieri
Venerdì 18, Sabato 19 Giugno. ore 21.00



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

Ministero degli Affari Esteri



Comune di Ravenna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Contship Italia Group
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio e Banca del Monte di Lugo
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Marinara
NapIEST viva napoli vive
Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri di Ravenna
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Trade
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

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

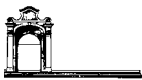
Segretario Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, Ravenna
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
Italo e Renata Caporossi, Ravenna
Glauco e Roberta Casadio, Ravenna
Margherita Cassis Faraone, Udine
Glauco e Egle Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Manlio e Giancarla Cirilli, Ravenna
Ludovica D'Albertis Spalletti, Ravenna
Marisa Dalla Valle, Milano
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, Ravenna
Stelvio e Natalia De Stefani, Ravenna
Fulvio e Maria Elena Dodich, Ravenna
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, Bologna
Lucio e Roberta Fabbri, Ravenna
Gian Giacomo e Liliana Faverio, Milano
Paolo e Franca Fignagnani, Bologna
Domenico e Roberta Francesconi, Ravenna
Giovanni Frezzotti, Jesi
Idina Gardini, Ravenna
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Roberto e Maria Giulia Graziani, Ravenna
Dieter e Ingrid Haussermann, Bietigheim-Bissingen
Valerio e Lina Maioli, Ravenna
Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
Franca Manetti, Ravenna
Carlo e Gioia Marchi, Firenze
Gabriella Mariani Ottobelli, Milano
Pietro e Gabriella Marini, Ravenna
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, Ravenna
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, 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

Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Romano e Maria Ravaglia, Ravenna
Stelio e Grazia Ronchi, Ravenna
Stefano e Luisa Rosetti, Milano
Angelo Rovati, Bologna
Giovanni e Graziella Salami, Lavezzola
Ettore e Alba Sansavini, Lugo
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
Alberto e Anna Spizuoco, 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 Lorenza Vitiello, Ravenna
Lady Netta Weinstock, Londra

**Aziende
sostenitrici**

ACMAR, Ravenna
Alma Petroli, Ravenna
CMC, Ravenna
Consorzio Ravennate Cooperative P.L., Ra
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



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastro

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani

Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Valter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Antonio Panaino

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

Tenebræ

cantata video-scenica per voci su nastro,
ensemble di 14 esecutori e live electronics

musica di **Adriano Guarnieri**
su testi di **Massimo Cacciari**

(Edizioni RaiTrade)

Pietro Borgonovo *direttore*
Cristina Mazzavillani Muti *ideazione, regia e visual concept*

Trìa *mystéria* Kraugès
Alda Caiello *soprano*
Sonia Visentin *soprano*
Antonio Giovannini *controtenore*

il *corpo*
Elena Bucci *attrice*

l'*anima*
Catherine Pantigny *danzatrice*

Ezio Antonelli *scenografia, costumi e immagini virtuali*
Luigi Ceccarelli *regia del suono*
Vincent Longuemare *luci*

Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma
voci registrate Alda Caiello, Sonia Visentin
e Speculum Ensemble (canto gregoriano)

coproduzione Ravenna Festival,
Teatro dell'Opera di Roma

Prima rappresentazione assoluta

assistente alla regia
Maria Grazia Martelli

maestro di sala Davide Cavalli
maestro alle luci Rossana Ruello

live video manager
Andrea Mordenti, Emanuele Foti
produzione e elaborazione grafica
Lorenzo Lopane, Roberto Santoro,
Gianni Stabile
riprese video Matteo Semprini
assistente scenografo Nicola Fagnani
assistenti alla regia del suono
Angelo Benedetti, Simone Conforti
servizio audio BH Audio

sarta Anna Tondini
trucco Mariangela Righetti
parrucco Denia Donati
cabinista Mario De Amicis

realizzazione scene
Laboratorio Mutina Eventi, Modena
e Opera Ovunque, Ravenna
realizzazione costumi Sartoria Farani, Roma

Tenebræ

testi tratti da scritti di **Massimo Cacciari**
scelti ed elaborati da **Cristina Mazzavillani Muti**



Max Klinger, **Madre morta**,
calcografia. Opus XIII, "Della
morte", parte seconda,
1898-1910.

Quadro I

“Disiecta membra”

(disciolte membra)

Questo mondo dovrà finire?

Il mondo reale è già finito...

È possibile procedere solo

ritirandosi

È l'età della grande risacca

che lascia sulla spiaggia

“disiecta membra”

frammenti irriconoscibili...

...irredimibili...

Voci, frammenti di voci,

suoni più che voci,

gesti più che suoni

Dio si ritira

“nel ni - ente sovra – essenziale”

qui e qui soltanto

può custodirsi

l'idea

dell'impossibile

felicità.

Qui e qui soltanto

aspirando questo vuoto

se ne può sapere

la traccia

Il resto è irraggiungibile silenzio

...si ripercorre a rovescio

la via della creazione...

Occorre poter uscire per trovare

la via del ritorno

La vera Pace è abitata dal

Grido

Trià mystéria Kraugès

Maria nel parto

Il Figlio nel momento

della morte

E in quello dell'Ascensione

vittoriosa

Misteri eternamente nella
Hesychia di Dio
Dunque la vera pace è
abitata dal Grido!
Trattieni sì, nel silenzio
il tuo stesso respiro
per indagare l'intimo delle
tue viscere
Fai silenzio per essere sempre desto
rivolto alla voce
che parla nel silenzio
la parola nasce dal più
silenzioso ascolto

Quadro II

“L'ultimo sguardo”

L'ultimo sguardo

è sempre uno sguardo

all'indietro

così sia se il circolo si è

pienamente attorto

intorno a se

“Quando tornerà il Figlio dell’Uomo

troverà fede sulla terra?”

Troverà quella stessa vita

quella stessa luce

che Lui è?

Oppure soltanto ciechi?

dormienti?

muti?

A che la sua fatica

il tormento che l'apparire

gli è costato

a che aver attraversato

peccato e inferno?

Ciò che egli sa

è che saprà restare vigile

sentinella

fino al termine della

notte

Egli sa pure di non sapere

se la notte è destinata

a finire...

Tuttavia è apparso e

riapparso

nelle tenebre

e alle tenebre

Egli sapeva che non sarebbe

stato accolto

eppure... ha fatto ritorno

ha fatto ritorno

ha fatto ritorno

Quadro III

“Inquietum cor nostrum”

Ma verso dove

la dipartenza?

L'anima chiama

a deporre la precedente figura,

chiama alla morte

che separa da essa

ciò non significa fine

“Il morto vive nella sua tomba ...

la fine

in quanto fine della stirpe in disfacimento

precede l'inizio

della stirpe non nata” (*Trakl*)

L'oscuro peregrinare dell'anima

riporta i mortali all'origine

a ciò che è stato

al “mattino primordiale” (*Nietzsche*)

La morte è il custodire

il “futuro risveglio” (*Heidegger*)

Andare verso il tramonto dell'anima

non è semplice dissolversi,

ma ritorno alla terra indisvelata

non semplice declino o rovina

“ma canto soave dei resuscitati” (*Heidegger*)

Quadro IV

“Elis – Trakl”

...
Fate che il canto rammenti anche il fanciullo
la sua follia
le bianche ciglia
e la sua dipartita
O da quanto tempo,
Elis,
tu sei morto!
Il tuo corpo è un giacinto in cui un monaco
affonda le dita di cera.
Una nera caverna è il nostro silenzio
dove
esce talvolta
un mite animale
e lentamente
abbassa le palpebre gravi.
Sulle tempie cade nera rugiada
l'ultimo oro di tramontate stelle
trascorso
via
è l'oro dei giorni
il mite flauto del pastore è morto...

I testi di Tenebræ sono tratti dagli scritti di Massimo Cacciari:

Hamletica, Milano, Adelphi, 2009;

Della cosa ultima, Milano, Adelphi, 2004;

Dell'Inizio, Milano, Adelphi, 1990;

Dallo Steinhof, Milano, Adelphi, 1980.

Da quest'ultimo sono desunti anche i versi di Georg Trakl: frammenti dalle liriche *Helian*,
An den Knaben Elis e *Rondel*.



... la parola nasce dal più silenzioso ascolto...

Elena Bucci



... si ripercorre a rovescio la via della creazione...

Alda Caiello, Elena Bucci

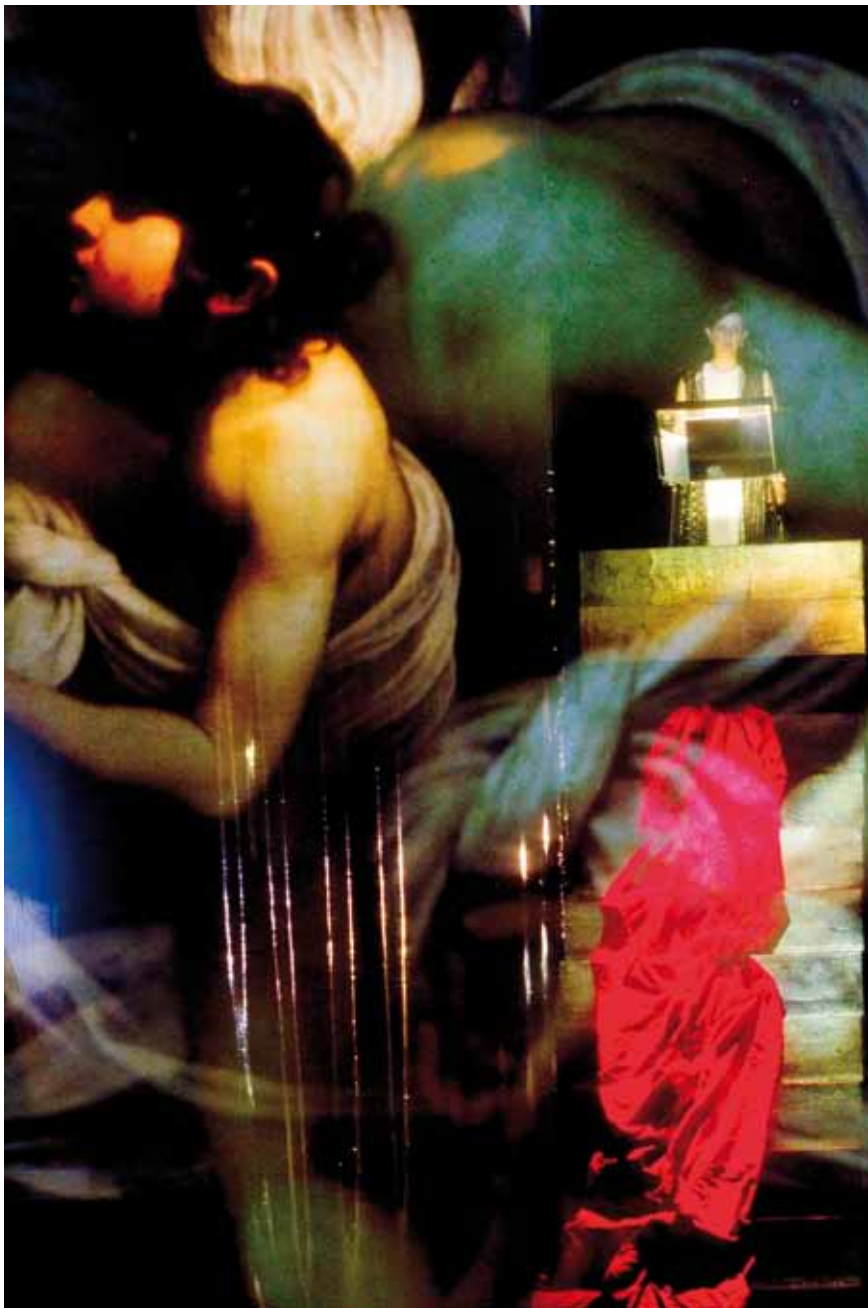


... l'ultimo sguardo...

Elena Bucci, Catherine Pantigny



... verso dove la ripartenza...



... fate che il canto rammenti anche il fanciullo...

Alda Caiello



... l'ultimo sguardo...

Elena Bucci, Catherine Pantigny

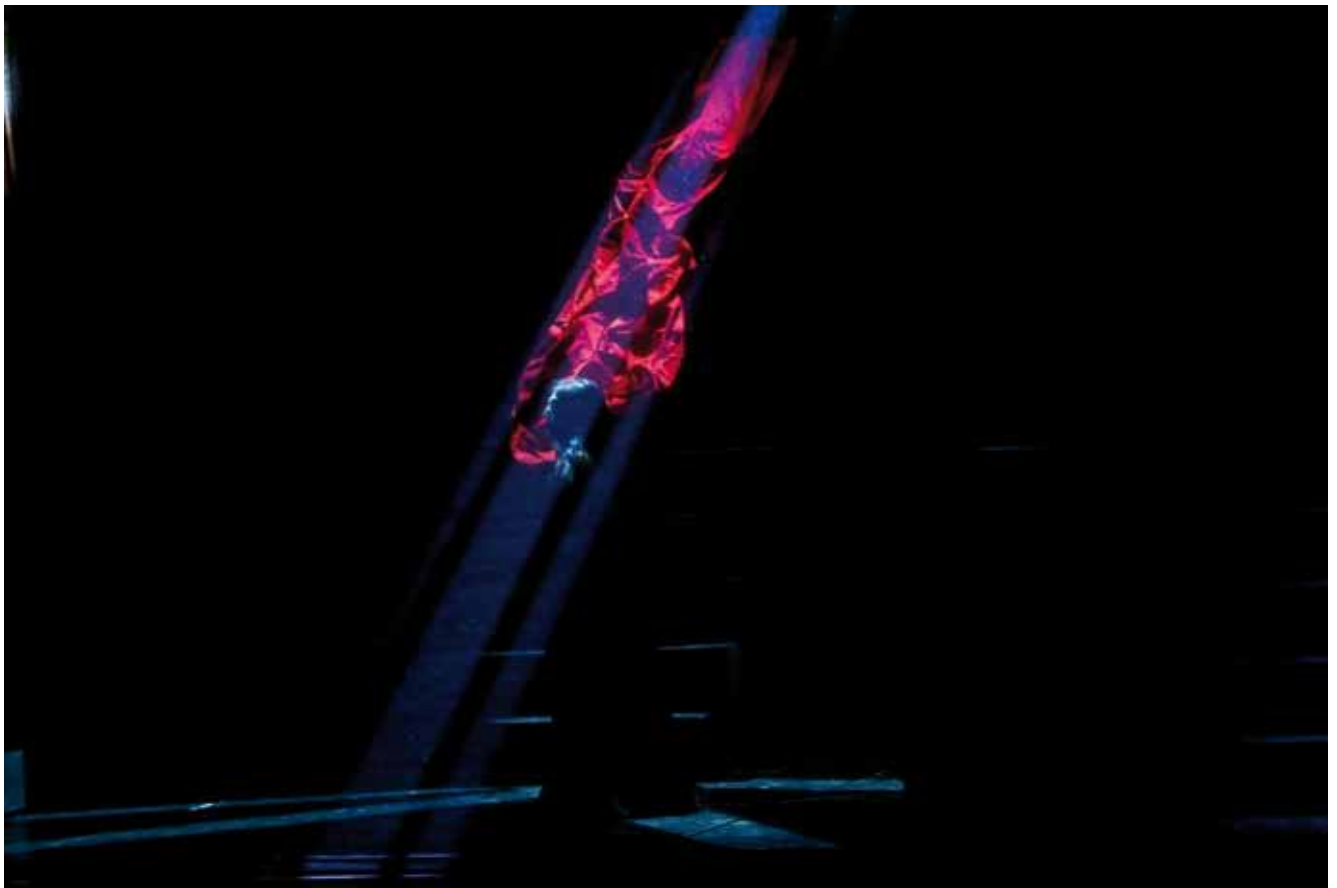
...l'anima chiama a deporre la precedente figura...

Sonia Visentin, Catherine Pantigny, Elena Bucci



... Inquietum cor nostrum...

Elena Bucci



...Una nera caverna è il nostro silenzio...

Elena Bucci

A colloquio con Adriano Guarnieri

di Paolo Petazzi

Tre anni dopo *Pietra di diaspro* Ravenna Festival propone un'altra novità assoluta commissionata ad Adriano Guarnieri, *Tenebræ*, "cantata video-scenica per voci, voci su nastro, ensemble di 14 esecutori e live-electronics". In *Pietra di diaspro* il testo preparato dallo stesso compositore si riferiva con grande libertà (e solo in piccola parte) all'Apocalisse, citando frammenti di Paul Celan e altri; in *Tenebræ* la liturgia dell'Ufficio delle Tenebre è oggetto di brevi citazioni; ma i testi sono di Massimo Cacciari e di Trakl. Cristina Mazzavillani Muti ha scelto alcuni passi da quattro libri di Cacciari, in ordine cronologico "retrogrado", traendoli dal capitolo terzo ("Dopo l'ultimo giorno") dedicato a Samuel Beckett di *Hamletica* (2009), dalla "Lettera VIII – Post scriptum II" della terza parte di *Della cosa ultima* (2004), dal libro che ne costituisce la diretta premessa, *Dell'Inizio* (1990, nuova edizione 2001) e infine dal capitolo "Abendland" in *Dallo Steinhof* (1980). Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo Cacciari cita e traduce tre frammenti da poesie di Georg Trakl (da *Helian*, *An den Knaben Elis* e *Rondel*): questi costituiscono la sezione conclusiva del testo di *Tenebræ*. Vi sono inoltre frammenti dai "Responsori delle Tenebre", inseriti dal compositore citandone anche la musica: il canto gregoriano è usato, osserva Guarnieri, come "elemento di rottura" e inserito in un

contesto più complesso, all'interno di concertati vocali e strumentali. Questi inserimenti non sembrano seguire un criterio formale rigido.

Infatti possono essere all'inizio, alla fine, ma anche all'interno di una sezione. Soprattutto in questo caso stabiliscono un legame diretto con alcune immagini del testo. Per esempio citazioni dal *Miserere* sono inserite nelle ultime sequenze, in rapporto all'evocazione della morte di Elis nei frammenti poetici di Trakl. Ma dal punto di vista formale decisiva è ancora una volta l'articolazione in sequenze.

Nelle tue opere il termine "sequenza" definisce semplicemente il succedersi pagina per pagina di idee e situazioni diverse. In questo caso mi sembra che la loro articolazione stabilisca con il testo un rapporto complesso, non definibile in termini schematici

Ci sono sequenze di particolare densità polifonica, dove il coro è più importante e che corrispondono a passi di grande densità concettuale, c'è una sequenza solo orchestrale e ci sono sequenze nelle quali i solisti sono in maggiore evidenza, in rapporto a immagini o parole del testo che mi hanno particolarmente colpito.

Mi sembra che anche nel rapporto con il linguaggio filosofico di Cacciari la tua musica tenda a cogliere e

sottolineare immagini o anche singole parole congeniali, per esaltarne, se così posso dire, la risonanza poetica: per esempio all'inizio "voci, frammenti di voci" oppure "è l'età della grande risacca".

In termini generali c'è la ricerca di un colore "tenebroso": ho rinunciato al violino, il violoncello è un protagonista di grande intensità, e sono determinanti gli ottoni (in sala) e le percussioni (che impegnano 4 esecutori). Il colore dei tromboni, che in *Pietra di diaspro* erano per così dire la base della impalcatura musicale, qui invece è proprio legato alla definizione dei momenti tenebrosi. Ha una funzione espressiva, non strutturale. E le percussioni sono spesso "urlanti". La domanda iniziale "Questo mondo dovrà finire?" suscita una reazione violentissima. È un esempio di rapporto con le immagini del testo che potremmo chiamare di natura madrigalistica. Un altro esempio: il coro urla un grido apocalittico dove il testo cita i tre "misteri del grido".

Poco oltre nel testo si legge che "la parola nasce dal più silenzioso ascolto". Dai vortici della tua musica non ci si può aspettare la fragilità sonora, alle soglie dell'udibilità e del silenzio, che incontriamo ad esempio in certe pagine del *Prometeo* di Nono (per citare una partitura che ti è cara e che è nata dalla collaborazione di Nono con Cacciari). Ma poco sopra



Adriano Guarnieri, **Tenebrae**,
Quadro primo, partitura
autografa.

si legge anche "la vera pace è abitata dal grido".

In ogni caso per la "*hesychia* di Dio" c'è un allargamento spazio-temporale, nel dilatarsi della materia sonora che coinvolge coro e orchestra in una situazione armonica che oserei chiamare "panteistica". Ma al di là dei "madrigalismi", si può osservare che nella disposizione complessiva di *Tenebrae* c'è un disegno generale che porta a diradare la densità tenebrosa grave, perfino greve dell'inizio. La tenebra non è superata; ma è quasi svuotata. Attraverso lo svuotamento della polifonia si evoca la morte come dissolvenza.

Si ha l'impressione infatti che a partire dalla dodicesima sequenza si profili una svolta nella forma complessiva di *Tenebrae*. Da qui fino alla fine, per una durata forse di poco inferiore alla metà dell'opera (perché il tempo si dilata) il canto dei due soprani solisti (Alda Caiello e Sonia Visentin) ha grande rilievo e conosce intensissimi abbandoni lirici su parte del testo di Cacciari tratto da *Dallo Steinhof* ("Andare verso il tramonto dell'anima non è semplice dissolversi, ma ritorno alla terra disvelata") e sui conclusivi tre frammenti da poesie di Trakl.

Questa svolta è riconoscibile anche in alcune caratteristiche dell'uso della percussione. La grancassa, che aveva una sorta di ostinato, assume gradualmente un ruolo ridotto e più rarefatto, ed è affiancata dalle battole, tabelle di legno con un batacchio metallico il cui rumore serviva ad annunciare le funzioni nelle chiese durante la

Settimana santa, quando non si devono usare le campane. Oggi si trovano solo nei musei. Sono una presenza inquietante, amplificata, ed evocano un rito funebre. Il canto del soprano primo è come il pianto di una innamorata per Elis, una voce lirico-passionale che si affianca a una dimensione rituale legata al Venerdì santo (e quindi alla morte di Cristo).

Nelle ultime due sequenze (15 e 16) ci sono interventi solistici di un flautista che usa anche l'ottavino, già prima dell'ultimo verso del testo "Il mite flauto del pastore è morto" (da *Rondel*).

Non volevo evocare nulla di pastorale, e il live-electronics interviene a trasformare e manipolare il suono del flauto e dell'ottavino. L'ottavino crea una linea acuta che si va spegnendo insieme al canto del primo soprano. A quel canto straziato si affianca uno strumento flebile e dolente, trattato in modo particolare, funereo. Ti ho già detto che alla fine si evoca la morte come dissolvenza, in una dimensione atemporale e sospesa.

“Il mite flauto del pastore è morto”

di Paolo Petazzi



Max Klinger, **Filosofo**, incisione. Opus XIII, “Della morte”, parte seconda, 1898.

Guarnieri e il suo teatro prima di *Tenebrae*

Nato presso Mantova il 10 settembre 1947, Adriano Guarnieri (allievo di Giacomo Manzoni a Bologna) ha spesso parlato della “cantabilità materica” che caratterizza la sua ricerca: una cantabilità che esclude recuperi melodici o tematici di tipo tradizionale perché nasce sempre “dentro la galassia del suono”, dall'interno della materia sonora. Il suono, non l'intervallo, è determinante per la musica di Guarnieri, che prende vita da contrapposizioni di linee e spessori su agglomerati armonici fissi, da aloni, dissolvenze, echi, riverberi, rifrazioni. La scrittura di Guarnieri giunge in modo personalissimo alla definizione di situazioni sonore visionarie, iridescenti, di cangiante inquietudine, o violente e incandescenti, sempre cariche di intensa forza evocativa: alla centralità dell'invenzione del suono, all'immediatezza del rapporto con la materia sonora si riconducono anche l'interna tensione che sostiene le sue opere mature, e la costruzione formale, che non segue percorsi precostituiti, ma strettamente legati alla natura delle situazioni sonore, alla logica del trapassare dall'una all'altra. Con crescente evidenza soprattutto a partire dal 1989-90 si è inoltre definita in Guarnieri una mossa spazialità interna alla pagina, dove la nervosa mobilità dei rapporti contrappuntistici, degli echi e delle rifrazioni, delle linee, delle scie o degli

aloni sonori fa muovere il suono nello spazio, lo proietta in una sorta di circolarità spaziale, che è già implicita nella natura stessa dei rapporti fra le parti di una visionaria scrittura polifonica, e che l'elettronica dal vivo può sottolineare o contribuire a definire in modo determinante, come è accaduto sempre più spesso dopo il 1994. Nella sua terza esperienza teatrale, *Orfeo cantando... tolse...* (Montepulciano, 1994) per la prima volta Guarnieri usò il *live electronics* per la spazializzazione del suono, in seguito ne approfondì la conoscenza e ne ampliò il rilievo. Nelle cantate *Quare tristis* (1995), *Pensieri canuti* (1999) e *Passione secondo Matteo* (2000), poi nella *Medea* rappresentata a Venezia nell'ottobre 2002, il *live electronics* diventa determinante per trasformare il suono, muoverlo nello spazio e creare riverberazioni, per aprire a nuove dimensioni le galassie, i vortici, i grumi, gli spessori di materia sonora cari al compositore. Nella visionaria invenzione del suono si addensano polifonie fatte per lo più non di linee, ma di strati, di spessori, di blocchi sonori. Dovrei dire si addensavano, perché dopo le esperienze di *Medea* e di *Pietra di diaspro* si profila nella scrittura di Guarnieri la tendenza a ritrovare e perseguire una maggiore linearità, già evidente nell'opera da camera *Nell'alba dell'umano. Processo a Costanza*, composta tra il 2007 e il 2008 (Bologna, 2009), senza che venga meno la coerente

fedeltà alla sua poetica e al suo mondo sonoro. Costante resta inoltre la lancinante tensione al canto e il fatto che la complessità della scrittura si risolve sempre in intensa evidenza espressiva.

Nelle esperienze teatrali da *Trionfo della notte* a *Medea*, Guarnieri aveva attinto a Pasolini, Poliziano ed Euripide, in *Pietra di diaspro* si era rivolto all'*Apocalisse* e a Paul Celan. Servendosi di fonti letterarie diversissime il compositore, coerentemente con la propria poetica, ha sempre perseguito, invece della narratività, caratteri onirici e interiorizzati che si manifestano, fra l'altro, in una estrema frammentazione dei testi. Già in *Trionfo della notte* la destinazione teatrale dipende essenzialmente da una drammaturgia interna al fatto musicale, come se l'anelito al canto volesse proiettarsi sulla scena, in un poetico teatro immaginario che è, come disse il compositore, "tutto di situazioni interiori". Il rapporto con Poliziano in *Orfeo cantando... tolse...* e con Euripide della seconda *Medea* non muta la drammaturgia onirica e interiorizzata del teatro di Guarnieri (ciò può valere anche per la prima *Medea*, il cui testo e il cui progetto richiederebbero tuttavia un discorso a parte). Pur nell'estrema frammentazione del testo e nell'assenza di narrazione (in *Medea* lo stesso infanticidio è oggetto soltanto di vaga allusione), i miti di Orfeo e di Medea offrono allo spettatore e, prima ancora, al regista un punto di riferimento, che non c'era in *Trionfo della notte* e neppure, venti anni dopo, in *Pietra di diaspro*. Il rapporto con l'*Orfeo* di Poliziano aveva avuto un'origine

occasionale (a Montepulciano la novità di Guarnieri fu commissionata per essere eseguita insieme con *La favola d'Orfeo* di Casella) con esiti di grande rilievo, legati prevalentemente agli aspetti più lirici della poetica di Guarnieri; ma soltanto una necessità interiore, senza alcuna sollecitazione esterna, lo aveva condotto prima e ricondotto poi al mito di Medea, della persona ferita e sradicata cui sono stati tolti valori e identità, con tutto il suo disperato dolore (c'è anche il film di Pasolini tra i punti di riferimento ideali). La stessa idea di farla impersonare da tre voci presenta, sì, sfaccettature diverse del personaggio; ma pur sempre all'interno di una drammaturgia puramente musicale, dove l'intrecciarsi delle voci serve all'intensità dell'effusione lirica o tragica in una prospettiva sostanzialmente unitaria (neppure la voce di Giasone, controtene, crea conflitti o radicali diversità, partecipando al grande intreccio polifonico). Nella drammaturgia di Guarnieri non esiste propriamente l'identificazione tra una voce e un personaggio, e una narrazione tradizionale delle azioni dei personaggi non sarebbe coerente (né compatibile) con una gestualità sonora che muove in primo luogo dallo scavo nel suono. Medea è vista come un simbolo, quasi un emblema della condizione umana, accostata in una prospettiva non narrativa, ma di dolorosa e intensissima interiorizzazione.

E simboli, in numero di sette (cinque voci femminili e due controtene) sono chiamati i "personaggi" di *Pietra di diaspro*. L'intreccio delle voci assume nuove, e più dense e

violente dimensioni, in rapporto con una drammaturgia ancora più “astratta” di quella di *Medea*; ma volta a schiudere orizzonti più ampi con estrema tensione: Guarnieri guarda alle cose ultime in una chiave visionaria e non confessionale. Dell’*Apocalisse* rimangono nel testo di *Pietra di diaspro* soltanto alcune parole e immagini. Nei pochi frammenti scelti è evidente la contrapposizione tra l’immagine del male assoluto e quella utopica della Gerusalemme celeste. Ma in *Pietra di diaspro* i frammenti dell’*Apocalisse* non sono posti l’uno accanto all’altro e si intrecciano, come già si è detto, con versi di Paul Celan e di Maritain a formare il testo su cui il compositore ha lavorato. Di quella complessa partitura vorrei ricordare qui solo la catartica conclusione, con la “tarda luce” evocata dal testo di Celan e, soprattutto, da una musica rarefatta ed estremamente rallentata, tesa ad una sorta di visionaria sospensione (cui tende, come vedremo, in modi del tutto diversi anche la conclusione di *Tenebrae*).

Ad una catarsi approda anche l’opera da camera *Nell’alba dell’umano*. *Processo a Costanza*, in cui il compositore sposta nell’ultima parte la sezione più lirica del testo di Silvia Cecchi. Ancora una volta la solitudine e la disperazione di una figura femminile sono il grumo doloroso in cui scava la musica di Guarnieri, e poco importa che in questo caso Costanza Monti (figlia di Vincenzo) sia una persona realmente esistita dalla vita infelicissima, perché la sua storia non viene raccontata (men che meno un “processo” che non c’è mai stato), ma è oggetto di lirica riflessione.

Tenebrae

Il testo di *Tenebrae* era già definito prima di venir proposto a Guarnieri e non è stato modificato nel corso del processo compositivo. Si articola in quattro sezioni: “Disiecta membra”, “L’ultimo sguardo”, “Inquietum cor nostrum”, “Elis-Trakl”; ma immagino che questa articolazione possa essere utile per seguire regia e scene, mentre non è posta in luce dalla continuità della musica. Credo che il testo vada letto come una raccolta di frammenti scelti per la loro forza evocativa, in modo che fra loro si stabiliscano rapporti che vanno oltre l’originario contesto, stimolando riflessioni o suggestioni che spaziano da Beckett a Trakl al Vangelo di Luca, dalle tenebre come metafora di una condizione esistenziale alla riflessione sulla Passione di Cristo (liturgia delle tenebre è detta quella della Settimana santa): la sezione “L’ultimo sguardo” si basa in gran parte sul Terzo Libro, “L’Età del Figlio”, di *Dell’inizio*, dove fra l’altro Cacciari due volte cita l’interrogativo senza risposta di Cristo nel Vangelo di Luca (18,8): “Quando verrà il Figlio dell’Uomo troverà fede sulla terra?” (mentre la frase ripresa nel titolo “L’ultimo sguardo” si trova nel Libro Primo di *Dell’inizio* a p. 155). Non ci sono dichiarazioni esplicative dell’autrice della scelta dei frammenti dai testi di Cacciari, e anche questo fatto mi sembra un invito ad accogliere liberamente le suggestioni e la ricchezza di implicazioni che si lega alla loro natura di frammenti e al modo in cui sono stati accostati. Ho l’impressione che Cristina Mazzavillani Muti, in quanto artefice della regia, nel compiere la scelta abbia anche avuto in mente alcune

soluzioni visive dello spettacolo. Me lo ha fatto pensare, ad esempio, il titolo "Disiecta membra", dato alla prima sezione del testo, che è preso in parte dal terzo capitolo di *Hamletica* ("Dopo l'ultimo giorno", su Samuel Beckett). I frammenti che ne sono citati in *Tenebrae* hanno in sé una evidenza che va oltre il riferimento a Beckett (forse non necessario a chi ascolta). Si legge in *Hamletica* (p. 76): "Ora è possibile procedere solo *ritirandosi*. È l'età della grande risacca, che lascia sulla spiaggia *disiecta membra*, frammenti irricognoscibili e irredimibili. Il mondo di prima è passato insieme alle parole che ne erano immagini, che lo 'tradivano' in immagini. Questo non è più rappresentabile - e le parole ne devono esprimere proprio l'irrepresentabilità, fino a trasformarsi in voci, frammenti di voci, suoni più che voci, gesti più che suoni". Il titolo "Disiecta membra" pone in evidenza proprio le due parole latine che possono suggerire una immagine visiva, quella di corpi lacerati e scomposti. E il compositore? La partitura di Guarnieri rivela fin dall'inizio che egli ha accolto del testo proprio la forza evocativa: certamente le immagini della risacca, dei corpi disfatti, dei frammenti di voci hanno esercitato una grande suggestione sulla musica, che ne esalta la risonanza poetica. Inoltre il compositore ha accolto un'idea suggerita dal modo in cui il testo gli è stato presentato: le parole di Cacciari erano affiancate da alcune pagine di canto gregoriano della Liturgia delle Tenebre. L'inserimento di brevi e frammentarie citazioni di canto gregoriano è una novità che appartiene alla sola partitura di *Tenebrae* e che non comporta

alcun mutamento della scrittura di Guarnieri: si tratta solo di frammenti riconoscibili, usati, osserva Guarnieri, come "elemento di rottura", che affiorano in un contesto più complesso, all'interno di concertati vocali e strumentali. Questi inserimenti non seguono un criterio formale rigido, possono essere all'inizio, alla fine, ma anche all'interno di una sezione e stabiliscono un legame diretto con alcune immagini del testo: per esempio, vedremo come citazioni dal *Miserere* siano inserite nelle ultime sequenze, in rapporto all'evocazione della morte di Elis nei frammenti poetici di Trakl. La partitura di *Tenebrae* si vale di un organico strumentale più piccolo di quello di *Pietra di diaspro*: 2 trombe e 2 tromboni in sala, 2 flauti, clarinetto, corno, percussioni (4 esecutori), viola, violoncello. L'assenza del violino è in funzione della ricerca di un colore cupo, "tenebroso". Ci sono tre solisti vocali e voci su nastro la cui scrittura è affine a quella dei solisti, così che il rapporto concertante può essere molto vario: in alcune pagine tutti convergono in fitta polifonia e in altri momenti le voci su nastro fanno da contrappunto o eco o rispecchiamento di quelle solistiche dal vivo. C'è infine il *live electronics*, per dipanare, sciogliere gli intrecci polifonici, trasformare il suono, o spazializzarlo. Nel rapporto con il testo il compositore non tiene conto, come già si è detto, della articolazione in quattro parti, proponendo una continuità nella successione delle "sequenze", che anche in questa partitura sono decisive dal punto di vista formale. Guarnieri usa il

termine "sequenza" semplicemente per definire il succedersi pagina per pagina di idee e situazioni diverse, in una costruzione che non segue percorsi precostituiti. Nella disposizione complessiva di *Tenebrae* si possono tuttavia cogliere due fatti di particolare evidenza, tra loro collegati. Il primo riguarda l'arco (non simmetrico) delineato dalla presenza delle tre voci soliste: il soprano I (Alda Caiello), che appare in scena da solo all'inizio e, più a lungo, alla fine, viene affiancato dal soprano II (Sonia Visentin) a partire dalla seconda sequenza fino alla tredicesima, mentre il controtenore entra nella quinta sequenza (come se l'evocazione dei "tria mystéria Kraugès", dei tre misteri del Grido suscitasse il coinvolgimento del terzo solista) e tace dopo la undicesima. La undicesima impegna le voci soliste solo come sfondo, ed è sostanzialmente strumentale: segna la svolta più importante nel corso di *Tenebrae*, perché subito dopo inizia una vera e propria seconda parte, che pur comprendendo un numero minore di sequenze (dalla dodicesima alla sedicesima) e di pagine di partitura (da p. 73 a p. 132), ha una durata complessiva non inferiore a quella della prima parte. Si vale dei tre frammenti poetici di Trakl (tradotti da Cacciari) della quarta sezione del testo ("Elis-Trakl"), iniziando però dall'ultima frase della sezione precedente (da "Andare verso il tramonto dell'anima non è semplice dissolversi"). All'inizio di *Tenebrae* la domanda "Questo mondo dovrà finire?" suscita una reazione violentissima, e le prime sequenze si pongono tutte sotto il segno di una cupa disperazione. Le

immagini della risacca, dei frammenti (anche di voci) dei corpi disfatti sono evocate con vortici sonori di forte drammaticità. Oltre alle voci, ne sono protagonisti con grande rilievo i 4 ottoni in sala (2 trombe e 2 tromboni) e la percussioni. Anche attraverso le trasformazioni operate con il *live electronics* ottoni e percussioni (ad esempio le lastre) sembrano talvolta “urlare” in modo lacerante. Come in molte altre partiture recenti il violoncello è un protagonista di grande intensità, le percussioni hanno il ruolo fondamentale di “epicentro” dei vortici, e gli ottoni sono determinanti nelle situazioni espressive più cupe e gravi. Nella continuità delle prime sequenze la densità polifonica si pone sotto il segno di una oscura tensione e con diverse immagini del testo la musica stabilisce un rapporto di natura madrigalistica. Ciò vale anche per i frammenti del testo tratti da *Della cosa ultima*, anche per la frase “La vera Pace è abitata dal Grido” e per i “tria mystéria Kraugès”, dove per il compositore sembra essenziale l’immagine del Grido. Centrale tuttavia nei frammenti da *Della cosa ultima* è la *Hesychia* (che in Cacciari dà il titolo al “Post scriptum II” della Lettera VIII della Parte Terza), parola greca che il filosofo preferisce a pace o quiete per sottrarla ad ogni banalizzazione e per invitare al silenzio interiore, che consenta di rivolgersi “alla Voce che parla nel silenzio”, perché “la parola nasce dal più silenzioso ascolto”. Chi conosce la poetica di Guarnieri non può aspettarsi la fragilità sonora, alle soglie dell’udibilità e del silenzio, che si incontra ad esempio in certe pagine del *Prometeo* di Nono (per citare una

partitura a lui cara). Ma per questo frammento di Cacciari la materia sonora di Guarnieri assume colori più chiari, sembra dilatarsi poeticamente in un tempo sospeso. Nella sostanziale continuità della prima parte non si individuano tuttavia episodi nettamente definiti, grandi blocchi come quelli che si incontravano in *Pietra di diaspro*. L’oscura gravità dell’inizio si dirada, conosce sfumature nuove o alleggerimenti senza definire nette cesure, e ciò vale a maggior ragione per il passaggio alla seconda sezione del testo, quella intitolata “L’ultimo sguardo” tratta da *Dell’inizio*. Le sequenze dalla settima alla nona hanno un carattere per così dire più “astratto”: mi sembra che la riflessione iniziale, e poi l’interrogativo del Vangelo di Luca suscitino un rovello di particolare densità polifonica, non riferibile in senso “madrigalistico” all’evidenza di una parola o immagine. Nella complessa articolazione della continuità della prima parte si riconosce qui una zona di natura riflessiva e interrogativa risolta appunto nella suggestione di una costruzione polifonica. Non segna una svolta la sequenza decima, in cui si intonano i primi frammenti della terza sezione del testo, tratta da *Dallo Steinhof* (il capitolo “Abendland” dedicato a Trakl). Il momento conclusivo della prima parte può essere individuato nella breve sequenza undicesima, che è strumentale (le voci sono presenti; ma fanno da sfondo quasi immobile). Con la sequenza dodicesima comincia la seconda parte, posta sotto il segno dell’incontro con la poesia di Georg Trakl. Il soprano II è protagonista di questa sequenza

(in cui il soprano I è presente; ma tace) con una pagina di grande intensità lirica, in cui le voci del coro su nastro stabiliscono con la voce dal vivo un rapporto di contrappunti e rispecchiamenti particolarmente suggestivo. Lo si trova anche nelle sequenze successive, nelle quali resta in scena solo il soprano I; ma gli interventi delle voci su nastro sono sempre più rarefatti, finché una sola voce resta a dialogare con il soprano I in scena. Naturalmente il processo di rarefazione non è di natura lineare e non esclude, nell’ampiezza della seconda parte, momenti di contrasto, nelle voci su nastro come in orchestra. Con la sequenza tredicesima il coro gregoriano inizia il *Miserere*, che proseguirà nel corso della lunghissima monodia solistica che costituisce il Finale di *Tenebrae*. Questo “Finale” si dilata per una durata di oltre 30 minuti, e la voce del soprano I non ne è ovviamente la sola protagonista. Si assiste ad un lento e non lineare processo di rarefazione: un mortale svuotamento che, potremmo dire, dirada la densità delle tenebre delle prime sequenze. Ma *Tenebrae* non presenta propriamente un percorso come quello che suggerisce il titolo generale del Festival di Ravenna 2010, “Ex tenebris ad lucem”. Nel trascolorare della prima parte abbiamo osservato colori, densità e sfumature differenti. Nella seconda si può parlare, a grandi linee, di un processo di dilatazione del tempo, di rallentamento in grandi indugi lirici e di rarefazione. Come ha dichiarato Guarnieri: “La tenebra non è superata; ma è quasi svuotata. Attraverso lo svuotamento della

polifonia si evoca la morte come dissolvenza, in una dimensione atemporale e sospesa”.

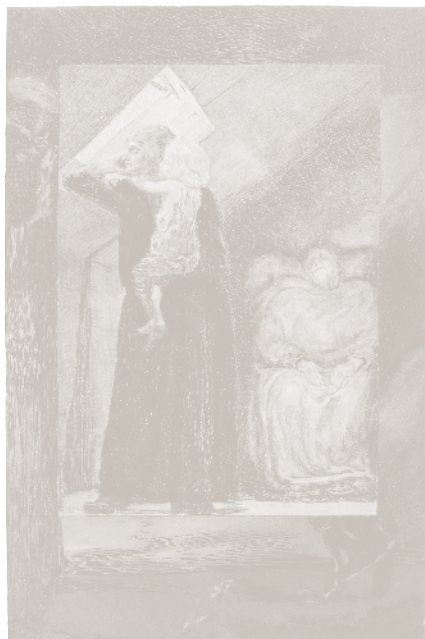
In questa rarefazione i frammenti gregoriani del *Miserere* stabiliscono nelle loro brevi apparizioni un singolare rapporto con l'appassionato pianto su Elis del soprano I. Nelle parti strumentali si deve richiamare l'attenzione almeno sul ruolo dei flauti e delle percussioni. In alcune pagine un flauto suona fuori scena, in altre si ascolta un ottavino, entrambi con il suono manipolato dal *live electronics*. Nella quindicesima e sedicesima sequenza l'ultimo verso del testo (“il mite flauto del pastore è morto”, da *Rondel*) suggerisce al compositore una soluzione che non ha nulla a che vedere con la tradizione di un flauto “pastorale”. Per evitarla egli si è servito del *live electronics* e

soprattutto ha pensato all'ottavino per creare una linea acutissima, destinata a spegnersi poco prima di quella del soprano, che viene così affiancato da “uno strumento flebile e dolente, trattato in modo quasi funereo” (Guarnieri).

Nella percussione la grancassa, che aveva una sorta di ostinato, assume gradualmente un ruolo ridotto e più rarefatto, ed è affiancata dalle battole, tabelle di legno con un batacchio metallico il cui rumore serviva ad annunciare le funzioni nelle chiese durante la Settimana santa, quando non si devono usare le campane. Oggi si trovano solo nei musei. Anche questa inquietante presenza suggerisce un rito funebre, alla fine del quale il re diesis acutissimo tenuto dal soprano sembra evocare una attesa di luce. Una catarsi?

A colloquio con Cristina Mazzavillani Muti

di Anna de Lutiis



Max Klinger, **Famiglia povera**,
acquaforte e acquatinta,
Opus XI, "Della morte",
parte prima, 1889.

Parlare con Cristina Mazzavillani Muti vuol dire riscoprire attraverso le sue emozioni tutto il percorso che, di volta in volta, porta all'allestimento di una nuova manifestazione. Ogni anno un tema diverso e, potremmo dire, ogni anno più impegnativo; un festival che rimane sempre fedele a quell'inconfondibile proposito di continuare a farne una edizione unica e inimitabile con la caratteristica della multidisciplinarietà che permette di abbracciare molteplici aspetti dell'arte: dall'opera al balletto, dalla musica sinfonica al teatro, dalla musica folk a quella raffinata e religiosa che, in questa edizione sembra dominare più che in quelle precedenti.

Cristina, come nasce il titolo, che è poi anche il tema, di questa ventunesima edizione di Ravenna Festival, "Ex tenebris ad lucem", che tu hai in un certo senso sdrammatizzato aggiungendo un antico proverbio romagnolo in dialetto, "S'ì è nòt u s'farà dè"?

Non intendevo sdrammatizzarlo perché ritengo che la frase esprima un dramma; è la maniera semplice ma profonda, usando un lessico dialettale, di arrivare a tutti.

Superato il chiarimento linguistico è interessante sapere come nasce il tema, da quali circostanze scaturisce.

sente circondati da tenebre. Tenebra che si percepisce nell'egoismo della gente, di chi passa le giornate giocando a carte, di chi volutamente ignora i problemi nel timore di indagarli, di sviscerarli; la tenebra, più che mai attuale, dei terremotati che si ritrovano nel buio, sotto la terra; la tenebra dei bambini mai nati ai quali con tanta facilità è negata la vita; mi colpisce la tenebra degli embrioni surgelati, una vita in attesa di venire al mondo, ma ci sarà una vita? La tenebra del dolore e dell'indifferenza. Forse è sempre esistita ma chiediamoci se è possibile uscirne, come tornare alla luce. Chiediamoci se sentiamo il desiderio di luce o preferiamo lasciarci abbracciare dalle tenebre. Come non comprendere il messaggio delle grandi catastrofi che oggi ci circondano? Come ignorare una natura che ci invia frequenti segni di ribellione?

Forse è un tema difficile; come è stato, attuato, realizzato?

È difficile perché voler risolvere questi grandi problemi può sembrare un'utopia: il nostro intento non è quello di risolvere i problemi ma di suggerire alcuni cambiamenti e di indurre alla riflessione attraverso la musica, la gestualità, la parola, il pensiero, l'emozione; attraverso la virtualità e la realtà, attraverso il silenzio e la preghiera.

Basta guardarsi intorno e ci si

Ci parli di *Tenebræ*, la cantata video-

scenica di cui è regista.

Dal Paradosso svelato, andato in scena nel 2002, ho sentito l'esigenza di dare delle indicazioni e di contribuire all'interpretazione del tema del Festival. Poi ci sono delle coincidenze, delle suggestioni che mi portano a decidere, a fare delle scelte. Si parlava una mattina di Gesualdo da Venosa, grande compositore di musica sacra tra Cinque e Seicento: una delle sue più belle composizioni è proprio *Tenebræ*, liturgia dedicata alla morte di Cristo, che la Chiesa ha cancellato negli anni Sessanta, e che sarebbe stata fonte di emozioni per i fedeli che partecipavano attivamente agitando martelletti di legno che provocavano un rumore sordo e angosciante, lo stesso rumore del terremoto, quello che si verificò alla morte di Cristo, mentre le candele dell'altare ad una ad una si spegnevano. Si parlava di questo autore quando Guarnieri esprime il suo grande amore per la musica di Gesualdo. La sua commozione mi suggerì di chiedergli se voleva scrivere qualcosa su *Tenebræ*. Una scintilla. A distanza di poche ore aveva già iniziato a scrivere. Altra coincidenza la conferenza di Cacciari,

all'Alighieri: parlò talmente di tenebre, di luce, di ricerca della luce, che gli chiesi di scrivere qualcosa per il Festival su questo argomento. La sua risposta fu negativa, per i troppi impegni, ma non disse di no quando gli proposi un assemblaggio di parti tratte dalle sue opere, che io stessa avrei realizzato.

E quale pittore può vantare luci e ombre - sia nella vita che nel fare artistico? Quali immagini, proiettate oggi sulla tela, possono raccontarci il contrasto tra bene e male? Non potevo che pensare a Caravaggio, ai suoi dipinti, oggi più vivi che mai, anche suggestionata dal recente ritrovamento delle sue ossa - almeno è quanto si sta verificando. Insomma, tante coincidenze hanno stimolato la mia creatività. Così è nata *Tenebræ*, un inedito e potente videoratorio che parte dai *Responsoria* gesualdiani per approdare a un nuovo mondo sonoro scandito sui testi del filosofo Cacciari, (con brani di Nietzsche, Heidegger e Trakl), sottolineato ed esaltato dal live electronics e dalla spazializzazione digitale del suono in uno spazio in continua trasformazione, come Ezio Antonelli e Luigi Ceccarelli sanno creare.

La rivelazione del contrasto. Nella luce è la tenebra, nella tenebra è la luce.

di Ezio Antonelli



Quando ascolterete la musica di Adriano Guarnieri, vedrete le tenebre. Sarete spinti a portare lo sguardo verso il profondo, perché la sua musica è densa e potente, un corpo immenso ed avviluppato come una Torah, che poi si srotola e vi guida al Cielo, dove ciò che era apparso oscuro e impenetrabile, progressivamente si scioglierà. Dapprima sarà la carne dilaniata da grida acutissime, ferita e squarciata da lame di voci tese a fendere un'anima buia. Lampi violenti fugheranno tempeste scritte nella paura del dubbio e del peccato. Poi le tensioni si placheranno, tra nubi di piombo rotte da raggi di sole. E voi, finalmente, vedrete la Luce, come una pace universale, frutto della ricerca del divino, riflesso di una serenità speculare al tormento. La salvezza risplenderà come un'alba all'orizzonte che prima era il tramonto senza pietà di resurrezione.

Cullati da una corrente amniotica, dapprima inavvertitamente e poi con impeto, vi troverete immersi e trascinati nelle *immagini* di questa musica, che emerge fortemente lirica dalla sua densa e organica stratigrafia di sostanza materica. Poesia e intreccio inestricabile di note: un contrasto che non stride, ma piuttosto esalta gli opposti, così come la luce sgorga dalla tenebra.

Immagini della musica che non sono descrizioni, ma il pensiero stesso che si esprime in quella forma prediletta. Non occorre comprenderne le leggi

sottese, le regole statiche che ne sorreggono le altissime architetture. Dall'iperbole tecnica emerge un vertice caldo di comunicazione e sentimento che l'emozione interpreta d'istinto.

Contrasti quindi, in un equilibrio dialettico di opposti per evidenziare una poetica degli estremi. Contrasti nell'*immagine* che la musica evoca, contrasti nelle altre *immagini* dello spettacolo. Il testo di Massimo Cacciari in primo luogo, con la sua fitta trama d'indagine letteraria e filosofica intorno al tema del ritorno e del regresso, poetica meditazione allo specchio per il contemporaneo riflettere e progredire della coscienza e dello spirito. Heidegger, Nietzsche, Trakl, per una analisi del moto inverso che porta l'anima a rivelare le aspirate luci della speranza attraverso la conoscenza oscura delle colpe. Testo che richiama a nuovo vigore la pratica dell'oscurità per la visione della vera Luce, già tema delle *Tenebrae Responsoria per il Sabato Santo* di Gesualdo da Venosa, cui lo spettacolo si richiama e dedica. Il religiosissimo Carlo Gesualdo, parente di santi, edificatore di chiese e conventi, raffinato musico avvolto da lutti e tormenti, la cui ispirazione emerse dall'omicidio, dall'aver toccato il fondo della perdizione. E ancora potremmo - con moto a ritroso - citare le raggianti estasi di Santa Teresa d'Avila, cui seguono le meditazioni mistiche con tenebre visioni del suo discepolo San Giovanni della Croce

Nella pagina precedente
Max Klinger, **Psiche e l'aquila
di Giove**, acquaforte
e acquatinta (part.) 1880,
Lipsia, MdbK.

misticamente perso in quella *Notte oscura dell'anima* ricca di ctonie fioriture, probabilmente sbocciate dalle sofferenze fisiche e spirituali che ebbe a patire in tenebrose carceri spagnole.

La discesa nella disperazione la immaginiamo emergere dal taglio di un raggio fisico e spirituale che rivela la pena dell'anima mentre rasenta muri oscuri di un carcere o di un convento, del tutto simile a quelli prodotti magistralmente dal pennello che illumina i soggetti al tempo religiosi e crudemente quotidiani di Michelangelo Merisi.

Maestro di immagini e contrasti, del chiaro scuro, della luce e dell'ombra, abbiamo voluto il Caravaggio a guidare il nostro penetrare nel profondo, con la forza di quella oscurità che tutto avvolge, che sembra un vuoto ed è invece la struttura complessa che edifica la luce, materia e tecnica straordinaria che anima i corpi di vampe espressive ed energici movimenti.

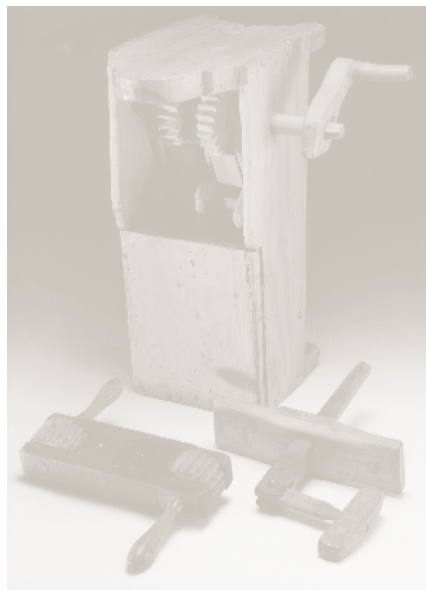
A questo vedere emozionale, sospinto e suggerito, materia nera del pennello, abbiamo voluto aggiungere una essenziale scena nera, quasi invisibile e volutamente lucida perché il suo disegno fosse soltanto ciò che in essa appare e scomparire, emergendo come una illusoria trasparenza o uno squarcio di luce. L'abbiamo voluta specchiante e piena di riflessi, preda del predominio delle luci, perché non fosse l'oggetto della visione, semmai lo strumento del suo disegno luminoso, funzione di richiamo ed allusione. Perché non descrivesse ma suggerisse, velatamente o fortemente quando occorre, a sprazzi e lame, piuttosto per luci e proiezioni che per materia

stessa. E quando pure emergesse potente la sostanza, risulti ancora come il riverbero del simbolo e l'eco della poesia.

Vedrete un candelabro di voci come luci vibranti, le cui candele sono il valore dell'elevazione, e alimento di accorate fiamme. Un luminoso vibrato che l'eco di due corpi opposti e dialoganti accarezza, cura e coltiva. Due figure immerse in questo mondo, discese e risalite. Anime opposte che si specchiano bianche e nere, come la natura e lo spirito, il divino e il profano. Si ritrovano e si perdono come onde di luce in un riverbero continuo che riempie lo spazio come l'eco dei suoni che continuamente disgrega e rigenera nelle dinamiche interattive del live electronics.

Le battole del Civico Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri

di Cristina Ghirardini



Tre raganelle utilizzate durante gli strepiti della Settimana santa. Ginevra, Museo di Etnografia.

Noti con denominazioni locali quali “tabèrna” (Piemonte), “scarabatla” (Romagna), “traccola”, ecc. gli strumenti che Guarnieri indica con il termine “battola” sono costituiti da una tavola di legno (nella quale è ricavato un manico) ai due lati della quale sono incernierate tavolette di legno o maniglie di ferro che percuotono la tavola quando a questa viene impresso un movimento rotatorio. Gli strumenti utilizzati in *Tenebrae* sono stati forniti dal Civico Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri (TO).

Battole, raganelle, traccole, corni, sono stati per secoli impiegati durante i riti della settimana santa (in alcune località lo sono tuttora) per produrre suono in sostituzione delle campane e durante gli uffici notturni del triduo pasquale (mattutini delle tenebre): momenti nei quali fino a qualche decennio fa era prevista dalla stessa liturgia una modalità di produzione di suono volutamente distorto, assimilabile a quanto avviene durante pratiche di aggressione e derisione, quali lo *charivari*. Claudie Marcel Dubois ha definito questi strepiti “paramusique”, recentemente Febo Guizzi ha impiegato il termine “antimusica”, che esprime più esplicitamente il carattere negativo del fenomeno, riconducendolo comunque all'esperienza musicale.

Il Civico Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri è stato istituito nel 2005 a partire dalla collezione

di Domenico Torta, che comprende strumenti musicali, giocattoli sonori, richiami da caccia, strumenti da strepito della settimana santa che testimoniano tutti gli aspetti della competenza sonora nel territorio di Riva. Il nome stesso del Museo utilizza “paesaggio sonoro” in senso volutamente non schafferiano, improntato piuttosto all'idea che l'impiego del suono in tutte le sue potenzialità determini un orizzonte di riferimento che è allo stesso tempo contesto in cui nasce ogni nuovo uso del medesimo, ma pure dato culturale al quale si “aderisce”, fondando su di esso aspetti fondamentali della comunicazione e della coesione sociale. Le attività di ricerca, catalogazione e divulgazione del Civico Museo del Paesaggio Sonoro sono svolte in stretta collaborazione con la cattedra di Etnomusicologia dell'Università di Torino, con l'associazione “La Froja” e con i Musicanti di Riva presso Chieri.



È nato a Venezia nel 1944. Laureatosi in Filosofia all'Università di Padova nel 1967, con i professori Sergio Bettini e Dino Formaggio, ha insegnato prima presso quello stesso ateneo, poi Letteratura Artistica ed Estetica presso l'Università di Architettura di Venezia. Professore ordinario di Filosofia Estetica dal 1985, nel 2002 diviene Preside della Facoltà di Filosofia dell'Università "Vita e Salute San Raffaele" di Milano. Dal 1998 al 2006 è, inoltre, Direttore del Dipartimento di Filosofia dell'Accademia di Architettura dell'Università di Lugano in Svizzera. Nel versante dell'impegno politico è deputato al Parlamento della Repubblica dal 1976 al 1983; deputato al Parlamento Europeo tra il 1999 e il 2000 – carica da cui si dimette in quanto eletto consigliere regionale del Veneto nel 2000. È sindaco della città di Venezia dal 1993 al 2000; poi rieletto in tale carica nel 2005 fino al 2010.

Tra i più prestigiosi riconoscimenti: l'Hannah Arendt-Preis per il pensiero politico, Brema 1999; il conferimento della cittadinanza onoraria di Siracusa per gli studi sul platonismo, Siracusa 2000; il Friedrich Gundolf-Preis per la diffusione all'estero della cultura tedesca, Torino 2002; la Laurea honoris causa in Architettura presso l'Università di Genova, 2002; la Medaglia d'oro del Circolo di Bellas Artes, Madrid 2005.

È stato fondatore e direttore, insieme ai più prestigiosi nomi della ricerca

filosofica e della critica italiane, di alcune delle riviste che hanno segnato il dibattito culturale e politico: da «Angelus Novus» (1964-1972) a «Contropiano» (1968-1972); da «Laboratorio politico» (1980-1983) a «Il Centauro» (1981-1986), a «Paradosso» (1992-2001). Tra i suoi volumi, molti dei quali tradotti in tutte le principali lingue europee, e alcuni in giapponese, quelli che più ne hanno segnato la ricerca sono: *Metropolis* (1973); *Krisis* (1976); *Pensiero negativo e razionalizzazione* (1977); *Dallo Steinhof* (1980); *Icone della Legge* (1985); *L'Angelo necessario* (1986); *Dell'Inizio* (1990); *Geofilosofia dell'Europa* (1994); *L'Arcipelago* (1997); *Della cosa ultima* (2004); *Hamletica* (2009).



Si diploma in composizione con Giacomo Manzoni e in musica corale con Tito Gotti al Conservatorio di Bologna. Inizia l'attività come direttore, fondando a Firenze il Nuovo Ensemble Bruno Maderna. Oggi insegna composizione al Conservatorio di Bologna, ma ha insegnato nei Conservatori di Firenze, di Pesaro e di Milano.

I suoi primi lavori, da *Musica per un'azione immaginaria* a *L'art pour l'art?*, risentono di una matrice prima strutturalista e poi informale, con la ricerca di grafismi anche extramusicali. Con *Nafshi*, *Recit* e

altre composizioni, si profila una svolta con maggior attenzione alla forma, come sintesi di una molteplicità episodica in divenire. Con la serie dei *Pierrot* va delineandosi un risultato "melodico", che si dilata nell'opera *Trionfo della notte* (stagione 1986-1987 al Teatro Comunale di Bologna e Premio Abbiati come miglior composizione dell'anno).

Successivo è *Romanza alla notte n. 2* per violino e orchestra (1991), testimonianza del profondo rapporto che lega il compositore alla poetica pasoliniana. A Pasolini è dedicato

anche *Il glicine* per soprano, voce recitante, flauto e violino amplificati (1993). In *Orfeo cantando... tolse...*, dieci azioni liriche su testo liberamente tratto dall'*Orfeo* del Poliziano (1994), la bellezza e la musicalità dei versi originali, la loro forza espressiva e il loro suono, l'aura lirica che ne circonda le parole, determinano la forma musicale e una drammaturgia tutta interna alla musica e alla spazialità da questa creata. La collaborazione con Giovanni Raboni ha portato alla creazione di *Quare tristis* per soli, coro, due gruppi strumentali, due tube e live electronics (Biennale di Venezia, 1995). Nel 1999, a Strasburgo, prima esecuzione di *Pensieri canuti*, cantata per soli, coro, due ensemble a doppio coro e live electronics, sempre su testo di Raboni; quindi il 6 aprile del 2000, nella Basilica di San Marco a Milano, la *Passione secondo Matteo*, legata all'omonimo film di Pasolini. Il 20 ottobre 2002 a Venezia va in scena in prima assoluta l'opera-video *Medea*, per soli, coro e orchestra. Anche *Medea* è stata insignita nel 2003 del Premio Abbiati, nella categoria "novità assoluta". *La terra del tramonto* è stata eseguita nel febbraio 2004 a Torino dall'Orchestra Nazionale della RAI. Sue sono le musiche e i testi di *Pietra di diaspro*, "opera video" commissionata da Ravenna Festival e andata in scena nel 2007, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.



Nato a Milano, si impone giovanissimo quale solista di oboe tra i più affermati sulla scena mondiale; allievo di Heinz Holliger, si esibisce per i maggiori festival e centri internazionali: Teatro alla Scala, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Musica Bayreuth, Festival d'Automne di Parigi, Festival di Montreux, Donaueschinger Musiktage, e a New York, Berlino, Londra, Vienna, Amsterdam, Monte Carlo, Praga, Bonn, Lussemburgo, Mosca, San Pietroburgo, Madrid, Lisbona. Il profondo interesse per la musica contemporanea lo porta a collaborare con molti compositori del nostro tempo fra cui Benjamin, Berio, Corghi, Donatoni, Fedele, Guarnieri, Sciarrino, Vacchi, Xenakis, dei quali ha interpretato e diretto opere anche in prima esecuzione e spesso a lui dedicate.

Si distingue nella direzione di produzioni sinfoniche e operistiche per importanti festival e teatri. Da segnalare la presenza ai Salzburger Festspiele nel quadro del Progetto Pollini, alla guida del Klangforum Wien e dell'Arnold Schönberg Chor; la direzione dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino con musiche di Monteverdi, Donizetti, Corghi. Ha diretto inoltre le orchestre dell'Arena di Verona, del Teatro La Fenice di Venezia, del Teatro Lirico di Cagliari, del Teatro Verdi di Trieste; quelle della Toscana, di Roma e del Lazio, poi l'Orchestra Haydn di Bolzano e

Trento, l'Orchestra Sinfonica Nacional di Buenos Aires, l'Orchester der Stadt Koblenz e l'Orchestra della Svizzera Italiana di Lugano. Ha partecipato alla Biennale di Venezia. A Bologna, nel 2001, ha diretto l'Orchestra della Fondazione Toscanini di Parma nel Concerto per il 2 agosto in Piazza Maggiore, trasmesso da Rai Tre. Nell'ottobre 2002 ha diretto la prima mondiale di *Medea* di Adriano Guarnieri in una produzione della Fenice di Venezia insignita del Premio Abbiati 2003 per la "raffinata esecuzione musicale e scenica che ha restituito l'audace ricercatezza della concezione compositiva e multimediale". Nel 2004 ha diretto *La Bohème*, *Gianni Schicchi*, e in forma di concerto *Le Villi*. Ha poi diretto *La Serva padrona*, *Il flauto magico*, *Così fan tutte*, *La traviata*, *L'elisir d'amore* e *Il barbiere di Siviglia*. Nel 2007 ha diretto, a Roma e a Ravenna, *Pietra di diaspro*, "opera video" di Adriano Guarnieri. È Direttore Musicale ed Artistico della GOG (Giovine Orchestra Genovese), e nel 2003 è stato nominato Direttore Artistico del Concorso Internazionale di Musica "Viotti" di Vercelli. Sia come oboista che come direttore d'orchestra vanta una vasta discografia per importanti etichette internazionali, quali Denon, Erato, RCA, Bmg ottenendo un Grand Prix du Disque e la segnalazione tra i cinque dischi di musica sinfonica più stimati dalla critica italiana nel 1998.

Cristina Mazzavillani Muti



È facile incontrarla mentre attraversa la città in bicicletta. Non è un vezzo, ma la dimostrazione della “sintonia” che ha con i propri concittadini. Maria Cristina Mazzavillani Muti, presidente e “anima” di Ravenna Festival, è nata infatti all’ombra di San Vitale ed è orgogliosa di essere romagnola. Dopo gli studi liceali si diploma in pianoforte didattico e canto artistico con il massimo dei voti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. La carriera di cantante inizia all’insegna del successo: vince infatti i concorsi indetti dalla Radio Televisione Italiana e dall’AsLiCo, oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Ed è proprio al Lied che si dedica con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche

italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti, Antonino Votto e Carlo Bruno.

Nel 1967 debutta poi nell’opera lirica come protagonista dell’*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell’Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti.

Nel 1969 sposa Riccardo Muti e lascia il canto.

Alla fine degli anni Ottanta il senatore ravennate Benigno Zaccagnini la convince a mettere a frutto la propria esperienza culturale nell’organizzazione di un evento di respiro internazionale.

Nel 1990 nasce così il Ravenna Festival, di cui diviene Presidente, presiedendone insieme il comitato artistico. Nell’ambito del Festival si fa promotrice del progetto “Le vie

dell'amicizia" che dal 1997 vedono la città e il suo Festival ripercorrere idealmente le antiche rotte di Bisanzio, crocevia di popoli e culture, gettando "ponti" di amicizia verso città simbolo come Sarajevo, Beirut, Gerusalemme, Mosca, Erevan, Istanbul, New York Ground Zero, Il Cairo, Damasco, El Djem e Meknès, riaffermando e rinnovando il ruolo dell'antica città dei mosaici da sempre rivolta all'Oriente del mondo. Il suo sogno è però di potersi dedicare anche alla regia. Ma la decisione è preceduta da passaggi intermedi di grande significato: diviene infatti ispiratrice di veri e propri laboratori dedicati ai giovani, a partire da quello sull'*Orfeo* di Monteverdi (Teatro Alighieri 1995), dove promettenti cantanti, registi, scenografi e musicisti hanno potuto interagire creativamente, affrontando il linguaggio dell'opera con un approccio fresco ed innovativo. Molti di questi giovani artisti hanno potuto fare il loro ingresso da protagonisti nei palcoscenici nazionali ed internazionali.

Nel 2001, sempre nell'ambito di Ravenna Festival, cura la messa in scena dell'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, avvalendosi di un uso strutturale e intensivo di innovative tecnologie multimediali: probabilmente il primo, riuscito esempio di applicazione dell'immagine virtuale insieme alla spazializzazione sonora all'opera. Nel 2003 Cristina Muti firma una nuova regia d'opera, *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, approfondendo ulteriormente l'utilizzo delle scenografie virtuali, che divengono, sempre insieme alla spazializzazione sonora, l'elemento peculiare di una

sua personalissima poetica, che coniuga hi-tech e antiche quanto affascinanti forme narrative di matrice popolare. La passione per l'immagine e la sua terra trovano un punto d'incontro nel progetto cinematografico *Che fai tu luna*, che la vedono firmare regia e sceneggiatura. Nel 2006 è entrata a far parte della giuria, presieduta da Bruno Vespa, per l'assegnazione del premio "Guidarello" (insieme a Ferruccio De Bortoli, Piero Ostellino, Stefano Folli, Giancarlo Mazzuca, Giuliano Molossi). Nel 2007 torna all'opera con la regia dell'opera video *Pietra di diaspro* composta da Adriano Guarnieri su testi tratti dall'*Apocalisse* di Giovanni e da poesie di Paul Celan. L'opera ha debuttato al Teatro Nazionale di Roma – dove è stata prodotta – ed è stata ripresa a Ravenna Festival dove era stata commissionata. Una regia incentrata sulla visionarietà e sulle emozioni, espressa con linguaggi nuovi e scenografie virtuali che hanno fatto leva più sul rapporto emozionale con la musica di Guarnieri, che sulla dialettica drammaturgica.

L'anno successivo è la volta di *Traviata*, di nuovo per Ravenna Festival, con una regia imperniata su un poetico gioco di illuminotecnica e su un'ardita spazializzazione digitale del suono; nonché di *Medea incontra Norma*, su musiche liberamente tratte dalle omonime opere di Cherubini e Bellini, uno spettacolo originale costruito nel segno della trasfigurazione elettronica del canto. Nel mese di aprile 2005 il Presidente della Repubblica Italiana le ha conferito l'onorificenza di Grand'Ufficiale al merito della Repubblica Italiana per il suo impegno in ambito culturale.



Soprano lirico di agilità, si è diplomata in pianoforte e in canto al Conservatorio di Perugia, cantante prediletta da Berio per i suoi *Folk songs*, ha cantato sotto la guida di direttori quali lo stesso Berio, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Arturo Tamayo, Peter Keuschnig, Massimo de Bernart, Donato Renzetti, Emilio Pomarico, Pascal Rophé, Wayne Marshall, Stephen Ausbury, Peter Rundel, Lucas Vis, Christopher Franklin, Renato Rivolta, Marcello Panni, Fabio Maestri, Marco Angius; e con registi della fama di Daniele Abbado, Yoshi Oida, Giorgio Barberio Corsetti, Davide Livermore, Michael Scheidl, Cristina Mazzavillani Muti, Ignacio García, Giorgio Pressburger. E' regolarmente invitata dalle maggiori istituzioni musicali europee, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, Concertgebouw di Amsterdam, Wigmore Hall di Londra, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Auditorio Nacional di Madrid, Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Carlo Felice di Genova, Festival di Musica Contemporanea di Barcelona, Festival d'Automne di Parigi, Festival Mozart de La Coruña, Festival Wien Modern, Festival Manca, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Bologna Festival, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Biennale di München, Festival MiTo a Milano e Torino, Festival di Alicante, Ravenna Festival.

Oltre a partiture di Monteverdi, Bach, Scarlatti, Mozart, Boccherini, Pergolesi, Gluck, Rossini, Respighi, Mahler, Schoenberg, Berg, Šostakovič, Mahler, il suo repertorio annovera numerose opere del Novecento come *Passaggio*, *Folk Songs* e *Recital for Cathy* di Berio, *Medea* e *Pietra di diaspro* di Guarnieri, *Camera Obscura* di Di Bari, *Io, frammento di Prometeo* di Nono, *Rara Requiem* di Bussotti, *Exil* di Kancheli, *Perseo ed Andromeda* di Sciarrino, *Commiato* di Dallapiccola, *Lucrezio: oratorio materialistico* di Lombardi, *America: a prophecy* di Adès, *Le marteau sans maître*, nonché *Improvisation I e II* di Boulez, *La Philosophie dans le Labyrinthe* di Cattaneo, *Koom* di Scelsi, *Cantus planus* di Castiglioni, *Satyricon* di Maderna, *Novae de infinito laudes* di Henze, *Harawi* e *Poèmes pour Mi* di Olivier Messiaen, il *Signor Goldoni* di Luca Mosca, *Gesualdo, considered as a Murderer* di Luca Francesconi, *Il carro* e *i canti* di Solbiati. Ha inciso per BMG/Ricordi, CAM (di Fabio Vacchi, musiche per il film di Olmi *Cantando dietro i Paraventi*), Stradivarius, Rai Trade, Col Legno, Zig Zag Territoires, Verso, Bottega Discantica.



Soprano, diplomata con il massimo dei voti, si è perfezionata con Carlo Bergonzi all'Accademia Chigiana di Siena e con Rodolfo Celletti a Martina Franca e Milano. Ha debuttato in teatro da protagonista in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, come Regina della Notte nel *Flauto magico* di Mozart, Corinna nel *Viaggio a Reims* di Rossini, Dinorah nell'omonima opera di Meyerbeer, Olympia nei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, Madame Herz nello *Schauspieldirektor* di Mozart, Lucieta nei *Quattro Rusteghi* di Wolf-Ferrari. Nel suo repertorio figurano inoltre Ophelia in *Hamlet* di Thomas, Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* di Strauss, Gilda in *Rigoletto*, Violetta in *Traviata*, poi *Les Noces* di Stravinskij, i *Carmina Burana* di Orff.

Tra i direttori con cui ha lavorato: Zedda, Oren, Bellugi, Panni, Tate, Fournillier, Veronesi, Renzetti, Rizzi-Brignoli, Lijfors, Parisi, Masson, Curtis, Borgonovo, Rek, Pidò. Fra i registi, Kemp, Proietti, Foà, De Fusco, Gregoretti, De Bosio, Marini, Crivelli, Barberio-Corsetti, Pichon, Landi. È stata ospite in vari teatri e manifestazioni: Regio di Parma, Regio di Torino, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, San Carlo di Napoli, Teatro Verdi di Trieste, Politeama di Palermo, Teatro Verdi di Firenze, Ponchielli di Cremona, Donizetti di Bergamo, Grande di Brescia; all'estero al Teatro di St. Étienne a Vichy (Francia), allo Châtelet di Parigi, Teatro di Bastia

(Corsica), Liceu di Barcelona, Teatro di Oviedo, Teatro di Avignone, Teatro di Lionem; nonché in diversi Festival di musica contemporanea a Reykjavík, Tourcoing (Francia), Ludwigsburg (Germania), Dordrecht (Olanda), Istanbul, Budapest. Nell'ambito della musica contemporanea, è stata protagonista in numerose prime rappresentazioni e concerti, in particolare: *Hoshanot* e *Zimaa'r* di Olivero, *Medea* di Guarnieri al PalaFenice di Venezia (premio Abbiati; direttore Borgonovo), *Il Giudizio universale*, *Big Bang Circus* e *Il canto della pelle* di Ambrosini e, ancora di Guarnieri, *Pietra di diaspro*. Eppoi, in *Una favola per caso*, opera di Sani e Gregoretti. Tra gli altri compositori contemporanei con cui ha collaborato: Cardi, Neuwert, D'Amico, Solbiati, Taglietti, Manca, Dall'Ongaro. Più recentemente si ricordano le prime assolute de *Il re nudo* di Lombardi per il Teatro dell'Opera di Roma e *Il carro e i canti* di Solbiati al Teatro Verdi di Trieste. Inoltre, l'interpretazione alla Fenice di Venezia dell'atto unico *Von Heute auf Morgen* di Schoenberg con la regia di Homoki e la direzione di Inbal. Ha inciso per Bongiovanni, Ricordi, Image Studio e Cirs.



Controtenore, nato a Firenze nel 1980, si diploma in pianoforte sotto la guida di Tiziano Mealli e in canto con Silvia Bossa nel Conservatorio della sua città, laureandosi, inoltre in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di Firenze, sempre con il massimo dei voti e la lode.

Inizia a cantare come voce bianca nel Coro Giovanile della Scuola di Musica di Fiesole sotto la guida di Joan Yakkey. Nel 1999 ha debuttato come protagonista nella prima assoluta dell'opera *Eliogabalo* di Cavalli al Teatro San Domenico di Crema poi a Venezia nella prima rappresentazione in tempi moderni di *Orlando finto pazzo* di Vivaldi, cantando in seguito al Regio di Torino come voce solista nel balletto *Io, Giacomo Casanova* della coreografa Karol Armitage. Ha collaborato, tra gli altri, con direttori quali Mehta, Letonja, Young, Bosman, Colon, Marcon; e registi come Decina, Taymor, Kemp.

Grazie alla vittoria del concorso Città Lirica Opera Studio, ha rivestito il ruolo di Oberon in *A Midsummer Night's Dream* di Britten con la regia di Lindsay Kemp e la direzione di Jonathan Webb. Nel 2006 ha debuttato al Teatro alla Scala nell'opera *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi. Successivamente, ha interpretato il ruolo di Miles in *The Turn of the screw* di Britten, diretto da Jonathan Webb per la regia di Elio De Capitani al Teatro Ponchielli di Cremona. È ospite regolare del Festival Monteverdi di Cremona, che lo ha visto protagonista in *La Passione di Gesù Cristo* di Caldara, *L'Orfeo* di Monteverdi e, nel 2009, in

concerto con Emma Kirkby e l'ensemble Aura Soave. Nel 2008 ha vinto il primo premio assoluto al concorso Iris Adami Corradetti di Padova. Nella primavera 2009 ha poi interpretato il ruolo di Matusio nella prima rappresentazione in tempi moderni del *Demofonte* di Jommelli, diretto da Riccardo Muti al Festival di Salisburgo, all'Opéra Garnier di Parigi e al Ravenna Festival. Nel luglio dello stesso anno ha debuttato al Festival International de Musique Baroque di Beaune nel ruolo di Tolomeo nel *Giulio Cesare* di Händel, con Al Ayre Español e Eduardo Lopez-Banzo. Recentemente è stato impegnato nel *Giulio Cesare*, all'Opera di Kiel, diretto Ruben Dubrovsky. Con il Complesso Barocco e Alan Curtis ha appena interpretato il ruolo di Narciso nell'*Agrippina* di Händel, in un tour che l'ha portato al Festival MiTo di Milano, al Festival Barocco a Viterbo, a Brescia, al Theater an der Wien e al Teatro Real di Madrid. Ha cantato il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi a Londra con La Venexiana e Claudio Cavina. Recentissimi una serie di concerti natalizi con musiche di Legrenzi con l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia diretta da Attilio Cremonesi. Il suo repertorio concertistico include il *Te Deum* di Charpentier, diversi oratori di Carissimi, il *Magnificat* di Monteverdi, lo *Stabat Mater* di Pergolesi e i *Chichester Psalms* di Bernstein.

La sua discografia spazia da opere del Medioevo, al Rinascimento al Barocco fino a a prime assolute di autori contemporanei.



È componente del “nucleo storico” del Teatro di Leo de Berardinis di cui partecipa a tutti gli spettacoli – da *Il ritorno di Scaramouche* ai *Giganti della montagna*, da *Amleto* a *King Lear*. Negli stessi anni lavora con altri registi, come Cesare Ronconi e François Khan, e con danzatori e musicisti, come Teri Weikel, Louis Sclavis, Antonello Salis, Rita Marcotulli. Con Claudio Morganti è Madre Ubu e partecipa a *Riccardo III*, grazie al quale, nel 2000, si aggiudica il Premio Ubu come migliore attrice non protagonista.

Nel 1992 fonda con Marco Sgrosso la Compagnia Le belle bandiere per la quale è autrice, attrice e regista. Per la sua Compagnia realizza progetti e spettacoli, tra i quali *Non sentire il male – dedicato a Eleonora Duse* (registrato per RaiTre nel progetto *Il terzo orecchio* di Mario Martone), *Le amicizie pericolose* da Laclos, *Gli occhi dei matti* da *L'Idiota* di Dostoevskij, *La pazzia di Isabella – vita e morte dei Comici Gelosi* (con Marco Sgrosso), *Sotto la luna di Soho – Kurt Weill e i suoi poeti*, e le drammaturgie originali *Canti per elefanti*, dedicato ai malati di mente, *Autobiografie di ignoti*, ispirato a Pessoa, e *Sonhos*. Più recenti sono *Macbeth*, *Hedda Gabler*, *Santa Giovanna dei macelli*, *La Locandiera* e *L'Amante* di cui è regista e interprete. Il suo lavoro in Romagna ha contribuito alla riapertura del teatro della sua città, Russi, ove realizza con Marco Sgrosso il progetto

“Terramatermatrigna”, e il movimento “La città del sonno”.

Le belle bandiere, insieme alla Compagnia Diablogues, ha dato vita a un progetto di rilettura dei classici da cui è nata una quadrilogia: *Il berretto a sonagli* di Pirandello, *Anfitrione* di Molière, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare e *Le smanie per la villeggiatura* di Goldoni, della quale è stata regista e interprete insieme a Marco Sgrosso, Enzo Vetrano e Stefano Randisi (premio ETI - Gli Olimpici per il Teatro come miglior spettacolo dell'anno).

Dal 2002, come regista e drammaturga, collabora con Ivano Marescotti: *Bagnacaval*, *Il silenzio anatomico* di Raffaello Baldini, *Il migliore dei mondi possibili*. Ha interpretato Antigone in *Edipo a Colono* per il Teatro di Roma con la regia di Mario Martone, e partecipato al progetto “Guerra e pace” ideato da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi. Per il teatro in musica ha lavorato con Giovanni Tamborrino intorno all'opera senza canto ed è stata protagonista della prima esecuzione in Italia del melologo *Medea* di Benda, poi di *Sogno di una notte di mezza estate* (drammaturgia di Gerardo Guccini e musiche di Mendelssohn), e di *Tempesta*, musiche di Sibelius, da William Shakespeare: tutte per la direzione di Manlio Benzi nelle Manifestazioni Malatestiane. Per il Festival di Santarcangelo, ha curato, nel 2003, il progetto “Bambini” sulla comunicazione

tra le arti. Ha poi diretto il progetto “Autobiografie di ignoti” in collaborazione con Serrateatro. Inoltre, collabora stabilmente come docente con il Cimes – Università degli Studi di Bologna.

Per il cinema, ha lavorato con Raul Ruiz, Tonino de Bernardi, Michele Sordillo, Massimiliano Valli e Luisa Pretolani, Pappi Corsicato, Francesco Ghiaccio.

Per Ravenna Festival è stata interprete e regista, nel 2003, del melologo *Galla Placidia* su testo di Nevio Spadoni e musiche di Luigi Ceccarelli. Il buon esito della

collaborazione ha dato origine l'anno successivo, con lo stesso gruppo di lavoro, a *Francesca da Rimini*, e nel 2005 a *Ridono i sassi ancor della città*, interpretati da Chiara Muti. Nel 2007, sempre per Ravenna Festival, è in scena con *Le Apocalissi*, con musiche di Pietro Pirelli e la partecipazione di Massimo Cacciari, e l'anno successivo con *Juana de la Cruz o le insidie della fede*, un'operina rock di cui firma testo e regia, con musiche di Andrea Agostini. Nel 2007 la sua compagnia Le belle bandiere vince il premio Hystrio.

Catherine Pantigny



Nata a Lille nel 1959, ha svolto studi di danza e pedagogia all'ESEC (École Supérieure d'Études Choreographiques) di Parigi, seguendo contemporaneamente i corsi di musicologia della Sorbonne. Dal 1976 al 1979, è molto intenso il suo lavoro di approfondimento tecnico ed espressivo. Segue infatti diversi corsi con, Rosella Hightower, Solange Golovine, Peter Goss, Joseph Russillo.

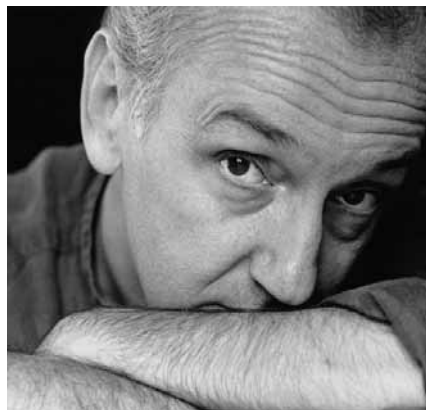
Nell'estate del 1979 si aggiudica una borsa di studio presso il Ted Shawn's Festival di Boston; poi, fino al 1981, frequenta il Centro Mudra fondato da Maurice Béjart a Bruxelles e diretto da Micha van Hoecke. Sempre grazie ad una borsa di studio, ha inoltre l'opportunità di frequentare uno stage per compositori e coreografi all'Università di Guilford, a Londra. Nel 1981 partecipa alla fondazione dell'Ensemble di Micha van Hoecke dove ancora lavora partecipando a tutte le creazioni.

In quest'ambito, è stata anche assistente alla coreografia di Micha van Hoecke per *Le baiser de la fée* di Stravinskij alla Scala di Milano.

Ha poi firmato le coreografie per le tragedie greche *Eumenidi*, *I persiani*, *Agamennone*, con il regista Antonio Calenda, al Teatro Rossetti di Trieste.



Laureato al Dams di Bologna, grafico-illustratore, *designer* di film animati, scenografo e costumista, si dedica con passione al teatro di figura e, dai primi anni Ottanta, opera stabilmente con la Compagnia Drammatico Vegetale. Già presente al Ravenna Festival con l'opera da camera *Don Chisciotte* di Roberto Solci (1994) e *Renardo la volpe* (1997, protagonista Vinicio Capossela, con le musiche di Luciano Titi e la regia di Pietro Fenati), ha inoltre curato l'allestimento dei balletti *Orfeo* e *Pulcinella* (1995) e *La foresta incantata* (1999), con le coreografie di Micha van Hoecke. Nell'edizione 2001 è scenografo e *designer* delle immagini virtuali per l'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Con cui torna a collaborare nel 2007 per le scenografie e le immagini virtuali in *Pietra di diaspro*, opera video di Adriano Guarnieri. L'anno successivo, sempre per Ravenna Festival cura le scene de *La Pérsa*, con Daniela Picari su testo di Nevio Spadoni. Per il Teatro alla Scala ha firmato i costumi del balletto di Micha van Hoecke *Il furioso nell'isola di San Domingo*, su musiche di Donizetti-Gavazzeni (1998). Ha inoltre firmato scene e costumi per le opere in musica *Ercole amante* di Cavalli (1996), *La locandiera* di Auletta (1997), *Il piccolo spazzacamino* di Britten (2003): tutte produzioni del Teatro Alighieri di Ravenna.



Ha studiato musica elettronica e composizione al Conservatorio di Pesaro con Walter Branchi, Guido Baggiani e Giuliano Zosi, dedicandosi alla composizione musicale con le tecnologie elettroacustiche. Alla fine degli anni Settanta si trasferisce a Roma incontrando Achille Perilli e Lucia Latour coi quali approfondisce il rapporto tra musica, arti visive e danza. È attivo anche nel campo del teatro musicale, inteso nelle sue forme più disparate. Ha ricevuto riconoscimenti internazionali tra cui nel 2005 il premio Opus del Conseil Québécois de la Musique, l'Euphonie d'Or nel 2004 al Concorso dell'IMEB di Bourges (dove è stato vincitore nel 2003 con la performance *Live** e nel 1996 con *Birds*); nel 2002 ha ottenuto il Premio Ubu, per la prima volta assegnato ad un musicista, il Premio Speciale della Giuria al MESS Festival di Sarajevo, e il Premio al Festival BITEF di Belgrado per lo spettacolo *Requiem*. Nel 1999 ha ricevuto il premio "Hear" della Radiotelevisione Ungherese; nel 1997 e 1998 la "Honorary Mention" al concorso Ars Elettronica di Linz. Le sue opere sono state inoltre selezionate dall'International Computer Music Conference nelle edizioni 1995, 1997, 1999, 2000, 2002 e 2003. Ceccarelli ha realizzato varie opere radiofoniche tra cui i radiofilm *La guerra dei dischi* su testo di Stefano Benni, *I viaggi in tasca* di Valerio Magrelli, e *La commedia della vanità* di Elias Canetti con la regia di Giorgio

Pressburger, tutti prodotti da Rai RadioTre. Numerose sono le opere di teatro musicale: *L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola* (2000), con la regia di Marco Martinelli, prodotto dalla Biennale di Venezia e Ravenna Festival; *Requiem* (2001), con i testi e la regia di Fanny & Alexander, sempre per Ravenna Festival; la musica per tre soli di danza su commissione della Biennale di Venezia; *Live** (2002) opera di musica video e danza realizzata con Francesco Scaletta. Ravenna Festival gli ha inoltre commissionato tre opere di teatro musicale su personaggi storici femminili di Ravenna: Galla Placidia, Francesca da Rimini, Teresa Guiccioli, nonché la rielaborazione musicale e il live electronics di *Medea incontra Norma*. Dal 1978 al 1994 ha collaborato con la coreografa Lucia Latour e con "ALTRO, gruppo di lavoro intercodice" realizzando numerosi spettacoli rappresentati in tutta Europa, tra cui il balletto *Anihccam*, ispirato alle opere di Fortunato Depero.

Dal 1979 insegna Musica elettronica al Conservatorio di Perugia. È tra i fondatori del laboratorio per la produzione di musica informatica Edison Studio di Roma con cui ha realizzato vari lavori collettivi quali le musiche per i film muti *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Das Kabinet des Doktor Caligari* (1919).

Le sue musiche sono pubblicate su cd da RaiTrade, CNI, Luca Sossella Editore, Edipan, Bmg-Ariola, Newtowne

Gmeb-UNESCO-Cime e Biennale di Venezia, e sono state eseguite nelle più importanti rassegne internazionali: Redcat-Walt Disney Concert Hall (Los Angeles) Festival Inventionen (Berlino), Festival Europalia (Anversa), Festival Rien à Voir (Montreàl), Teatro Coliseo (Buenos Aires), Festival LIM (Madrid), Festival Musicalibera (Bruxelles), Conservatoire National De Lyon, Festival RomaEuropa, Festival Ars Musica (Bruxelles), Merkin Hall (New York), The Kitchen (New York), Teatro Reale di Copenhagen, Festival "Musica" (Strasbourg), Settembre Musica (Torino), Gulbenkian Foundation (Lisbona), Centre Pompidou (Parigi), Ultima Festival (Oslo), Victoria University (Nuova Zelanda), Fylkingen Ny Musik

(Stockholm), Art Video Festival (Locarno), Teatro Comunale di Ferrara Aterforum, Mousonturm (Fracoforte), Musik-hockshule (Colonia), Ravenna Festival, Festival Milano Musica, Festival de Musique Electroacoustique (Bourges), Accademia Filarmonica (Roma), Nuova Consonanza (Roma), Conservatorio Nazionale di Madrid, Coda Festival (Oslo), Mittelfest (Cividale del Friuli), Milano Musica (Milano), Tsinghua University Auditorium (Pechino), Teatro la Fenice (Venezia) e in varie università americane (University of Winsconsin a Madison, Northern Illinois University, North Carolina University, Backnell University, Connecticut College, Pittsburgh University).



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 Deja-Donnè, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti (collaborazione ormai decennale).

Si è interessato, su richiesta, anche all'illuminazione architeturale, 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, Cristina Mazzavillani Muti.

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 attualmente impegnato nel (lento) processo di creazione di una scuola nazionale per tecnici dello spettacolo – la Scuola Leggera/The Light School – di cui ha redatto il progetto pedagogico.

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".

Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma

flauto primo

Lorenzo Marruchi

flauto secondo

Paola Grassini

clarinetto

Sauro Berti

corno

Leonardo Feroletto

tromba prima

Luca Pieraccini

tromba seconda

Roberto Camilli

trombone primo

Loris Grossi

trombone secondo

Sergio Bernetti

timpani

Mirko Natalizi

percussioni

Mario Distaso

Leonardo Ramadori

viola

Krzysztof Stochmialek

Dan Vartolomei

violoncello

Andrea Noferini

L'Orchestra del Teatro dell'Opera nasce insieme al Teatro Costanzi, inaugurato nel 1880.

Testimone e protagonista delle prime di *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz*, *Iris*, *Tosca*, ha visto alternarsi sul podio Pietro Mascagni, Igor' Stravinskij, Riccardo Zandonai.

La trasformazione del Costanzi in Teatro Reale dell'Opera di Roma nel 1928 ha conferito all'Orchestra un profilo di carattere internazionale, confermato dalla costante presenza sul palcoscenico dei più grandi direttori e artisti lirici dalla sua fondazione a oggi.

Fino a tutti gli anni Cinquanta si sono succeduti nell'incarico di Direttore stabile personalità della fama di Gino Marinuzzi, Tullio Serafin e Gabriele Santini, che ne hanno forgiato le caratteristiche di estrema duttilità e morbidezza di suono. In tempi più recenti si sono avvicendati alla sua guida Bruno Bartoletti, Daniel Oren, Gianluigi Gelmetti.

Tra i direttori che hanno felicemente collaborato con l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma ricordiamo Arturo Toscanini, Victor De Sabata, Gianandrea Gavazzeni, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Patanè, Zubin Mehta, Leonard Bernstein, Georges Prêtre, Georg Solti, Giuseppe Sinopoli, John Nelson, Thomas Schippers, Peter Maag, Vladimir Fedosseyev, Juri Ahronovich, Mstislav Rostropovich, Michel Plasson, Jeffrey Tate e infine Riccardo Muti.



Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali. Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due

vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con Roberto il diavolo di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo La zingara, con l'étoile Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di

stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: Rigoletto (1853), Trovatore (1854), Aroldo (1959, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), Vespri Siciliani (1861, nella versione censurata Giovanna de Guzman, con Luigia Bendazzi), Ballo in maschera (1862), La forza del destino (1874), Aida (1876), Don Carlo (1884, con Navarrini), Otello (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – Manon Lescaut (1895), Bohème (1897, con Evan Gorga), Tosca (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), Butterfly (1913, con la Baldassarre Tedeschi), Turandot (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – Cavalleria e Pagliacci (1893, direttore Usiglio), Andrea Chénier (1898), Fedora (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), Adriana Lecouvreur (1905, con la Krusceniski), Zazà (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), Amica (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), Isabeau (1912, con la Llacer e De Muro), Francesca da Rimini (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: Faust di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, L'Africana nel 1880, con la

Teodorini e Battistini, Carmen e Mignon nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano Re di Lahore nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana Dannazione di Faust nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: Lohengrin nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), Tristano nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e Walchiria nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta Cenerentola di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il Boris del 1925, con Ezio Pinza e Augusta Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana Salome, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...). Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone,

Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di Forza del destino accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart’ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività

concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

Indice

La locandina	7
I testi	9
Fotografie di scena	17
di Maurizio Montanari	
A colloquio con Adriano Guarnieri	25
di Paolo Petazzi	
"Il mite flauto del pastore è morto"	27
di Paolo Petazzi	
A colloquio con Cristina Mazzavillani Muti	33
di Anna de Lutiis	
La rivelazione del contrasto. Nella luce è la tenebra, nella tenebra è la luce.	35
di Ezio Antonelli	
Le battole del Civico Museo del Paesaggio Sonoro di Riva presso Chieri	37
di Cristina Ghirardini	
Gli artisti	39
Il Teatro Alighieri	57
di Gianni Godoli	

in copertina

Caravaggio, Conversione della Maddalena,
(o Marta rimprovera Maddalena
per la sua vanità), part., 1598 ca

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

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

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano

