



L'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL

MUSICA - TEATRO - DANZA

Vi augura un cordiale benvenuto al Festival di
RAVENNA

- AIX-EN-PROVENCE
AMSTERDAM 31 V - 30 VI
ANKARA 30 III - 15 IV, 30 IV - 15 V
ATHENS VI-IX, VII-VIII
BAD KISSINGEN 13 VI - 13 VII
BARCELONA 25 VI - 31 VII
BAYREUTH 25 VII - 28 VIII
BERGEN 21 V - 1 VI
BERLIN 6-30 IX
BRATISLAVA 26 IX - 10 X
BREGENZ 17 VII - 21 VIII
BRESCIA-BERGAMO 3 V - 15 VI
BRNO 23 III - 5 IV, 22 IX - 11 X
BUDAPEST III, VI-VIII, IX-X
CHELTENHAM 5-20 VII
CUENCA 23-30 III
DRESDEN 17 V - 1 VI
DROTTNINGHOLM 1 VI - 24 VIII
DUBROVNIK 10 VII - 25 VIII
ECHTERNACH 15 V - 8 VII
EDINBURGH 10-30 VIII
ESTORIL 6 VII - 16 VIII
FIRENZE 3 V - 2 VII
GRANADA 20 VI - 6 VII
GSTAAD 18 VII - 6 IX
HELSINKI 22 VIII - 7 IX
INNSBRUCK 16 - 30 VIII
ISTANBUL 15 VI - 8 VII
JERUSALEM 29 V - 15 VI
LINZ 13 IX - 5 X
LJUBLJANA 22-28 VI, 5 VII - 31 VIII
LONDON 18 VII - 13 IX
LUDWIGSBURG 30 V - 20 IX
LUZERN 19-23 III, 16 VIII - 10 IX
MARTINA FRANCA 25 VII - 11 VIII
MONTE-CARLO 30 III - 5 V
MONTREUX-VEVEY 29 VIII - 17 IX
MÜNCHEN 29 VI - 31 VII
OHRID 12 VII - 20 VIII
ORANGE 12 VII - 5 VIII
OSAKA 4-30 IV
OSSIACH-VILLACH 4 VII - 28 VIII
PERALADA 19 VII - 20 VIII
PESARO 9-24 VIII
PRAHA 12 V - 2 VI
RAVENNA 19 VI - 26 VII
SALZBURG 19 VII - 31 VIII
SAN SEBASTIAN 7 VIII - 1 IX
SANTANDER 2 VIII - 3 IX
SARAJEVO 7 II - 21 III
SAVONLINNA 5.VII-4.VIII
SCHLESWIG-HOLSTEIN 5 VII - 24 VIII
SCHWETZINGEN 26 IV - 11 VI
SOFIA V-VI
STAVANGER 8-17 VIII
STRESA 22 VIII - 19 IX
THESSALONIKI X-XI
TORINO 1-21 IX
TORROELLA DE MONTGRI 22 VI - 26 VIII
UTRECHT 29 VIII - 7 IX
VARNA 1 VI - 7 VIII
VERONA 13 II - 23 III / 24 VI - 4 V / 4 VII - 31 VIII
VLAANDEREN IV-X
WIEN 9 V - 22 VI
WROCLAW 15-28 VI, 5-8 IX
-

Progetto Transcaucasia

a cura di Franco Masotti

Sabato 5 luglio 1997

Magazzino dello Zolfo alla Darsena di Città, ore 18.30

Ensemble Georgika

direttore **Davit Shanidze**

Antiche polifonie sacre e profane della Georgia

Arredo scenico a cura di Mobilia - Ravenna

Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, ore 21

“Omaggio a Kancheli”

Orchestra della Toscana

direttore **Jansug Kakhidze**

Eduard Brunner, *clarinetto*

Kim Kashkashian, *viola* Hasmik Papian, *soprano*

Giya Kancheli (1935)

Morning Prayers

Midday Prayers

Caris Mere

Cinema Elite, ore 23*

Sayat Nova (Il colore della melagrana) La leggenda della Fortezza di Surami

di Sergej Paradžanov

(musiche originali di Tigran Mansurjan e

di Jansug Kakhidze)

** In collaborazione con il Centro Studi e Documentazione
della Cultura Armena di Venezia.*

Coordinamento: Minas Lourian

Domenica 6 luglio 1997

Duomo, ore 10*

**Solenne Celebrazione Eucaristica
con Liturgia Armena**

*Celebrata dall'Abate Generale della Congregazione Armena
dei Padri Mechitaristi di Venezia*

e con la partecipazione del Coro da camera di Erevan.

*Con l'alto patrocinio del Katholikós di tutti gli Armeni Karekin I,
del Comitato Statale per le Celebrazioni del 1700° anniversario della
Cristianità in Armenia (301-2001)
e del Ministero della Cultura Armeno.*

Basilica di San Vitale, ore 18.30*

Coro da Camera di Erevan

direttore **Harutiun Topikian**

Canti armeni sacri e profani (V-XX sec.)

**Quartetto di Duduk
di Gevorg Dabaghian**

Musiche dei gussan-ashug armeni

Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, ore 21

"Omaggio a Kancheli e Mansurjan"

Orchestra della Toscana

direttore **Jansug Kakhidze**

Kim Kashkashian, *viola*

coro Flatus Vocis, maestro del coro Fabio Lombardo

Xenia Ensemble

Giya Kancheli (1935)

Evening Prayers

Night Prayers

Tigran Mansurjan (1939)

"...and then I was in time again"

Cinema Elite, ore 23*

Ashik Kerib

di Sergej Paradžanov

** In collaborazione con il Centro Studi e Documentazione della Cultura
Armena di Venezia.*

Coordinamento: Minas Lourian

*Per un'improvvisa indisposizione di Jansug Kakhidze
i concerti del 5 e 6 luglio saranno diretti da*

ANDREY BOREYKO

Andrey Boreyko è nato a San Pietroburgo in Russia nel 1957. Si è diplomato "Summa cum Laude" presso il Conservatorio Rimskij-Korsakov dove ha studiato composizione e direzione (sotto la guida di Elisabeth Kudriavtseva e Alexander Dmitriev). Ha debuttato a vent'anni e nel 1985 è divenuto direttore al teatro della sua città.

Ha raggiunto la fama internazionale nel 1987, anno in cui ha vinto l'onoreficenza e il premio al concorso Grzegorz Fitelberg in Polonia e nel 1989 al Kiril Kondrasin nei Paesi Bassi.

Tra il 1987 e il 1989, Boreyko, è stato direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Ulianovsk e del Teatro Ulianovsk di Musica da Camera in Russia. Nel 1989 è stato designato direttore artistico e direttore d'orchestra dell'Orchestra Filarmonica degli Urali a Yekaterinburg, Russia. Nel 1992 ha vinto il concorso internazionale per la carica di direttore artistico e direttore d'orchestra della Filarmonica di Poznan in Polonia che ha occupato dal settembre del 1992 al settembre del 1995.

Boreyko ha diretto in Germania con l'Orchestra Sinfonica di San Pietroburgo, con l'Orchestra Sinfonica FOK di Praga e ha collaborato come direttore ospite con diverse orchestre tra cui la Filarmonica Reale delle Fiandre, l'Orchestra Sinfonica della BRTN-Radio, l'Accademia Beethoven in Belgio, la Royal Symphony Orchestra di Seul, la Filarmonica di Bergen, la Filarmonica Slovacca, la Sinfonica di Mosca, la New Sinfonietta Amsterdam, l'Orchestra della RTL di Lussemburgo, l'Orchestra della Radio Polacca, la Quebec Symphony Orchestra, i Berliner Symphoniker, la Halle Philharmonic Orchestra. Nell'estate del 1994 è stato invitato al Festival di Salisburgo dove ha diretto *L'histoire du soldat* di Igor Stravinskij.

Ha partecipato, inoltre, a vari festival tra i quali l'Holland Festival (1992), il Dresdner Musikfestspiele (1993), il Melos and Ethos di Bratislava (1993, 1995), il Flanders Festival (1993, 1994, 1995), l'Ars Musica (1994), l'Echternach Festival in Lussemburgo (1995), il St. Gallen Festival (1995, 1996), l'Art-Projekt di Copenhagen (1996).

Dopo il successo del debutto con la Deutsche Symphonie-Orchester Berlin nel novembre del 1996 (con Gidon Kremer come solista), Boreyko è stato invitato di nuovo per due concerti nel gennaio 1997 e per altri due previsti per la stagione concertistica 1997-1998.

Le sue prossime apparizioni come ospite includono concerti con Berliner Symphoniker, Berliner Sinfonie-Orchester, Gewandhaus Leipzig, al Musiksommer Gstaad Festival in Svizzera e concerti con le orchestre sinfoniche della Finlandia, Germania, Israele, Polonia, Paesi Bassi, Estonia, Russia, Repubblica Ceca, Turchia e Islanda.

Magazzino dello Zolfo alla Darsena di Città, ore 18.30

Ensemble Georgika

direttore **Davit Shanidze**

**Antiche polifonie
sacre e profane della Georgia**

I

Kuchkhi bedineri Samegrelo

Varado Abkhaseti

(canto lirico)

Khasanbegura Guria

(canto da tavola)

II

Khvaramse Tusheti

(canto d'amore)

Shavi shashvi Guria

(canto da tavola)

Samtari Kartli, K'akheti

(canto da tavola)

III (Brani strumentali)

Tskarunebi Tusheti

Panduri (liuto a tre corde della Georgia orientale)

Gandagan Atch'ara

Chonguri (liuto a quattro corde della Georgia occidentale)

IV (Canti sacri)

Kondak di San Nino nel 7° Tono

Tropario di San Giorgio nel 4° Tono

Tropario di Basilio il Grande

V

Ma do chkimi araba... *Samegrelo*
(canto di carrettieri)

Kalgulo *K'akheti*
(canto lirico)

Orira *Guria*
(canto di guerra)

VI

Chela *Samegrelo*
(canto di carrettieri)

Chiche tura *Samegrelo*

Sadjavakhuray *Guria*
(canto di lavoro)

VII (Brani strumentali)

Bukna *Kakheti*
Panduri

Krorumi *Atch'ara*
Chonguri

VIII

Dali kojas kheighvazhale *Svaneti*
(canto per danza circolare)

Megruli perkhuli *Samegrelo*
(canto per danza circolare)

Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, ore 21

“Omaggio a Kancheli”

Orchestra della Toscana

direttore **Jansug Kakhidze**

Eduard Brunner, *clarinetto*

Kim Kashkashian, *viola*

Hasmik Papian, *soprano*

Morning Prayers (1990)*

per orchestra da camera e nastro magnetico

a Robert Sturua

Midday Prayers (1991)*

per clarinetto solista e 19 esecutori

a Eduard Brunner

Caris Mere (1994)*

per soprano e viola

** prima esecuzione italiana*

Duomo, ore 10

**Solenne Celebrazione Eucaristica
con Liturgia Armena**

Celebrata dall'Abate Generale della Congregazione Armena dei
Padri Mechitaristi di Venezia

e con la partecipazione del Coro da camera di Erevan.

Con l'alto patrocinio del Katholikós di tutti gli
Armeni Karekin I, e del Comitato Statale per le Celebrazioni
del 1700° Anniversario della Cristianità in Armenia (301-2001)
e del Ministero della Cultura Armeno.

La *Divina Liturgia* in rito armeno

La storia degli Armeni non si può comprendere, se non a partire dalla loro fede; dal momento del primo annuncio cristiano, che la tradizione attribuisce agli apostoli Bartolomeo e Taddeo, le vicende del popolo armeno sono costante testimonianza di fedeltà a Cristo Signore, anche a prezzo della vita. Questa esperienza di sofferenza e martirio ha segnato profondamente le molteplici, ricche espressioni della sensibilità armena e ha dato origine a pagine altissime di spiritualità, centrate sul mistero della croce e della sofferenza che salva, come pure sulla incrollabile certezza che nel Risorto, nonostante persecuzioni e travagli, la morte, sconfitta, cede il passo alla vita che non conosce tramonto. Questo intreccio inestricabile di malinconia e di speranza è una costante dell'anima armena. Con la penetrazione del cristianesimo in Armenia, da occidente, attraverso le Chiese del Ponto e della Cappadocia e, dal sud, per mezzo della Chiesa sira, fecero il loro ingresso, quasi simultaneamente alla lingua greca e siriana, anche due correnti liturgiche. Alla fine del secolo III, nell'organizzare la Gerarchia armena in dipendenza da quella di Cesarea di Cappadocia, san Gregorio l'Illuminatore si rifaceva in prevalenza alle tradizioni cappadoce. Durante lo stesso periodo nell'Armenia meridionale, accanto alla tradizionale liturgia siriana, era prevalso l'uso di quella lingua. L'invenzione dell'alfabeto armeno (inizio del secolo V) segna una svolta radicale anche per quanto riguarda la lingua liturgica. Con l'ingente opera di traduzione delle fonti bibliche e patristiche, vari elementi di diverse liturgie già esistenti furono armonicamente fusi insieme e diedero origine a quella Liturgia che fu dominante in Armenia e che è attribuita a sant'Atanasio. Si ritiene che tale selezione sia stata operata dal patriarca Giovanni Montaguni, alla fine del secolo V. In questa Liturgia, composta sul fondo di un'antica Liturgia di san Basilio, tra elementi di tradizione cappadoce e siriana, risalta la presenza della Liturgia detta di Giovanni Crisostomo. Nel medioevo (secolo XIII), poi, furono aggiunti il *Confiteor*, il Salmo 42 all'inizio della celebrazione e

l'ultimo Vangelo (il Prologo di Giovanni), recepiti dalla Liturgia romana, in seguito ai frequenti scambi con i Crociati nel regno di Cilicia. Furono inoltre inseriti, da fonte specificatamente armena, le due lunghe, splendide preghiere di Gregorio di Narek e l'inno "Mistero profondo", che si trovano agli inizi della Liturgia. La tradizione liturgica armena mostra dunque una straordinaria apertura ecumenica nell'accogliere elementi da fonti diversificate, ma anche una notevolissima capacità sintetica, nel coordinarle e nel rifonderle secondo il proprio genio originalissimo, immediatamente individuabile.

Nel passato l'Armenia conobbe più di un'anafora; attualmente solo una è in uso. Le parti variabili sono relativamente poche. Per la celebrazione si usa il pane azzimo e, per antichissima tradizione ora restaurata, il vino puro. Il presbiterio è velato, in alcuni momenti del rito, da due cortine: una, più grande, copre tutta la zona absidale, separa i ministri dal popolo e serve essenzialmente a nascondere i momenti della preparazione (analogamente all'iconostasi delle chiese greco-ortodosse); l'altra, più piccola, isola soltanto il celebrante al momento della comunione.

I paramenti, ricchissimi, celano completamente la persona del celebrante, mentre presiede alla Liturgia. Sul capo i Vescovi portano la mitra, i sacerdoti la corona. I ministri, per rispetto al luogo santo, portano ai piedi delle eleganti pantofole.

Contraddistingue il rito un'atmosfera di intensa liricità, pervasa di malinconica elegia, soprattutto nel tono a un tempo dolente e sereno dell'innodia.

Nel 1677 fu stampato, per i tipi di Propaganda Fide, un Messale armeno, corretto nei punti che, secondo la sensibilità dell'epoca, parevano poco chiari nell'esposizione della dottrina. Tali correzioni si sono mantenute nell'uso fino ad oggi. Dopo un lungo lavoro di studio e di approfondimento, secondo le indicazioni del Concilio Vaticano II (in particolare di *Orientalium Ecclesiarum*, 6), il Sinodo armeno cattolico, d'intesa e in collaborazione con la Congregazione per le Chiese Orientali, ha approvato il testo della Divina Liturgia pontificale, emendato delle interpolazioni del secolo XVII.

Basilica di San Vitale, ore 18.30
Coro da Camera di Erevan
direttore **Harutiun Topikian**

Canti armeni sacri e profani (V-XX sec.)

Komitas (Sghomon Sghomonian, 1869-1935)
Orhnerg Hairapetakan
(Intercessione per il Katholikós)

Sharakan (Inni):

Anonimo
Entrialëd Astutzzo (Scelto da Dio)

Movsés di Khorén (V sec.)
Dchashu sharakan Dchragaluytsi Tzënënt'ian
Metzatsustsé: Inno della Vigilia di Natale

Nersès il Grazioso (1102-1173)
Dchashu sharakan Harut'ian (Govia Erusaghem èz Ter)
(Inno della Resurrezione)

Anonimo
Bazmut'iunk' (Inno dei Cherubini)

Anonimo
Tagh Harut'ian (Cantico della resurrezione)

Nersès il Grazioso
Nor Tzaghik Garnan (Nuovo fiore di primavera)

Makar Ekmalian (1856-1905)
Surb-Surb (Santo Santo)

Komitas

Estratti della Liturgia Armena:
El, El (Alzati, alzati)
Erknits Getnits (Del Cielo e della Terra)
Aravot Lusaber (Mattino lucente)

Hayrik-hayrik (Padre, Padre)
Es Gisher Lusnak Gisher (Questa notte di luna piena)

Canti nuziali (I^a serie):
Erknits Getnits (Del Cielo e della Terra)
Merik Djan Halai (Canti di Ringraziamento alla Madre)
T'vagori Mer Durs Arì
(Madre del Re-fidanzato, fatti vedere)
T'agvor Barov (Canto di benvenuto al Re-futuro genero)
En Dizan
(Guarda gli anziani dall'altro canto della tavola)
Arnem Ert'am im Yarë
(Prendo e me ne vado con l'amata)

Tigran Mansurjan (1939)

Tre poemi corali
Dedicati al centenario della nascita del poeta armeno
Yeghishé Tcharents (1897-1937).

K'amin (Il Vento)
Tanka Giapponese
Ashnan Yerg (Canto d'Autunno)

prima esecuzione assoluta

Basilica di San Vitale, ore 18.30
**Quartetto di Duduk
di Gevorg Dabaghian**

Musiche dei gussan-ashug armeni

Gregorio di Narek (945-1003)
Havun-Havun (L'uccello, risvegliandosi...)

Anonimo (V sec.)
Il Lamento della Madre di Vardan
(canto sacro)

Komitas
Alagyaz-Khënki Tzar (Alagyaz-L'albero d'incenso)
Hov Arek' (Soffiate, montagne...)

Hovern Enkan (I venti sono calati...)
(canto popolare)

Akhalk'alak'i
(danza popolare di Akhak'alak')
K'otchari
(danza popolare)

Sayat-Nova (XVIII sec.)
T'amam Ashkhar Ptut Eka (Ho percorso tutto il mondo)
K'amantcha

Kalosi Prken
(danza nuziale)

Sheram
Sirunner mik' neghana (Belle, non ve la prendete)

Sayat-Nova
Ari intz ank atch kal (Vieni ad ascoltarmi)

Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, ore 21

“Omaggio a Kancheli e Mansurjan”

Orchestra della Toscana

direttore **Jansug Kakhidze**

Kim Kashkashian, *viola*

coro Flatus Vocis

maestro del coro Fabio Lombardo

Xenia Ensemble

Christine Anderson, Eilis Cranitch, *violini*

Michèle Minne, *viola*

Elizabeth Wilson, *violoncello*

Giya Kancheli

Evening Prayers (1991)*

per orchestra da camera e 8 contralti

ad Alfred Schnittke

Night Prayers (1992)*

per quartetto d'archi e nastro magnetico

Tigran Mansurjan

...and then I was in time again (1995)*

per viola e orchestra d'archi

a Kim Kashkashian

* *prima esecuzione italiana*



Le pendici innevate del Monte Kazbek (Caucaso), Georgia.

**Invito al viaggio:
una *Wanderung* transcaucasica**

Il “Progetto Transcaucasia” è il progetto di un viaggio, o meglio, un viaggio sognato ma meticolosamente preparato su ingiallite e consunte mappe sonore che segnano e raffigurano vie e paesaggi percorsi da antichi canti, di cui ci giunge una lontana eco che ci invita ad affrettarci. È un viaggio d’ascolto (o anche *l’ascolto di un viaggio*), in cui il raggiungere la mobile ed ubiqua meta comporta necessariamente il *perdersi*, quel perdersi che è anche, o soprattutto, un ritrovarsi. Una *Wanderung* intesa come labirintica erranza senza fine, che si fa cifra della modernità. Come canta l’Ebreo errante di Müller, nella *Winterreise* schubertiana: “Vado senza sostare e riposare, / la mia strada non conduce ad alcuna meta...”.

Sono i russi a chiamare quelle antichissime terre, crocevia della storia (e dalle quali la storia stessa miticamente nasce), confine estremo tra Oriente e Occidente, “Transcaucasia” – noi ci limiteremo alla Transcaucasia “cristiana”, ovvero a Georgia e Armenia, lasciando al grande Paradžanov il compito di accompagnarci, in un breve ma intenso viaggio notturno, nella musulmana terra di Azerbajdžan – ovvero ciò che sta oltre l’apparentemente invalicabile muraglia granitica del Caucaso, su cui svetta il Kazbek, perennemente innevato, la montagna su cui, secondo la leggenda, venne incatenato Amirani (il “fratello” georgiano di Prometeo). Lì v’è una “soglia”, un impervio intaglio tra le rocce: sono le mitiche “porte del Caucaso”, le gole di Dar’jal (il cui nome – di origine araba – significa “porte degli Alani”), attraverso le quali si insinua faticosamente l’ardita Strada Militare Georgiana – *Sakartvelos samhedro gza* – che, partendo da Vladikavkaz, capoluogo dell’Ossezia settentrionale, conduce a Tbilisi. Affacciatosi al punto culminante di “quella solitaria strada che si perde nella cupa lontananza”, il 20 settembre 1829, Aleksandr Puškin compone la lirica *Kavkaz*:

Sotto di me c’è il Caucaso. A tale altezza solo / sto sulle

nevi, al limite dell'immensa scarpata; / l'aquila che da cima lontana s'è levata, / al mio livello pare immota nell'ampio volo. / Di qui vedo la nascita dei furiosi torrenti / e delle minacciose valanghe i movimenti.

Oltre un secolo e mezzo dopo, un altro viaggiatore, il polacco Ryszard Kapuściński, scriverà:

Il mondo del caucasico è chiuso, ristretto, limitato al proprio villaggio, alla propria vallata. Che cosa succeda oltre le sue frontiere (peraltro difficili da stabilire), nessuno lo sa e soprattutto non sa che farsene. Patria è ciò che si può abbracciare con un solo sguardo, che si può percorrere in un giorno. Il Caucaso è un ricchissimo mosaico etnico costellato da un numero infinito di piccoli, spesso microscopici gruppi, clan, tribù, raramente popoli.

R. Kapuściński, *Imperium*, Milano, 1994, p. 108.

Così, ancora oggi, possiamo ritrovare in parte quella articolatissima babele di lingue e dialetti che aveva indotto i geografi arabi del Medioevo a definire il Caucaso “la montagna delle lingue”. Ma è anche montagna di *canti*, che ancora oggi echeggiano nelle vallate impervie e negli sconfinati verdi pascoli. Ed è proprio attraverso il canto che avremo il nostro primo impatto con queste terre, e saranno le linee sovrapposte ed intersecantesi della più antica delle tradizioni di polifonia popolare conosciute a *disegnare* paesaggi sonori in cui ci incammineremo in ascolto, seguendo il nostro irrequieto orecchio di viaggiatori incantati.

Una polifonia di polifonie

Le origini della musica popolare georgiana si perdono nella notte dei tempi (l'uso, in tempi antichissimi, di canti di lavoro, di guerra e di danza presso i georgiani è attestato da una fonte assira dell'VIII secolo a.C.). La tendenza a un'attività musicale collettiva (ancora oggi in Georgia, quando la gente si incontra, basta che uno inizi a cantare e gli altri subito si uniscono a lui, ed ognuno canta – per così dire – *la propria voce*) si manifesta nei canti a più voci eseguiti prevalentemente durante i lavori

nei campi, nelle cerimonie nuziali, in danze, banchetti e altri momenti di vita collettiva (i cosiddetti “canti da tavola” – ad esempio – costituiscono un vero e proprio genere estremamente popolare in Georgia, dove il “rito” della tavola è regolato da un preciso cerimoniale, abilmente condotto dal *tamada*, cortese ma inflessibile nel suo scandire – come un direttore d’orchestra – il ritmo e la durata di ciascuno degli innumerevoli quanto solenni brindisi). È proprio la polifonia a costituire la spiccata peculiarità del canto georgiano, differenziandolo nettamente dalla vocalità essenzialmente monodica degli armeni, degli azerbajdžani, degli arabi, dei turchi, dei persiani e degli altri popoli orientali, che pure sono stati legati economicamente, politicamente e culturalmente alla Georgia.

Ciascun gruppo etnico, ciascuna regione ha sviluppato un suo stile peculiare, in una vertiginosa *polifonia di polifonie*, di estrema ricchezza morfologica. Una prima differenziazione stilistica è già individuabile tra la Georgia occidentale, dove la musica popolare è caratterizzata essenzialmente da canti monodici e da canti a due o tre parti vocali (come, ad esempio, nella regione di Kartli-K’akheti), e la parte occidentale del paese, nella quale predomina invece il canto a tre o quattro parti vocali.

La Georgia orientale e sud-occidentale comprende le aree montuose dell’alto Caucaso, costellate di villaggi fortificati, autentici nidi d’aquila popolati dai discendenti di indomiti guerrieri: Khevsureti, Tusheti e Pshavi; e poi Mokhev, Mtiuleti, Kartli, ovvero la Georgia propriamente detta, con la sua capitale Tbilisi (l’antica Tiflis), e poi, verso oriente, ai confini con l’Azerbajdžan, ecco K’akheti, regione di fertili pianure con ricchi vigneti da cui provengono i migliori vini georgiani, dallo Cinandali al Kindžmarauli, dal Mukuzani al Qvanchkara.

I popoli della regione Kartli-K’akheti hanno sviluppato una grande varietà di stili, forme e generi di canto popolare. *Orovel* è la generica denominazione per i canti di aratura, trebbiatura e spulatura, tutti collegati nel nome, nella struttura e nel contenuto testuale

all'*horhovel* dell'Armenia, rivelando così la loro comune origine arcaica, quando i due paesi condividevano la medesima cultura agraria. I canti a due parti che accompagnano il lavoro nei campi sono conosciuti come *hopuna, erio o heri ega*, a seconda delle esclamazioni che ricorrono e si rincorrono nel canto. Questi canti hanno una natura prevalentemente ritmica atta a scandire i movimenti ripetitivi del lavoro, le melodie sono semplici ed i testi sembrano essere improvvisati, e nella maggior parte dei casi si limitano a descrivere il lavoro stesso. È interessante rilevare come attualmente in Georgia, a seguito della penuria di carburante che ha impedito l'utilizzo di mezzi di trazione meccanici nel lavoro dei campi, il forzato ricorso al lavoro manuale abbia naturalmente fatto ritornare in vita questi canti, riproponendoli nel loro contesto d'uso originario (come se la tradizione non si fosse mai interrotta). I canti a tre voci costituiscono il gruppo più variegato di canti popolari della regione Kartli-K'akheti e comprendono canti di lavoro, di corteggiamento, nuziali, di brindisi, canti lirici, eroici, umoristici, di danza e marce.

I canti abkhasi rendono in modo straordinario il ritmo della cavalcata. Ecco il faticoso zoccolò di un'altura; va in salita e poi in discesa, si attorce e poi si dispiega diritta una nota corale infinita come la strada – il diapason di un muto e lungo a-a-a! E seduto su quel suono regolare e dai molti zoccoli come in sella, il capocoro prende il largo, traendo melodie sfrontate o mestamente bellicose.

Osip Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Milano, 1988, p. 90.

La Georgia occidentale comprende le regioni montuose di Ratch'a e Svaneti (dove si ergono i villaggi dalle caratteristiche case-fortezza a forma di torre), poste alle pendici sud-occidentali del Caucaso; Samegrelo, Guria e Atch'ara, lambite dal Mar Nero; Imereti e Mingrelia (che costituivano anticamente la Colchide, legata al mito degli Argonauti) e quella che è attualmente la Repubblica autonoma di Abkhaseti, con la sua capitale Suhumi. In questa parte del paese il canto oscilla tra le aspre e ardite dissonanze della Guria (sorvolate dal libero e

vertiginoso librarsi del *krimanchuli*), la quieta, lirica dolcezza delle melodie di Mingrelia e l'incontaminata tradizione dei canti epici e di guerra a tre parti dello Svaneti, sorprendenti per la loro struttura armonica e tonale estremamente disciplinata ma nel contempo flessibilissima, analogamente al ritmo, innervato di sincopi e continue variazioni di metro.

I canti dei Guri – su cui ci soffermiamo – sono caratterizzati da una ricca varietà di tecniche vocali, e sono basati su strutture polifoniche estremamente complesse che si dipanano in un gioco di linee melodiche quanto mai duttile che dà vita ad una intricata polifonia a tre parti praticamente priva di elementi armonici: le voci assumono di frequente un andamento capriccioso, senza curarsi delle dissonanze che ne nascono (e da questo deriva la – *per noi* – sorprendente “modernità” di questi canti antichissimi), per sfociare nella consonanza alla conclusione delle strofe o addirittura soltanto al termine dell'intero canto. Una peculiarità molto importante dei canti corali dei Guri (diffusa anche in altre regioni della Georgia occidentale) è costituita dal registro alto chiamato *krimanchuli* (o *Gamqivani*, “canto del gallo”), letteralmente “voce che serpeggia, che si torce”, nel quale svariate ornamentazioni e figure vocali a carattere virtuosistico sono cantate da un solista – su vocali e sillabe senza significato – in una sorta di acutissimo falsetto gutturale.

Vale decisamente la pena di citare l'entusiasmante incontro di Igor Stravinskij con la polifonia georgiana, da lui stesso narrato nei *Dialoghi* con Robert Craft:

Sono debitore a Noah Greenberg ed ai nastri di canto polifonico da lui registrati nei villaggi di montagna nei dintorni di Tiflis di una delle esperienze musicali che recentemente più mi hanno impressionato. La tecnica jodel, che in Georgia viene chiamata krimanchuli (...) rappresenta la forma di vocalità più virile che io abbia mai ascoltato. Inutile dire come questo tesoro dissepolto, essendo non solo straniero ma addirittura di origine religiosa e di conseguenza oggetto di imbarazzo per lo storicismo progressivo, ed oltre a questo polifonico e di

conseguenza sovversivo, non sia affatto benvenuto in Unione Sovietica e difficilmente sarà salvaguardato. Senza alcun dubbio verrà sotterrato una volta per tutte, e debitamente sostituito dai canti-slogan di partito appositamente fabbricati da Mosca. Il declino della cultura, in termini musicali – se solo vorrai perdonare il mio storicismo – è rappresentato dall’ involuzione dalla polifonia alla monofonia.

Igor Stravinskij e Robert Craft, *Dialogues*, Londra, 1968, pp. 59-60.

Fortunatamente, nonostante il pessimismo del grande compositore *emigré*, le cose sono andate diversamente e così questo “tesoro” (che in realtà non è mai stato riportato alla luce semplicemente perché non ha mai cessato di risplendere nel corso dei secoli) può ancora arricchire e “svegliare” il nostro udito vagamente stanco con la sua aspra ed inesausta forza unita ad una autenticità che ci lascia ammirati ed in qualche modo invidiosi per queste genti che ritrovano nel canto le radici della propria identità e del proprio orgoglio. Quanto a noi ...*non cantiamo più*, privandoci colpevolmente di una fonte inesauribile di gioia condivisa e di consolazione per ciò che ci affligge. Ecco qualcosa che il nostro breve viaggio ci insegna (si era ben detto: viaggiare per *perdersi*, e perdersi per *ritrovarsi*).

*Mischia a favella oscura
Il linguaggio dei segni e delle occhiate;
Gli canta i canti delle montagne
E i canti della Georgia felice.
E alla memoria impaziente
Trasmette la straniera lingua.
Aleksandr Sergeevič Puškin,
Il prigioniero del Caucaso.*

Ora apprestiamoci ad attraversare un’*altra* Georgia, qui udiremo altri canti, altre musiche che ci parleranno di una dimensione più notturna, *senza sole*, cupa e dolente anche per la lontananza da quelle verdi vallate, da quelle cime innevate che ora paiono irraggiungibili, velate come sono dalla foschia, dalla densa caligine della nostalgia e

del rimpianto, e dalla disperazione per un orrore continuo che ci è *troppo* vicino e ci lacera. Conosceremo la musica dell'esule Kancheli, che ci dirà dell'*esilio* come condizione universale dell'essere nel mondo.

Noi ci mettiamo in viaggio non sapendo perché fuggire (e da cosa fuggire), altri fuggono per vivere (ma con lo strazio nel cuore), per non vedere più la crudeltà della storia. Ma ciò che *noi* ascoltiamo ci parla di tutto quello che hanno visto *loro*.

La sua voce assume un'eco più vasta che risuonerà dentro di noi, scuotendoci dal torpore del *sentire*, se solo vorremo ascoltarla, fuori e dentro di noi.

Flaschenpost: Kancheli e il messaggio nella bottiglia

*Non si vedevano pietre di confine, barriere o null'altro, /
si percepiva soltanto un profondo, ostile silenzio. /
E di quel silenzio era il gelo vagante compagno: / il
mondo eterno era percorso da infinita tristezza! / Dentro
il buio sepolcro hanno gli occhi perduto ogni luce; /
silenzio, tenebra, freddo: anche l'anima giace divelta! /
Per foreste di alberi, scheletri, volti di folli impauriti, /
più veloci, più cupi trascorrono esanimi i giorni. /... /
Il tempo fugge veloce, ma questa non è cosa triste. /
L'abluzione delle lacrime non permea il cuscino
dell'eternità. / E svaniscono pene e passioni, incorporee
visioni notturne, / come brividi d'anima calda in ardente
preghiera, / come avvampare di fuoco e destino che
rapido gira, / superbi e focosi galoppo azzurri cavalli!
/ I fiori sono appassiti e non hanno più petali i sogni! /
Ora ti resta soltanto il sepolcro, luogo del tuo eterno riposo.
Chi udirà e crederà a così effimere, incerte preghiere? /
A consolarti tu non troverai nessun petto inatteso: /
riposano in tetri meandri le tue misteriose chimere! /
Il buio non può oscurare la luce della volta celeste, / e nel
deserto si stagliano masse di numeri privi di corpo. /
Per foreste di alberi, scheletri, volti di folli impauriti, /
giorni esanimi corrono e scendono dentro l'abisso. /
Solo laggiù, nel mondo ove regna in eterno la bruma, /
Maledetti sulla terra oppure dentro la tomba, /
come frangersi di onde o mutar di spietato destino, /
superbi, focosi galoppo azzurri cavalli!*

Galak't'ion T'abidze, *Azzurri cavalli*, 1915 (traduzione di Luigi Magarotto).

Nell'ultima delle sue lettere agli amici georgiani Boris Pasternak, a cui la Georgia, come entità di spazio e di spirito, ai confini estremi tra Oriente ed Occidente, si era rivelata agli inizi degli anni Trenta (divenendo in breve una vera e propria seconda patria), accenna ad “un elemento fondamentale e inafferrabile della vita e della cultura georgiana”. Di tale elemento egli ci regala una definizione essenziale:

È qualcosa di vivo, formato dall'intrecciarsi dell'odierna vita cittadina (la lettera è del 1959) con la natura e il tipo di natura, ma, soprattutto, dalle stratificazioni secolari, da due ordini di cose festosamente trionfanti ed esposti al pericolo di diventare superficiali e poi terribilmente tragici, abissali, che spingono in profondità e votano al silenzio.

Boris Pasternak, *Lettere agli amici georgiani*, Torino, 1967, p. 140.

Se l'universo della poesia georgiana che così visceralmente appassionò Pasternak rimane per noi ancora suggellato (l'opera poetica di Tician T'abidze e Paolo Javili, che perirono entrambi nel tragico 1937, è infatti tuttora inedita in Italia, assieme a quella di Galak't'ion T'abidze), molto della misteriosa e fascinosa complessità di questa terra dalle antichissime origini (che i georgiani chiamano *Sakartvelo*) potrà essere raccontato dall'ascolto delle composizioni di Giya Kancheli.

Certo, rispetto ai “due ordini di cose” a cui accennava Pasternak, ci si potrà accorgere che della componente “festosa” (anche per via degli ultimi terribili sconvolgimenti che hanno martoriato questa terra) rimane una pallida e remota eco, di tono elegiaco che, per contrasto, rende ancor più vertiginosi quegli abissi sonori, di silenzio ma anche di tellurico ed insostenibile fragore, di cui le partiture sono disseminate. Sappiamo che Kancheli ha compiuto studi di geologia ed in qualche modo la sua scrittura a volte ricorda un sismogramma che registra catastrofi ipogee ed altre ancora, non meno profonde ma purtroppo tanto più *umane*.

Quella di Kancheli è una poetica della tragedia, dell'abbandono, della memoria, della solitudine di sepolcri e pietre in un paesaggio desolato. La sofferita spiritualità della sua musica trasmette il senso del tragico, della sofferenza, del dolore umanamente inteso e sentito, piuttosto che quanto Alberto Savinio definiva "l'aria dorata ed odorosa d'incenso che stagna sotto le cupole".

Questa spiritualità ha origini antiche, ed affonda le proprie radici in queste stesse terre. Nella Caucasia cristiana si sviluppò infatti – a partire dal IV secolo d.C. – una tradizione culturale in cui la mistica orientale si coniugava al razionalismo occidentale, e questa tradizione ha conosciuto figure come quella di Grigor Narekatsi (l'armeno San Gregorio di Narek) che poco più di mille anni or sono scrisse il *Matian oghbergutian* (*Libro della Tragedia*), un lungo colloquio dell'uomo, impastato di miseria e peccato, col suo Creatore, in cui si consuma la tragedia della vicinanza e della lontananza tra questi due esseri.

*Voce di immensità
imperscrutabile essenza
lontananza inaccessibile
vicinanza inseparabile.*

Narek è prima di tutto una voce, un grido, un'eco; l'eco di un dramma che si svolge nelle sfere più intime dell'animo umano. Il dramma dell'incontro e dello scontro delle varie dimensioni nelle quali l'uomo si sente immerso e quasi smarrito: l'infinito e il finito, la vita e la morte, il peccato e l'amore. Un contenuto quasi ridotto al minimo, alla più nuda essenzialità. Da questa scarsezza quasi beckettiana (l'*opera* è sempre, secondo lo scrittore irlandese, "a desecration of silence") emergono i protagonisti del dramma, più per il loro esserci che per le loro azioni: l'uomo e Dio, Dio e l'uomo. La lirica potente di Grigor Narekatsi, che fa pensare al libro di Giobbe, può costituire l'archetipo delle "drammaturgie" sonore di Kancheli, e l'indichiamo qui anche nel difficile e frammentario tentativo di ricostruire uno "sfondo" culturale e religioso, un immaginario, la cui profonda

alterità se pure ci avvince può nello stesso tempo disorientarci o condurci su piste false perché apparentemente più accessibili.

Si tende forse a privilegiare, parlando di Kancheli, quella dimensione che lo riconduce alle poetiche del *silenzio*, a quel progressivo rarefarsi della materia sonora che tanto ci affascina, ad esempio nelle musiche dell'estone Arvo Pärt (ma anche in Feldman, Scelsi...), ma v'è diversità nei silenzi così come nei suoni (e analogamente il “bianco” di Rauschenberg non è il “bianco” di Malevitch), e così non si dà identità degli indiscernibili. Il silenzio può essere, volta per volta, reticenza, afasia, contemplazione, trance, oblio, vuoto metafisico (dove Heidegger, lo zen, il taoismo, San Giovanni della Croce, Susan Sontag o Rilke congiurano assieme in una eteroclitica strategia dell'*assenza*, in cui agnosticismo e misticismo, Oriente ed Occidente, razionalismo ed irrazionalismo, trascolorano l'uno nell'altro nell'inarrestabile declino dell'*horror vacui*). Ma il silenzio di Kancheli *grida* la sua diversità.

“Io mi sento più come se stessi riempiendo uno spazio che è stato abbandonato” dice Kancheli, che agisce in una sorta di terra di nessuno e crea, costruisce edifici sonori, luoghi di culto individuale e di raccoglimento, di meditazione, preghiera e – soprattutto – *ascolto*: luoghi di rifugio (in cui però non si è *salvi*), dove il silenzio è necessario per lo svolgersi di una liturgia atemporale, che si ripete liberamente, ogni volta diversa, nelle sue composizioni più recenti, a partire da *Vom Winde beweint* (Liturgia per grande orchestra e viola, del 1990).

Il suono lontano

L'ascolto del ciclo *Vita senza Natale* (che sembra rimandare idealmente al ciclo *Senza sole* di Mušorgskij) percepisce una profondità che lascia sgomenti (e che solo la poesia e la musica possono indicarci), un vertiginoso “abisso di silenzio orante” (già *intra-udito* da Pessoa), un senso di lontananza tanto spaziale quanto temporale che compenetra questi poemi sonori lacerati da contrasti violenti e mai pacificati, sottoposti a processi quasi alchemici di estenuante rarefazione, distillazione sonora ma anche di “autocondensazione d'una musica che vuole

esalare senza tregua” (Rainer Maria Rilke).

Nelle battute introduttive delle *Preghiere del Mattino* una voce ‘bianca’ – quella di Vasiko Tevdorashvili – emerge diafana, quasi come un albeggiare – da un flebile bordone di archi che disegnano una remota linea di orizzonte. È una sorta di *vox coelestis*, eco di una inaccessibile voce angelica oppure umanissima e dolente evocazione di un passato da cui si è stati crudelmente divisi, ma che proprio per questo niente potrà rimuovere o cancellare dalla memoria. In Kancheli si afferma in ogni caso questo valore simbolico della *vox humana*, come segno di qualcosa che è “totalmente altro”, espressione trasfigurata e utopica di un’umanità martoriata e supplice. La stessa voce chiude le *Preghiere della Notte* – e con esse l’intero ciclo di *Vita senza Natale* – implorando ancora, per l’ultima volta: “Domine, exaudi vocem meam”.

Dopo che le pietre hanno urlato “Scendeva una quiete lattiginosa. Si andava coagulando il siero del silenzio” (Mandel’stam, *Viaggio in Armenia*). Solo allorché gli incubi ed i demoni dell’oscurità l’hanno già solcata, solo allora diviene “notte calma / molto vicina al sorgere dell’aurora, / musica silenziosa, / solitudine sonora”, così come canta lo “sposo” nel *Cantico spirituale* del primo Carmelitano Scalzo San Giovanni della Croce. Eppure quel lontano, quasi impercettibile “Canto dell’anima” ci parla di un’altrettanto remota ma pur viva speranza:

Io cerco anche, nella mia musica, di esplorare la speranza, quella speranza che non necessariamente viene esaudita durante la vita di ognuno di noi, ma dopo...

Io sarei felice se le Preghiere della Notte ispirassero sentimenti di tristezza, compassione e speranza, perché questo è un pezzo sulla vita.

Giya Kancheli

Elogio della lentezza

La musica di Kancheli oscilla verso una sorta d’eternità infinitamente dolorosa. La non articolazione-regimentazione del tempo in momenti discreti, in movimenti identificabili attraverso soluzioni di continuità

(le misure di silenzio non equivalgono mai a pause) produce una *sospensione del tempo*, che evidenzia in negativo ciò che è assente, ossia il tempo stesso. Ma così come i “silenzi” sono differenti, anche il tempo sospeso è assolutamente unico (perché differenti sono i mezzi e gli esiti compositivi). Se Pärt utilizza l’enigmatica “tecnica” del *tintinnabulum* (dove, sia detto semplificando e banalizzando, le lente permutazioni degli accordi di base – le triadi – creano un clima di “riposo senza tensione”), Kancheli lavora attraverso forti contrasti, nei quali il tempo – quasi fosse una colata lavica che “scroscia come torrente di nera cuprite” (Galak’t’ion T’abidze) si distende (ma senza pacificazione) e si rapprende corrugandosi, incrinandosi di innumerevoli crepe e varchi. Probabilmente non è neppure il tempo musicale ad essere sospeso, ma la nostra percezione temporale, il cui sistema di attese viene vanificato da cortocircuiti, deviazioni, rotture improvvisate di furiosa accelerazione emotiva (*Con tutta forza e barbaro*, come nelle *Preghiere del Mattino*) che minano il senso stesso della continuità. Nella contrapposizione, che talvolta è anche sovrapposizione, simultaneità, tra lentezza e velocità (particolarmente avvertibile nelle *Preghiere del Mattino* e in *Abii ne viderem*), si rivela quel “legame segreto fra lentezza e memoria, fra velocità e oblio” nel quale “il grado di lentezza è direttamente proporzionale all’intensità della memoria” e “il grado di velocità è direttamente proporzionale all’intensità dell’oblio” (Milan Kundera).

Kancheli ricorda come a volte ci accade di provare la fallace sensazione che la superficie di uno specchio d’acqua sia perfettamente immobile:

Analogamente avviene in musica: possiamo avere l'impressione che non stia accadendo nulla, che nulla si muova, pur sapendo allo stesso tempo che questo è impossibile. La musica deve muoversi. Se l'ascoltatore sente simultaneamente sia l'immobilità che il movimento, allora il compositore è riuscito nel suo intento.

La lentezza applicata alle linee melodiche, che si ripresentano nel corso della stessa composizione (e che

quindi ci sono già familiari), le sottopone ad un processo di straniamento, “congelandole” fino all’inverosimile, tendendole fino al punto di rottura o di paralisi totale.

Siamo convinti che la musica di Kancheli condivida il destino che Celan indica per la poesia:

La poesia... può essere un messaggio nella bottiglia (flaschenpost), gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del Cuore, magari. Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta. Quale? Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un tu, o una realtà, aperti al dialogo.

Paul Celan, “Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema”, in *La verità della poesia*, Torino, 1993, pp. 35-36.

Il paese delle pietre che urlano.

Regno di pietre urlanti / Armenia, Armenia! / Chiami alle armi rauche montagne / Armenia, Armenia! (...)

Non ti vedrò mai più / miope cielo armeno / non guarderò più, gli occhi socchiusi, / all’Ararat, tenda di nomadi, / non sfoglierò mai più / nella biblioteca di autori-vasai / il cavo libro della bella terra, / il manuale degli uomini primi.

Argilla e azzurrità, azzurro e argilla / che vuoi di più? Socchiudi gli occhi per vedere / meglio, come un miope scìa la pietra di turchese, / il libro delle sonore argille, la libresca terra, / il libro putrefatto, la diletta argilla / che ci tormenta come musica e parola.

Osip Mandel’shtam, *Armenia*, in *Op. cit.*, pp. 118-124 *passim*.

Varchiamo ora un altro confine: lasciando alle nostre spalle le verdi vallate di Georgia ci troveremo nel grande

acrocoro armeno, e qui il nostro cammino sarà accompagnato da altri canti millenari e da altre parole. Le prime che udiamo sono quelle di Osip Mandel'štam, il poeta russo-ebreo, dalla sorte infelice (si spense nel 1938 in un lager staliniano), che trovò nell'Armenia ciò che altri poeti cercarono nel Caucaso: un rifugio primordiale ed intatto, in cui cercare salvezza dalla “vuotaggine d'anguria della Russia”.

Mandel'štam compie “il bramato viaggio in Armenia, che non ho mai smesso di sognare” nel 1930-31 – dopo che la sua poesia era stata messa al bando nel suo paese – all'età di quarant'anni, mentre sta per attraversare la sua conradiana *linea d'ombra*: l'Armenia sciolse Mandel'stam dal maleficio del silenzio, dell'afasia; la sua poesia rinasce dopo aver taciuto per cinque anni, nel mutismo di labbra umane che non hanno più nulla da dire: “Lì rinacque la poesia. E da quel momento non si interruppe mai più ... Era ricomparso il *qualcosa*, la *scintilla*”.

*Giunto nella Terra promessa, il pellegrino passa in rassegna con feudale avidità i possedimenti del suo campo visivo. Scopre i pochi colori di una natura scabra e ingrata cui è stato negato il lusso del pittoresco: una giallastra massa terrigna sovrastata dalle bianche vette dell'Ararat. Qui non sembra esserci soluzione di continuità tra la pietrosità della terra e le costruzioni dell'uomo: case dal profilo ingenuo come disegni infantili, spoglie e severe chiese di nudi mattoni. Qui all'occhio sembra di spiare l'attimo in cui la massa lavica si è composta in forme di arcaica, sacrale semplicità. (...) Sull'Ararat avvolto dalla biblica tovaglia di nuvole approdò Noè dopo il diluvio, ed ebbe di nuovo inizio la vita sulla terra. Sull'Ararat, vuole la leggenda, nacquero i primi uomini, risuonò la prima lingua. Il viaggio in Armenia di Mandel'stam è cammino a ritroso verso la Genesi, verso il mito delle origini. Dalla postfazione di Serena Vitale a: Osip Mandel'štam, *Op. cit.*, pp. 177-180.*

La parola scritta (il libro), la lingua definita da Mandel'stam “indistruttibile come un paio di scarpe di

pietra” (gli armeni hanno un attaccamento viscerale alla loro lingua cui hanno riservato la qualifica di *Metzaskantch*, “Tutta Stupenda”) e la parola cantata rappresentano per l’armeno, ovunque egli si trovi, il senso della propria identità, incarnata in quei segni pazientemente trascritti nel corso dei secoli e nel suono della voce che incontra altre voci, nella coralità che nasce dal comune sentire. L’isolamento, l’accerchiamento plurimillenario (oltre alle catastrofi naturali, purtroppo assai recenti) di questo popolo antico oggi smembrato e disperso ovunque nella diaspora, ha fatto sì che gli armeni si stringessero assieme attorno ai loro simboli, alle loro tradizioni, elevando le proprie inconfondibili melodie che racchiudono in se differenza e sofferenza, fede e speranza. Il cieco accanimento della storia ha condotto le genti del Karastan, la “terra di pietre”, ad affermare ad ogni costo la propria identità, il proprio *esserci* in un mondo ostile e minaccioso, ed il loro canto può trasmetterci tutto questo. Sono così sopravvissute tradizioni musicali dalle radici profonde e resistenti. Accanto ad un’ampia tradizione di canto popolare, a carattere fondamentalmente monodico, in Armenia troviamo un’antichissima pratica di canto sacro e liturgico.

Gli armeni cristiani sono attualmente chiamati “apostolici”, “ortodossi” o “gregoriani”, quando dipendono dal *Katholikós* di Ecmiadžin o dai suoi rappresentanti (un secondo *Katholikós* risiede ad Antelias, presso Beirut, e patriarchi si trovano a Costantinopoli e a Gerusalemme); vengono chiamati “cattolici” quando dipendono da Roma. Il termine “gregoriano” deriva dal nome di San Gregorio l’Illuminatore, che convertì l’Armenia nel 301, facendone così il primo paese ad accettare il cristianesimo come religione ufficiale dello stato.

Il maggior centro liturgico gregoriano è sempre stata la città di Ecmiadžin (nei pressi di Erevan), ove attualmente risiede il *Katholikós*. Nonostante le innumerevoli interruzioni, i trasferimenti e le riforme, il carattere sacro di questo luogo è tuttora vivo: è qui, infatti, che si è recato Pierre Aubry (1874-1910), uno dei maggiori studiosi del canto sacro armeno, autore del fondamentale

saggio *Le système musical de l'église arménienne*, pubblicato nel 1901-03, e del *Souvenir d'une mission d'études musicales en Arménie* (1902), per studiare il rituale gregoriano, ed è ancora qui che, dietro invito del *Katholikós*, hanno lavorato i grandi specialisti della liturgia musicale – come Hambardžum Limondjian e Makar Ekmaljan – che hanno riformato e trascritto il rituale (in gran parte condensato nel *Sharakan*, l'innario armeno che raccoglie più di mille tra inni e *kanones*). Gli 85 segni della notazione neumatica armena (che sembra risalire al XII secolo, ed è attribuita a Katsatour, prete di Taron) sono ancora oggi assai poco conosciuti; soltanto una cinquantina di essi hanno un senso preciso. Non esiste così – né forse potrà mai esistere – una prassi filologica univocamente determinata relativamente all'esecuzione dell'antica musica sacra armena (una situazione analoga a quella del canto russo *Znamennyj*, ma anche, per certi versi, agli *organa* di Perotin). Le trascrizioni sul rigo – come ha notato Solange Corbin – sono ben lontane dall'essere soddisfacenti, in quanto il sistema di linee costituisce per gli intervalli fluttuanti dei canti orientali una gabbia, una prigione, le cui sbarre troppo strette (assieme all'introduzione delle divisioni di battute) dividono i suoni secondo la nostra idea occidentale, ma lasciano sfuggire la sostanza stessa della melodia, cristallizzandola e denaturandola attraverso una regimentazione che le è estranea e che ne sacrifica ogni libero errare. Ha così ancora valore ciò che scrisse il musicologo inglese Egon Wellesz, all'inizio degli anni Cinquanta:

Purtroppo non si è in grado di decifrare tale scrittura nemmeno allo stadio del suo pieno sviluppo, a noi noto attraverso manoscritti del XIV e XV secolo, perché mancano validi trattati teorici che, come il Papadike bizantino, ci aiutino a comprendere il significato dei neumi e a decifrarli. Nel caso presente poi l'ignoranza è particolarmente incresciosa, dato che la condizione rigogliosa della musica ecclesiastica armena, quale ci è nota dalla pratica attuale (la migliore raccolta dei canti in uso a Ecmiadžin è quella fatta da M. Ekmaljan, Les Chants de la sainte liturgie, Leipzig, 1896), ci induce a

credere che la musica della Chiesa armena nel Medioevo sia stata di una bellezza straordinaria, pari se non superiore qualitativamente solo a quella della Chiesa bizantina. In verità si potrebbe persino arrivare a dire che non si riuscirà mai a comprendere appieno lo svolgimento della musica ecclesiastica orientale finché non si sia meglio edotti sulla musica armena e sul suo apporto allo sviluppo del canto orientale.

Egon Wellesz, *La musica delle Chiese orientali*, in *Storia della musica (The New Oxford History of Music)*, vol. II, Milano, 1963, p. 57.

Vartapet Komitas

In una sia pur affrettata ricognizione della musica sacra armena è impossibile non dedicare una particolare attenzione a Soghomon Soghomonian, meglio noto come Komitas (il nome che assunse quando – nel 1884 – diventò *vartapet*, ossia prete). Komitas, che è per gli armeni quel che Chopin è per i polacchi, nacque nel 1869 in Turchia (dove a quel tempo viveva una consistente minoranza di armeni), ma si recò assai giovane a Vagharshapat (l'attuale Ecmiadžin), dove studiò presso il *Gevork'ian* (il seminario teologico), acquistando, sotto la guida di Sahak Amatumi, piena padronanza del canto liturgico armeno. Iniziò anche a dedicarsi intensamente al canto popolare, che studiò e documentò raccogliendo canti nella valle dell'Ararat, e successivamente nella regione di Akn, dove trascrisse i canti dei *gusani* (i "trovatori" armeni). Nel 1896 si recò a Berlino dove studiò musica per tre anni. Al suo ritorno a Vagharshapat continuò i suoi studi etnomusicologici, giungendo a raccogliere migliaia di canti e approfondendo i rapporti tra canto popolare e canto sacro. Si dedicò anche alla decifrazione dell'antica notazione neumatica, compose egli stesso numerosi canti e fondò cori a Izmir, Alessandria e Il Cairo, incoraggiando il senso d'identità degli armeni dispersi nel Medio Oriente. Tra il 1906 ed il 1907 diede anche concerti a Parigi e in Svizzera e nel 1912 completò la sua ultima versione del *patarag*, la liturgia armena. Ma lasciamo che questo breve ed incompleto ritratto di *vartapet* Komitas, sia completato da Kapuściński, che ce

ne narrerà la tragica fine:

Dedicò l'intera vita alla musica armena. Girava per le campagne raccogliendo canti popolari. Compose decine, qualcuno dice centinaia, di cori armeni. Era un gusani, un cantore ambulante, improvvisava epopee, cantava... Nel 1915 in Turchia cominciò il massacro degli armeni. Fu nella storia il maggiore eccidio prima di Hitler, un milione e mezzo di armeni vi persero la vita. I soldati turchi trascinarono Komitas in cima a una roccia, dalla quale stavano per buttarlo giù. Lo salvò all'ultimo momento la figlia del sultano di Istanbul, sua allieva. Ma ormai Komitas aveva visto l'abisso e la sua mente era rimasta sconvolta. Aveva quarantacinque anni. Qualcuno lo portò a Parigi. Non sapeva di trovarcisi. Visse ancora vent'anni. Non disse più una parola. Vent'anni in un asilo per alienati. Camminava poco, taceva, però guardava. È probabile che vedesse i suoi accompagnatori, dicono li guardasse in faccia. Interrogato, non rispondeva. Provarono con ogni mezzo. Lo portarono davanti a un organo. Si alzò e andò via. Gli fecero ascoltare dei dischi. Sembrava che neanche li sentisse. Qualcuno gli pose sulle ginocchia uno strumento popolare, il tar. Lo scostò delicatamente. Nessuno può dire con certezza se fosse malato oppure no. E se avesse scelto il silenzio? Forse quella era la sua libertà. Non era morto, ma neanche viveva. Esisteva e non esisteva, sospeso tra la vita e la morte, nel purgatorio per malati di mente. Coloro che andavano a trovarlo dicono che appariva sempre più stanco. Ogni tanto raspava la superficie del tavolo con le dita, in silenzio, poiché il tavolo non faceva rumore. Era calmo, sempre serio. Morì nel 1935: ci mise vent'anni a cadere nel baratro dal quale un giorno la figlia del sultano di Istanbul, sua allieva, l'aveva salvato.

R. Kapuściński, *Op. cit.*, pp. 46-47.

Il colore della melagrana

Si è accennato alla figura del *gusani*, e molto vi sarebbe da dire sulla loro arte di poeti e improvvisatori che dal Medioevo giunge fino ai nostri giorni, confondendosi (a partire dalla fine del Seicento) con la figura dell'*ashugh*

(dal turco *ashik*, “innamorato”). Ma qui entriamo direttamente nell’universo espressivo del regista armeno (ma idealmente “transcaucasico”, nel suo ricondurre ad un’unità ideale e transculturale l’immaginario simbolico di Georgia, Armenia e Azerbajdžan) Sergej Paradžanov e dei suoi film visionari, come *Sayat Nova*, *La leggenda della fortezza di Surami* e *Ashik Kerib*.

Le passioni, la tristezza, i ricordi, l’arcaico simbolismo che interrompe lo scorrere del tempo, la sete dell’anima, la bellezza e la sofferenza del mondo del poeta, nel soggetto di questi tre film emozionano e lasciano una eco non effimera nella mente dello spettatore.

Ricordiamo solo alcune immagini (delicatissime eppure lancinanti) in *Sayat Nova*: quelle tre melagrane su di un telo bianco, o quei pesci che si dibattono moribondi; quella rosa o quel *Khatchk’ar* (la stele istoriata di minuti dettagli ornamentali sormontata da una croce: luogo privilegiato – accanto alle miniature – dell’arte armena del Medioevo), che guardati con occhio armeno sono *i colori del mondo*. Che cosa rappresentano la rosa e il *Khatchk’ar*? La prima è simbolo di poesia sublime e capricciosa dell’Oriente, la seconda è l’arte tipicamente armena, la bellezza e l’eternità una accanto all’altra. E il pepe nero sullo sfondo dell’Ararat? L’amarezza e l’Ararat. Per secoli e secoli, l’armeno ha impresso dentro di sé questa amarezza (la stessa che pervade la musica di Kancheli e di Mansurjan).

Per me l’Armenia non è un luogo turistico. Sono armeno fino in fondo. Ho aperto una piccola finestra sul cinema armeno, attraverso la quale è possibile vedere il mondo creativo prodigioso di Narekatsi e Sayat Nova, di Toros Roslin e di Sargis Picak, di Halpat e Senahin, all’interno di una visione contemporanea del cinema.
(Sergej Paradžanov)

Franco Masotti



ENSEMBLE GEORGIKA

Davit Shanidze, Levan Veshap'idze, Archil e Malkhaz Ushveridze (*voci soliste*)

Mamuk'a Tch'itch'inadze, Sandro Mirianashvili, Manutchar K'asradze,

Shalva Lortkipanidze, Evt'ikh Gabunia,

Miko Svimonishvili, Utcha Tkhelidze, Rati Djoulakidze

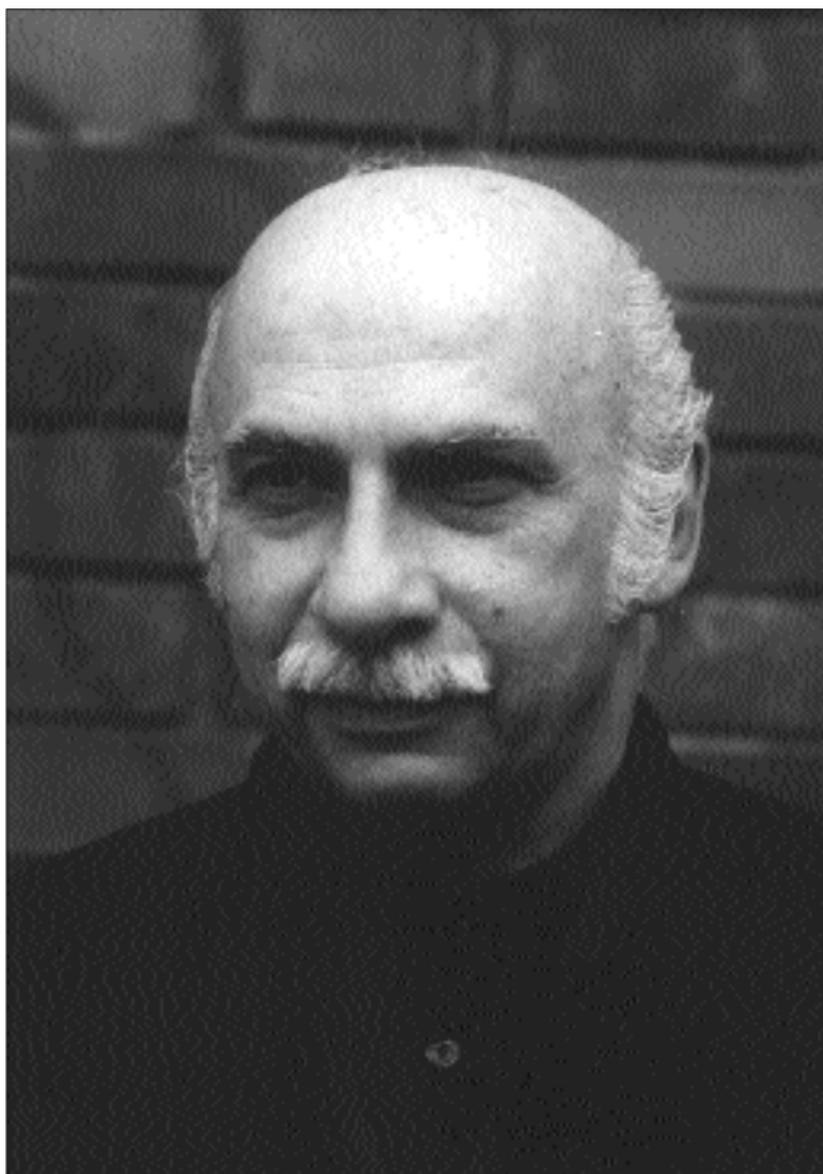
Alek'o Khizanishvili (*Chonguri*),

Goderdzi Khvitsiashvili (*Panduri*)

La Georgia - paese oggi autonomo dall'ex-Unione Sovietica e situato nelle pittoresche regioni montuose del Caucaso - è dotata di una natura straordinariamente bella, ricca e varia. Ricca e diversificata è anche la sua cultura, frutto di una storia plurimillenaria, spesso travagliata. Già nel IV secolo il paese si converte al Cristianesimo, creando la Chiesa georgiana ortodossa, ed è dunque, assieme alla confinante Armenia, il primo paese a convertirsi alla nuova religione. L'orgogliosa difesa della propria identità, unita all'amore e al profondo rispetto per le proprie antiche tradizioni, hanno favorito la continuità e il mantenimento della incontaminata "diversità" dei georgiani, nel corso dei secoli.

La musica vocale georgiana, da molti secoli polifonica (e, anzi, considerata dagli esperti come l'autentica sorgente della polifonia occidentale) si basa sull'armonia più che su singole melodie; la sua complessità è naturale, priva di elementi artificiali. Cori maschili e femminili - rigorosamente separati - dispongono di un repertorio che varia notevolmente di regione in regione, ma che riguarda ovunque i momenti della vita quotidiana e di quella religiosa. Vi si incontrano così canti liturgici, canti epici e lirici, canti rituali di origine pagana, canti che accompagnano le tavolate e le feste, il lavoro dei campi, le raccolte e in particolare le vendemmie: il vino è infatti un elemento chiave di questa cultura dionisiaca e campestre. I cori, accompagnati da pochi strumenti musicali (*panduri e chonguri*) non rinunciano mai all'improvvisazione che conferisce un'individualità particolare a ogni esibizione. Per secoli la trasmissione del ricco patrimonio culturale è avvenuta in linea orale; oggi musicologi e ricercatori un po' in tutto il mondo stanno intraprendendo la trascrizione di questo sterminato repertorio popolare seguendo le metodologie della tradizione etnomusicologica occidentale.

Considerato uno dei gruppi giovani più preparati e agguerriti dell'intero panorama musicale georgiano, l'Ensemble Georgika di Tbilisi (coro maschile composto da dodici voci con accompagnamento di *panduri e chonguri*) ha fatto conoscere sin dal 1991 la stupenda tradizione polifonica del proprio paese in numerose nazioni europee (Germania, Svizzera, Austria, Benelux, Francia e altrove) esibendosi in un ricco repertorio che spazia dal sacro al profano e raccogliendo ovunque grande successo. L'Ensemble ha riunito in tre fondamentali compact-disc il variegato insieme delle diverse tradizioni polifoniche regionali del proprio paese, contribuendo così a sistematizzare e a fissare per sempre un patrimonio musicale di immenso valore.



GIYA KANCHELI

Quando venne chiesto a Jansug Kakhidze che cosa l'attraesse di più nella musica di Kancheli egli rispose:

Quando l'ascolti si sente immediatamente che dal punto di vista delle sue risorse espressive, del particolare uso della tonalità e del modo di pensare del compositore, si tratta indubbiamente di musica *moderna*. Tuttavia la musica di Kancheli è molto semplice. (...) Si tratta di una semplicità molto bella e altrettanto profonda. Mi sembra che la musica di Kancheli non

assomigli a nessun'altra musica. (...) Nelle sue vene scorre il canto popolare georgiano, come fosse una lente attraverso la quale egli osserva il mondo, oppure un metro con cui egli misura tutto quanto.

Significativamente anche Luigi Nono, quando ebbe modo di udire per la prima volta la musica di Kancheli (diretta da Kakhidze), la giudicò opera di “un compositore di grande originalità e *purezza*”. Il tratto persistente nell'arte dell'autore georgiano, sembra delinearci nel rapporto col *tempo*, e meglio di tutti forse è riuscito a sintetizzarne lo stile Alfred Schnittke, con queste parole:

Un timido alito di vita, meditazione concentrata, un'agitazione inaspettata, soffi di una forza misteriosa, una rivelazione lirica, violenza furibonda, fiero stoicismo nella rassegnazione - tutti questi fenomeni sono creati in successione (e di quando in quando simultaneamente, in un contrappunto a più piani).

Giya Kancheli è nato nel 1935 a Tbilisi, nella Georgia ex-sovietica. Al termine dei suoi studi di geologia si rende conto degli inconvenienti di una professione che, se pure indubbiamente appassionante, lo costringeva a inesorabili lunghe marce sotto il sole implacabile della Georgia. Grazie all'ascolto di Glenn Miller scopre il jazz, e questo lo spinge a studiare dapprima il pianoforte e, successivamente, composizione al Conservatorio di Tbilisi, dove si diplomerà nel 1963, ottenendo nello stesso anno il primo premio riservato ai giovani compositori sovietici per il suo *Concerto per Orchestra*.

Negli ultimi anni - mentre in Georgia infuriava una sanguinosa guerra civile - si è trasferito nell'Europa occidentale (attualmente - dopo un lungo periodo trascorso a Berlino - risiede ad Anversa, dove, nel 1995, è stato compositore ‘ospite’ della Reale Orchestra Filarmonica) e questo suo volontario ma nondimeno doloroso *esilio* coincide con una seconda fase della sua produzione compositiva che, se pur di tono sofferto e meditativo, è stata accompagnata da un successo internazionale analogo a quello di altri musicisti oggi ben noti anche all'Occidente, dei quali la dissoluzione dell'Unione Sovietica ha lasciato affiorare poetiche fino a

quel limite covate sotto la grigia cenere del razionalismo estetico *di stato*, come Arvo Pärt, Valentin Silvestrov, Alfred Schnittke e Sofia Gubajdulina. Diverse e recenti edizioni discografiche (prima fra tutte la prestigiosa ECM di Monaco, e poi Sony Classical, Elektra/Nonesuch, ecc.) documentano la maggior parte del percorso compositivo ed umano di Kancheli, sia quello svoltosi nella sua terra, dominato da una robustissima quanto originale vena sinfonica che non ha eguali nella musica contemporanea degli ultimi decenni (e che si concluderà con la settima ed ultima *Sinfonia*, significativamente intitolata *Epilog*, del 1986), che quello vissuto nella sua condizione di ‘esule’, nel corso del quale vede la luce - accanto a lavori come *Wingless*, *Von Winde beweint*, *Exil*, *Abii ne viderem*, *V & V*, *Lament* (alla memoria di Luigi Nono), ecc. - il ciclo “Vita senza Natale”, composto dalle *Preghiere del Mattino* (1990), *Preghiere di Mezzogiorno* (1991), *Preghiere della Sera* (1991) e *Preghiere della Notte* (1992), che viene integralmente eseguito a Ravenna con l’aggiunta di *Caris Mere* (1994).

Giya Kancheli ha inoltre assiduamente collaborato con il regista teatrale Robert Sturua, direttore del Teatro Rustaveli di Tbilisi (vale la pena di citare l’opera *Musica per i viventi*, del 1984 e il memorabile allestimento brechtiano de *Il cerchio di gesso del Caucaso*) e con i registi cinematografici Georgij Danelja e El’dar Sengelaja (oltre quaranta sono le colonne sonore composte dal compositore georgiano). Le musiche di Kancheli sono state eseguite (e fatte conoscere in Europa Occidentale) da musicisti come Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Eduard Brunner, Dennis Russell Davies, Mstislav Rostropovich e Jan Garbarek.

ora arriva un uomo che può essere accolto come il più importante compositore emerso dall’ex-Unione Sovietica dai tempi di Dimitri Shostakovich: si tratta di Giya Kancheli, la cui musica dolorosa ma che irradia spiritualità fornisce una voce eloquente alla tragedia che colpisce la sua nativa Georgia
Michael Walsh (*Time Magazine*)

Kancheli concepisce il lavoro del compositore come un sacramento. È assolutamente chiaro ed evidente che egli sta

cercando di rivestire ogni suono con una bellezza ed una espressività assolute.

Fanfare

Qualunque sia il loro titolo le recenti composizioni di Giya Kancheli per ensemble cameristici sono altrettante preghiere, invocazioni che scaturiscono da una necessità profonda e da una esistenza offesa, straziata.

Hans-Klaus Jungheinrich



JANSUG KAKHIDZE

Nato nel 1936 a Obcha, in Georgia, Jansug Kakhidze ha studiato composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Tbilisi, prima con Odissei Dimitriadi e, successivamente, con Igor Markevitch, a Parigi. La sua grande popolarità in patria è dovuta non solo al suo ruolo di direttore principale sia dell'Orchestra Sinfonica della Georgia (con cui ha diretto per decenni musiche di Haydn, Beethoven, Berlioz, Mahler, Richard Strauss, Prokofiev, Šostakovič, assieme a numerosissimi autori contemporanei, tra i quali anche Luigi Nono) che del Teatro dell'Opera Palashvili di Tbilisi, ma anche, in ugual misura, alla sua parallela attività di autore - e talvolta anche di interprete - di canzoni popolari. L'amicizia di Kakhidze con Kancheli risale al periodo in cui erano entrambi studenti ed egli ha diretto le prime esecuzioni di molti dei lavori del compositore, segnatamente dell'intero ciclo delle sinfonie (che ha anche inciso per importanti case discografiche). "Senza Kakhidze al mio fianco, io sarei stato probabilmente un altro compositore", afferma con gratitudine Giya Kancheli riferendosi a questa strettissima collaborazione tanto creativa quanto inconsueta tra un compositore ed un direttore d'orchestra.

L'intensa attività artistica del direttore georgiano si è poi estesa anche al di fuori dei confini del suo paese, ed il suo debutto londinese con la Philharmonia Orchestra nel 1988 è stato descritto da un critico come "l'evento della stagione" (nello stesso anno si cimenta a Boston, nella direzione di una nuova opera del compositore Rodion Šcedrin). Dopo aver diretto, sempre a Boston, la *Sinfonia n. 6* di Kancheli, nel 1990 ritorna nuovamente negli Stati Uniti - dietro invito di Mstislav Rostropovich - in qualità di direttore ospite della National Symphony Orchestra. Nell'anno successivo Kakhidze accresce la propria fama alla direzione delle principali orchestre europee: l'Orchestre de Paris, la BBC Philharmonic, la Bayerischer Rundfunk Symphonierchester, la Gothenberg Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica di Birmingham, la Netherland Radio Orchestra. Nel 1992, nell'ambito di una lunga tournée che tocca varie città del Nord America, appare anche alla guida della Detroit Symphony Orchestra e della San Diego Symphony Orchestra. Memore del suo trionfale debutto avvenuto a Londra nel 1988, Kakhidze collezionerà altre importanti apparizioni in Gran Bretagna, estendendo successivamente la propria crescente fama anche in Germania, Ungheria, Romania, Svezia, Giappone, Turchia, Italia, Austria, Cecoslovacchia e Francia.



ORCHESTRA DELLA TOSCANA

L'O.R.T. - Orchestra della Toscana si è formata a Firenze nel 1980 per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze. Nel 1983, durante la direzione artistica di Luciano Berio, l'ORT è diventata Istituzione Concertistico Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e Spettacolo. Dal 1987 fino al dicembre 1995 Aldo Bennici ha ricoperto la carica di direttore artistico, attualmente affidata a Giorgio Battistelli.

Dal gennaio 1993 Lü Jia è il direttore principale e Bruno Bartoletti il direttore ospite.

Composta da 45 musicisti, l'Orchestra ha al suo interno tre gruppi da camera: I Solisti dell'ORT, Ortensemble, Harmoniemusik - I fiati dell'ORT.

Interprete duttile di un ampio repertorio che dalla musica barocca arriva ai compositori contemporanei, l'Orchestra riserva ampio spazio ai classici, con particolare attenzione ai repertori meno eseguiti e coltiva un particolare interesse per i diversi orientamenti della musica d'oggi.

Ha suonato con grandi solisti e direttori di fama internazionale; ha accompagnato giovani esordienti ed è stata protagonista in spettacoli di teatro, di danza e di mimo.

È ospite regolare delle più importanti Società di Concerti italiane e si è esibita con grande successo al Teatro alla Scala di Milano, ai Teatri Comunali di Firenze e di Bologna, al Carlo Felice di Genova e al Ravenna Festival del 1992 (*Il matrimonio segreto* di Cimarosa con la direzione di Gianluigi Gelmetti).

Collabora dal 1995 con il Rossini Opera Festival di Pesaro e nel 1992 ha iniziato le prime tournée all'estero: Germania (Musikhalle di Amburgo - Philharmonie am Gasteig di Monaco), Mozarteum di Salisburgo e Théâtre Claude Debussy di Cannes. È stata in tournée in Giappone nel 1994 e in Argentina e Brasile nel settembre del 1995.

Ha inciso musiche di Schubert e di Cherubini con Donato Renzetti; *Pierino e il lupo* di Prokof'ev e *l'Histoire de Babar* con Paolo Poli e la direzione di Alessandro Pinzauti; *Cavalleria rusticana* con Bruno Bartoletti e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini con Gianluigi Gelmetti.

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

violini primi

Andrea Tacchi*
Koraljka Skunca**
Francesco Di Cuonzo
Marian Elleman
Paolo Gaiani
Susanna Pasquariello

violini secondi

Giorgio Ballini*
Gabriella Colombo**
Angela Asioli
Chiara Foletto
Alessandro Giani

viola

Pierpaolo Ricci*
Lorenzo Corti**
Alessandro Franconi
Sabrina Giuliani

violoncelli

Filippo Burchietti*
Christine Dechaux**
Giovanni Simeone

contrabbasso

Giampiero Zampella*

flauto

Michele Marasco*

oboe

Guido Ghetti*

fagotto

Paolo Carlini*

corno

Gianfranco Dini*

trombe

Donato De Sena*
Alessandro Silvestro*

tromboni

Antonio Sicoli*
Alessio Barsotti
Roberto Pecorelli

basso tuba

Riccardo Tarlini*

timpani

Morgan M. Tortelli*

percussioni

Guido Araldi
Jonathan Faralli

pianoforte

Folco Vichi*

basso elettrico

Franco Nesti*

operatore al DAT

Francesco Giomi

* *prime parti*

** *concertino*



EDUARD BRUNNER

Eduard Brunner ha iniziato i suoi studi musicali a Basilea, sua città natale.

Ha poi proseguito la sua formazione sotto la guida di Louis Cahuzac al Conservatorio di Parigi. Dopo essersi diplomato è stato per vent'anni primo clarinetto dell'Orchestra della Radio Bavarese di Monaco, sotto la

direzione di Rafael Kubelik. Attualmente è professore di clarinetto e musica da camera alla Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Saalbrücken, Germania.

Ha tenuto concerti in tutto il mondo, sia come solista che come membro di complessi cameristici, con partner quali Gidon Kremer e Alfred Brendel. Molto spesso è stato inoltre ospite di festival musicali a Lockenhaus, Vienna, Mosca, Varsavia, Schleswig-Holstein e Berlino.

Unitamente all'attività concertistica, insegna ogni anno in svariate masterclass internazionali.

Ha registrato più di 180 pezzi per clarinetto.

Recentemente, oltre all'edizione completa dei concerti per clarinetto di Karel Stamic ed a quelli di Louis Spohr, sono stati pubblicati un cd con musica da camera di Schumann e Kurtag (assieme a Kim Kashkashian) ed un cd di composizioni per clarinetto solo di Lachenmann, Stockhausen, Stravinskij, Boulez, Scelsi e Yun ("Dal Niente").

Eduard Brunner si è imposto sulla scena internazionale come uno dei maggiori esecutori di musica contemporanea per clarinetto e numerosi sono stati i compositori - tra i quali anche Kancheli - che gli hanno dedicato pagine significative che arricchiscono il repertorio per questo strumento.



KIM KASHKASHIAN

Kim Kashkashian è nata a Detroit (Michigan) ed è di origine armena.

Ha studiato al Conservatorio di Peabody sotto la guida di Walter Trampler e Karen Tuttle. Ha vinto numerosi concorsi internazionali, tra cui il Lionel Tertis Competition e il concorso della Ard Radio, ha insegnato diversi anni presso il Mannes College of Music e all'Università dell'Indiana e, dall'ottobre 1989, le è stata affidata la cattedra di viola alla Musikhochschule di Friburgo.

Kim Kashkashian fa regolarmente parte della giuria di concorsi internazionali quali Mostly Mozart, Santa Fe, Marlboro, Spoleto, Lockenhaus e Salisburgo. Nelle ultime stagioni è stata invitata dalle maggiori orchestre internazionali, tra cui quelle di New York, Berlino, Londra, Vienna e Parigi. Oltre a esibirsi in numerosi recital solistici suona con il Quartetto Guarneri, Emerson

e il Quartetto di Tokyo.

Recentemente ha collaborato assieme al pianista Keith Jarrett con il quale ha proposto su cd una magistrale interpretazione delle tre Sonate per viola da gamba e cembalo di Bach. Molti i compositori contemporanei che hanno scritto per lei, tra gli altri citiamo, oltre allo stesso Kancheli, Penderecki, Harbison, Gubajdulina, Bouchard, Kupfermann.

Significativa è stata la sua presenza solistica nella registrazione della colonna sonora del film *Ulysse's Gaze* di Theo Angelopoulos, composta da Eleni Karaindrou. Le sue incisioni, insieme al pianista Robert Levin, delle sonate di Hindemith hanno riscosso un grande successo internazionale.

In Italia ha suonato nel maggio 1995 per Bologna Festival e per la Società Veneziana dei concerti, in luglio ha eseguito la prima italiana di *Abii ne viderem* di Kancheli. Nell'autunno 1996 ha eseguito a Trieste e a Torino il concerto di Schnittke e nel dicembre 1996 ha suonato a Trieste, Trento, Belluno, Vicenza, Firenze e Roma in duo con Michel Dalberto. Nel 1997 ha suonato Hindemith con l'Orchestra Regionale Toscana a Firenze, Pisa, Padova e suonerà in recital a Torino (Unione Musicale), Perugia (Amici della Musica), Imola e Palermo (Amici della Musica).



HASMIK PAPIAN

Hasmik Papián è nata a Erevan, capitale dell'Armenia. Ha compiuto studi musicali al Conservatorio della città natale diplomandosi in violino e ha iniziato la carriera come violinista professionista. Contemporaneamente ha seguito i corsi di canto presso lo stesso Conservatorio, conseguendo il diploma con il massimo dei voti.

Nel 1988 vince il secondo premio al Concorso Internazionale di Tolosa e successivamente è finalista del concorso Belvedere di Vienna e del Concorso di canto internazionale per giovani cantanti di Sofia.

Inizia la carriera come professionista al Teatro Nazionale dell'Opera di Erevan dove ha la opportunità di debuttare in molti ruoli sopranili, tra i quali Mimì, Violetta, Norma e Tosca. Regolarmente invitata come artista ospite al Teatro Bolshoj di Mosca (*Traviata* e *Il barbiere di Siviglia*), nel 1992/93 entra a far parte del Teatro Wielki di Varsavia, dove ha cantato in diverse produzioni. Nel marzo 1994 entra a far parte della compagnia della Staatsoper di Bonn.

Nel 1995 inizia la carriera internazionale, debuttando alla Staatsoper di Stoccarda come Mimì, ruolo con il quale appare per la prima volta anche alla Staatsoper di Hamburg. A maggio 1995 infine l'importante debutto all'Opera di Vienna come Tosca, che la consacra come una delle più interessanti e giovani interpreti recentemente apparse alla ribalta internazionale.

Durante la stagione 1995/96 ha debuttato all'Opera di Bonn i ruoli di Donna Anna in *Don Giovanni* e Magda in *La rondine* mentre a Utrecht ha collaborato per la prima volta con Valerj Gergieiev in *Aida*, accolta da grandissimo successo. Nel marzo 1996 ha debuttato al Teatro alla Scala come Abigaille in *Nabucco* e successivamente è tornata al Festival di Carcassonne per debuttare il ruolo di Leonora ne *Il trovatore*.

All'inizio della stagione 1996/97 ha fatto la registrazione della *Nona sinfonia* di Beethoven e ha debuttato negli Stati Uniti in *Bohème* e *Il Guarany* all'Opera di Washington.



CORO DA CAMERA DI EREVAN

Solisti: Hasmik Gasparyan (*soprano*),
Svetlana Nersesyan (*contralto*), Seyran Avakyan (*basso*)

Alvard Manasyan, Armine Vardanyan,
Kristina Voskanyan, Arusyak Petrosyan,
Makruhl Khatchaturyan, Haykanush Galfayan (*soprani*)
Gayane Mardoyan, Karine Ghazarosyan,
Narine Harutyunyan, Anahit Tashchyan,
Varduhi Toplaghatsyan (*contralti*)
Vanik Mkrtchyan, Gagik Hakobyan, Vrezh Fishyan,
Yuri Karapetyants, Kamo Matinyan, Aleksandr Melikyan,
Sargis Sargsyan, Radik Melikyan (*tenori*)
Karen Manasyan, Vahagn Babloyan, Garegin Babayan,
Aristakes Vasilyan (*bassi*)

Il *Coro da Camera di Erevan*, diretto da Harutiun Topikian, è un coro misto composto da circa 30 elementi, ed è considerato la più prestigiosa formazione vocale di tutta l'Armenia.

Il suo vasto repertorio comprende l'intero arco storico (ovvero più di millecinquecento anni) in cui si è

sviluppata la musica sacra armena, a partire da Movsés di Khorén (V sec.) fino a giungere a Komitas, a cui si deve la paziente trascrizione e rielaborazione della “Sacra Liturgia” (uno dei monumenti della musica sacra occidentale). Per questo coro il compositore Tigran Mansurjan ha scritto tre “poemi corali” dedicati al centenario della nascita del grande poeta armeno Yeghishé Tcharents (1897-1937).

Nel 1987 ha vinto il primo premio al concorso di musica corale di Kaunas (Lituania), uno dei più importanti tra quelli organizzati nell'ex-Unione Sovietica, e nel 1989 ha vinto il primo premio al concorso “Komitas” a Erevan.

Ha già compiuto tournée in Polonia e Ungheria. Attualmente il coro è impegnato nella registrazione della prima edizione integrale delle opere corali di Komitas - il grande musicista armeno che ha trascritto migliaia di canti sacri e profani - in 4 cd. L'iniziativa gode dell'alto patrocinio del *Katholikós* di tutti gli Armeni.



QUARTETTO DI DUDUK DI GEVORG DABAGHIAN

Gevorg Dabaghian, *duduk*

Varazdat Hovhannissian, *duduk*

Levon Dabaghian, *duduk*

Kamo Khatchatrian, *dhol*

Gevorg Dabaghian è attualmente uno dei più grandi virtuosi di duduk, il tipico strumento popolare ad ancia doppia diffuso in tutta l'area caucasica (reso famoso in occidente dall'arte ineguagliabile di Djivan Gasparyan, di cui Dabaghian è degno prosecutore). Il quartetto, composto da tre duduk e da un suonatore di dhol (il tradizionale tamburo armeno), si esibisce in un vasto repertorio che attinge alla grande tradizione degli *ashug* e dei *gusani* (sorta di versione transcaucasica dei nostri trovatori medievali) di Armenia, Georgia e Azerbajdžan. Gevorg Dabaghian ha recentemente inciso un cd.



XENIA ENSEMBLE

Lo Xenia Ensemble è nato nel settembre 1995, in occasione di un concerto commissionato dal Festival Settembre Musica di Torino a cinque musiciste di differenti nazionalità che risiedono in Italia. Il successo di quella esperienza ha portato a inviti presso importanti società di concerti e festival prestigiosi sia in Italia che all'estero, tra i quali il Festival di musica contemporanea *Dall'avanguardia ai nostri giorni* a San Pietroburgo nel

marzo '96. Le componenti dell'Ensemble condividono una lunga esperienza solistica e cameristica e una profonda conoscenza di un ampio repertorio, che spazia dal barocco al contemporaneo.

Christine Anderson, violinista

Ha studiato alla Juilliard School violino con Dorothy Delay e musica da camera con il Quartetto Juilliard. Si è diplomata anche in Italia e ha seguito corsi di perfezionamento con Nathan Milstein, Salvatore Accardo e E. Gitlis al Mozarteum di Salisburgo. Ha fatto parte dell'Orchestra della Scala ed è stata spalla dell'Orchestra del Teatro Regio di Torino. Solista attiva in Italia e all'estero, ha fatto parte del gruppo Musica Insieme di Cremona e del Trio Clara Wieck, partecipando a registrazioni radiofoniche e televisive in Europa e in USA. È docente di violino al Conservatorio di Torino.

Eilis Cranitch, violinista

Si è laureata in musicologia presso l'Università di Cork, in Irlanda, e ha completato gli studi in Italia con Riccardo Brengola e Arrigo Pelliccia. Ha fatto parte di diversi gruppi da camera, tra i quali i Solisti Aquilani, suonando anche in veste di solista nei principali festival e stagioni in Europa, Nord e Sud America. Ha fondato il Lir Ensemble, formazione da camera che, oltre a valorizzare un trascurato repertorio barocco, presenta musica contemporanea, commissionata *ad hoc*.

Michèle Minne, violista

Si è diplomata al Conservatorio Reale di Bruxelles con Arthur Grumieaux e, successivamente, ha proseguito gli studi presso l'Accademia Liszt di Budapest, ha svolto un'intensa attività artistica, suonando come solista e in formazione da camera in Europa, Nord e Sud America e Asia. È stata prima viola solista dell'Orchestra Sinfonica di Santa Cecilia, della RAI di Milano, della Fenice di Venezia, dell'Orchestra da camera di Santa Cecilia e dei Solisti Aquilani.

È titolare della cattedra di viola al Conservatorio di Frosinone.

Elizabeth Wilson, violoncellista

Ha studiato al Conservatorio di Mosca con Mstislav Rostropovich. Tornata a Londra, ha esordito nei festival europei più importanti, tra cui Luzern, Kuhmo, Granada, Bath, Huddersfield, oltre a presentare con grande successo programmi dedicati a Musica e Poesia. Sviluppando il suo grande interesse per la musica contemporanea, ha spesso eseguito composizioni in prima assoluta, e molti compositori, tra i quali Denisov, Raskatov e Tarnopolsky, le hanno dedicato opere. Ha pubblicato recentemente una biografia di Sostakovič in Gran Bretagna e USA.

TIGRAN MANSURJAN

Tigran Yegiaji Mansurjan è nato a Beirut nel gennaio del 1939. Nel 1947 si trasferisce assieme alla famiglia a Erevan, in Armenia, dove compie i suoi studi di composizione prima sotto la guida di E. Baghdasarjan, presso la Scuola di musica Romanos Mélikian (1956-1960) e poi con Lazar Sarjan, presso il Conservatorio Komitas (1960-65), dove rimarrà per insegnare analisi della musica contemporanea e poi, dal 1987, composizione.

Nel corso del suo percorso compositivo Mansurjan - assieme a Avet Terterjan (1929-1994), Ashot Zohrabian (1945) e Erwand Erkanjan (1951) - ha dato un contributo essenziale all'evoluzione della musica armena. Inizialmente Mansurjan ha rivolto la sua attenzione al neoclassicismo (che influenza particolarmente il suo saggio di diploma: la *Partita* per orchestra, del 1965), alla musica di Komitas ed al repertorio tradizionale armeno, con particolare riferimento all'antica monodia sacra, senza che la sua musica possieda alcun esplicito carattere di recupero folklorico. L'eredità del passato, così fortemente sentita nel suo paese, è stata soprattutto assimilata in profondità (ed in questo vi sono delle analogie tra il compositore armeno ed il georgiano Kancheli), ma i materiali di cui fa uso e la sua estetica sono perfettamente integrati in un linguaggio risolutamente "contemporaneo" segnato da una affinità con la musica francese del '900, dall'amatissimo Debussy fino a Boulez, passando per Messiaen. Determinante è anche l'influsso di Webern, che Mansurjan avrà modo di approfondire dopo aver compiuto un viaggio di oltre mille miglia verso il Baltico, per studiare le partiture "proibite" di Schönberg, Webern e della "scuola" di Darmstadt che Luigi Nono aveva lasciato più o meno clandestinamente alla biblioteca del Conservatorio di Tallin, nel 1963. Negli anni '60 stringe profonde relazioni artistiche e di amicizia con i principali esponenti dell'avanguardia musicale sovietica come Andreï Volkonskij, Alfred Schnittke, Sofija Gubajdulina, Valentin Silvestrov e Arvo Pärt.

Il suo lavoro è particolarmente orientato alla dimensione cameristica, dove Mansurjan si rivela un compositore delicatissimo, di grande intimità poetica, teso a raggiungere la bellezza del suono e la finezza dell'espressione.

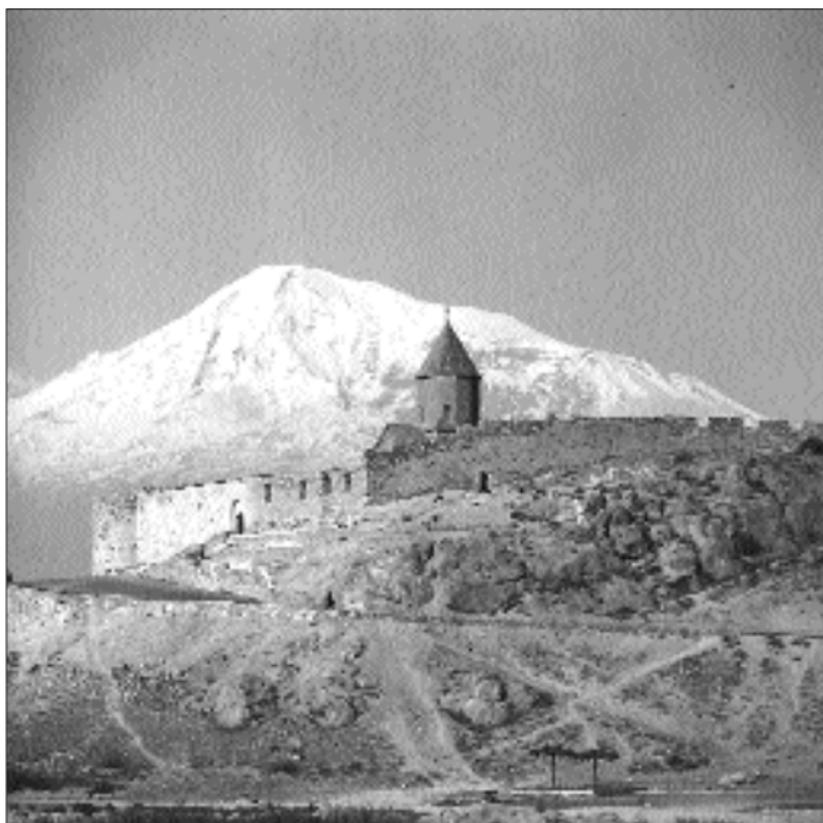
“Una musica ideale dovrebbe essere rappresentata da un unico suono che si irradi ovunque, racchiudendoci entro di sé e rendendoci infinitamente felici. Questo grande suono non esiste. Questa è la ragione per cui la musica ci si presenta con un'immagine umana, legata alla realtà. E questa è la ragione per cui è importante che la composizione possieda anche l'esattezza e la precisione della realtà. Della mia realtà fanno parte la lingua armena, intesa come sistema fonetico, l'antica musica armena, sia spirituale che profana, e una ricca esperienza di composizione musicale, proveniente da tutto il mondo. L'ideale di un singolo suono radioso evidenzia - per contrasto - le imperfezioni delle musiche umane. I grandi musicisti cercano di superare quelle imperfezioni.”

Mano a mano che nella musica di Mansurjan emergono elementi provenienti dalla tradizione musicale armena, inevitabilmente gli aspetti seriali iniziano a divenire meno evidenti, nel contesto di un processo riduttivo che mira sempre ad una estrema sintesi, ad una certa rarefazione sonora che espande lo spazio sonoro. Questo a partire dalla splendida *Sonata n. 2* per violoncello e pianoforte, del 1974, dove emergono echi dell'antica musica ecclesiastica armena, e dall'aforistica *Nostalgia*, per pianoforte, di due anni successiva. Il suo linguaggio è sempre più compenetrato dall'armonia modale, e rivela un approccio ai materiali popolari vicino, per lo meno nello spirito, a quello di Bartók. Nei suoi lavori più recenti assistiamo ad una proliferazione di idee melodiche liberamente ispirate al folklore del suo paese (senza alcuna indulgenza verso la “citazione” *tout court* o il “polistilismo”) che entrano a far parte di un flusso sonoro continuo, cangiante ma improntato ad una grande semplicità.

Dal suo ricco catalogo citiamo le due *Sonate* per violoncello e pianoforte (1973 e 1974), il ciclo dei quattro *Madrigali* per voce ed ensemble cameristico (1974, 1976, 1984 e 1991), il “rituale musicale” *Tovem* per 15 solisti (1979), *Notturmo* per orchestra sinfonica (1980), *Musica in memoria di Igor Stravinskij* per 15 solisti (1981), i tre quartetti d’archi (1983, 1984 e 1993), le *Cinque Bagatelle* per violino, violoncello e pianoforte (1985), i tre *Concerti* per violoncello ed orchestra (1977, 1978 e 1988-9), il *Doppio Concerto* per violino, violoncello e orchestra d’archi (1978), il *Miserere* per voce e 16 strumenti ad arco (1989), il Concerto per clarinetto, violoncello e orchestra d’archi intitolato *Postludium* (1992).

Molte di queste composizioni sono state commissionate da musicisti come - tra gli altri - la violoncellista Natalja Gutman e il violinista Oleg Kagan, il clarinettista Eduard Brunner, il percussionista Mark Pekarskij o il Quartetto Chilingirian.

Degna di nota è anche la collaborazione di Mansurjan con due grandi registi armeni come Sergej Paradžanov (*Sayat Nova*, 1969) e Genrich Maljan (*Un lembo di cielo*, 1979).



La chiesa di Khor Virap. Sullo sfondo il monte Ararat (Armenia).

“OMAGGIO A PARADŽANOV”

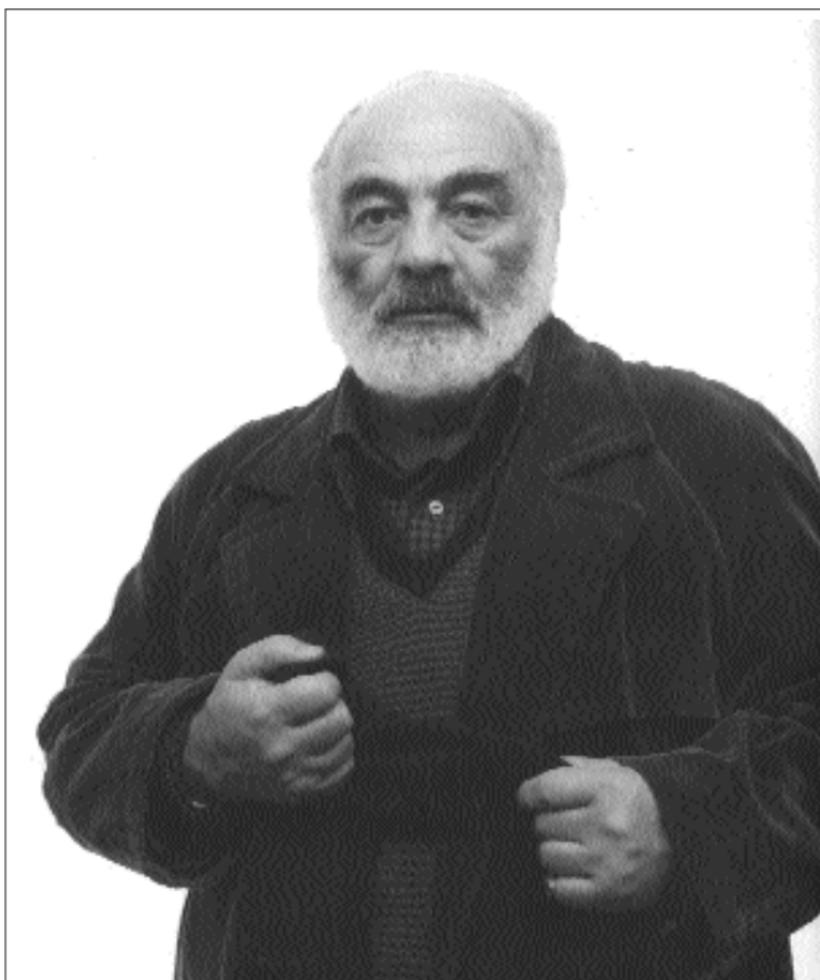
Sayat Nova

La leggenda della fortezza di Surami

Ashik Kerib

di Sergej Paradžanov

musiche originali di Tigran Mansurjan
e Jansug Kakhidze



Sergej Paradžanov nasce a Tbilisi, in Georgia, il 9 gennaio del 1924.

«La mia prima accademia è stato il negozio di oggetti d'occasione di mio padre», disse una volta Paradžanov riferendosi alla pluridecennale esperienza del padre nel campo della mobilia e delle antichità, che egli aveva assorbito fin da bambino, insieme con quella per la pittura, da lui coltivata per tutta la vita. Il nonno paterno di Sergej, di origine armena, era stato costretto a russificare il proprio cognome, trasformandolo da Paradžanjan in Paradžanov.

Dopo aver compiuto studi di musica (canto e violino) al Conservatorio di Tbilisi e frequentato la scuola di ballo di Dziauresvili, venne spinto dal suo insegnante di arte drammatica all'università (era iscritto alla facoltà di

edilizia dell'Istituto di Ingegneria per i Trasporti ferroviari) a tentare l'ammissione ai corsi di regia del VGIK di Mosca, l'Istituto statale di cinematografia. Superata l'ardua selezione scrivendo una sceneggiatura tratta dal dramma di Puškin *Mozart e Salieri*, nel 1945 iniziò i corsi, tenuti dai principali protagonisti della cinematografia sovietica degli anni Venti, come Lev Kulesov, Grigorij Kozincev, Sergej Gerasimov, Igor Savcenko (che aveva presieduto la commissione d'esame che aveva esaminato il giovane Paradžanov), Ejzenstejn e Aleksandr Dovzenko. La generazione di studenti del VGIK cui apparteneva Paradžanov fu testimone diretta delle ulteriori restrizioni alla libertà introdotte nell'ultimo periodo staliniano (quasi tutti gli insegnanti erano forzatamente inattivi a causa dei difficili rapporti con il potere politico). Paradžanov si diplomò nel 1952, proprio quando più si acuiva quel "culto della personalità" che il regime, nel clima di austerità e di ricostruzione del dopoguerra, sentiva il bisogno di imporre con toni sempre più aspri. Come saggio finale presentò il film *Andries (Il racconto moldavo)*, tratto da una favola del poeta Emilian Bukov, dove già sono rinvenibili in embrione tutte le caratteristiche anti-narrative e visionarie del futuro linguaggio cinematografico del regista transcaucasico, che predilige l'aspetto "pittorico" dell'inquadratura, curando attentamente i rapporti cromatici e rivelando la sua arte nel comporre immagini autonome, intese quasi come icone in movimento. Dopo un lungo apprendistato, dedicato a produzioni decisamente "minori" ed a carattere esplicitamente propagandistico, Paradžanov si rivela improvvisamente al pubblico e alla critica internazionale nel 1964, con la sua vera "opera prima": *L'ombra degli avi dimenticati*, tratto da un racconto dello scrittore ucraino Michail Kocjubinskij, e girato nella sperduta località di Gul'cuscina, tra i monti Carpazi, abitata dal popolo Gutzul. Paradžanov trasfigura la semplice storia di un amore infranto in un racconto epico e visionario. Il linguaggio dei corpi e delle cose che tornano (e si ripetono a volte con la cadenza e il ritmo di "rime visive") fa emergere in tutta la sua magia il silenzio del mondo inanimato dove gli uomini sono visti

come puri corpi in azione, e i movimenti dei personaggi si trasformano in sogni e metafore. Come in tutti i film successivi, *Le ombre degli avi dimenticati* fa emergere il rituale attraverso l'organizzazione e la stilizzazione dei gesti nel momento in cui si formano. La "verità artistica" cui tende Paradžanov è lontana da qualsiasi idea di verosimiglianza e si incarna invece nella riscoperta dei profondi valori nazionali, nella identificazione della verità e della peculiarità popolare.

Il successo ottenuto dal film quando fu proiettato nella sala dell'Unione dei cineasti di Mosca sancì il consenso ufficiale. La stampa sovietica pubblicò recensioni lusinghiere ed il destino di Paradžanov sembrò mutare improvvisamente. In seguito al trionfo dell'*Ombra degli avi dimenticati* i critici cominciarono a interessarsi alla cosiddetta "Nouvelle Vague ucraina", infatti non furono pochi i film successivi che si inserirono nel solco tracciato dal regista georgiano. La sua opera aveva rotto un muro e nello stesso tempo svelato nuove frontiere: la maggior parte dei giovani registi georgiani, armeni e ucraini si tuffarono con entusiasmo nel recupero della poesia popolare e del folclore per rifiutare le costrizioni socialiste del cinema ufficiale, scoprendo così nell'etnografia una fonte di ispirazione da contrapporre alla superficialità sociologica e agli stereotipi drammatici del repertorio. Ma le redini del potere si trovavano naturalmente nelle mani della cinematografia ufficiale e ben presto le autorità trovarono ogni pretesto per screditare le opere della nuova scuola caparbiamente decisa a proseguire sulla pericolosa ma innovativa strada schiusa da Paradžanov (tra gli adepti citiamo - tra gli altri - l'ucraino Jurij Il'enko, i georgiani Tengiz Abuladze e Revaz Ccheidze ed i fratelli El'dar e Georgij Sengelaja, tutti promotori nel recupero delle tradizioni nazionali). Uscito dalla scuola dei maestri della cinematografia ucraina Dovzenko e Savcenko, Paradžanov ha in realtà lavorato ora per il cinema ucraino, ora per quello armeno e georgiano, proseguendo un'antica consuetudine dei letterati e degli artisti caucasici, poi confluita nel cinema sovietico (lo stesso protagonista del *Colore della melagrana*, il poeta Sayat Nova, aveva composto i suoi versi in armeno, in georgiano e in azerbajdžano). Proprio

questo sentimento sovranazionale con cui il regista, amalgamando nella sua ascendenza armena influenze delle culture orientali, musulmane e persiane, sembrava sciogliere come d'incanto l'intricatissimo nodo transcaucasico dell'odio etnico, dovette apparire, agli occhi dei burocrati-censori, come un imperdonabile affronto alle insindacabili direttive del realismo socialista (o meglio, della sua deformazione) che affermava il concetto di «un popolo sovietico omogeneo, una nuova entità storica di nazioni». Mentre il Comitato Centrale auspicava una Unione Sovietica sempre più ligia a un potere centralizzato, Paradžanov lottava per difendere l'unicità di grandi tradizioni culturali oscurate da anni di omogeneizzazione forzata.

“Io mi chiamo **Paradžanjan** e non Paradžanov. I miei parenti hanno dovuto russificare il loro nome come altre famiglie non russe delle repubbliche sovietiche.”

In questa orgogliosa rivendicazione delle sue origini armene, il regista annunciava non solo un programma artistico ma anche una consapevole sfida al regime. Dopo quattro anni di pressoché totale inattività (interrotti nel 1965 dal cortometraggio di 9 minuti dedicato al pittore georgiano di origine armena Hagop Hovnathanian), finalmente, nel 1968, gli studi cinematografici di Erevan, in Armenia, invitarono Paradžanov a girare un film ambientato nelle campagne armene. Il regista decise di ispirarsi all'*ashug* (poeta e musicista) del diciottesimo secolo, il monaco Sayat Nova. Il film uscirà nel 1969. Si comprese subito che il regista aveva rinunciato a qualsiasi struttura narrativa, senza pentimenti né compromessi. La poetica di Paradžanov trova qui piena espressione. Il film era composto di *affreschi* indipendenti l'uno dall'altro, i fatti svanivano e si trasformavano in una meditazione su se stessi. Le varie fasi della vita del poeta vanno oltre la vertigine metafisica, superano lo stesso ascetismo religioso che quella vita ha guidato. Rappresentano nuclei visivi realmente fine a se stessi, che si ripetono (assieme ai temi sonori), si spostano e vengono ripresi come in un ritornello. Immagini pure. Allucinazioni.

IL “TRITTICO” TRANSCAUCASICO.

Avvertenza

Tutti i testi sotto riportati sono liberamente tratti dalla monografia di Michele Picchi: *Sergej Paradžanov* (Il Castoro Cinema, n. 163, Editrice Il Castoro, Milano, 1994), a cui rimandiamo senz'altro per una più esauriente trattazione della vita e dell'opera del grande regista.

SAYAT NOVA

Sayat Nova - Cvet granata (tit. it. *Il colore della melagrana*); 1968-69.

Regia, soggetto e sceneggiatura: Sergej Paradžanov; *fotografia:* Souren Chahbazian; *scenografia:* Stepan Andranikian; *costumi:* E. Akhvediani, I. Karalian; *gioielli:* A. Assatourov; *pantomime:* Sergej Paradžanov; *suono:* I. Sayadian; *musica:* Tigran Mansurjan; *interpreti:* Sofiko Čaureli (il poeta da giovane, l'amata del poeta, la monaca, l'angelo della resurrezione, il mimo), M. Alekian (il poeta da bambino), V. Galestian (il poeta nel convento), G. Gegeckei (il poeta da vecchio), O. Manessian (il principe), C. Bagatsvili, M. Djapandze, G. Matzoukatov, M. Bibilesvili, G. Margarian, L. Karamian, G. Gabounia, V. Mirianasvili, J. Babaian, B. Taisvili, J. Garibian, T. Dvali, E. Papkhcian, Y. Merdenov, Y. Amirian; *produzione:* Armenfilm; *origine:* Armenia; *durata:* 73' (nella versione rimontata da Sergej Jutkevič).

Sergej Jutkevič, a cui venne affidato il compito di rimontare il film, giudicato dalle autorità sovietiche eccessivamente “criptico ed allegorico”, ha suddiviso il film in otto capitoli:

Cap. I: *L'infanzia del poeta*; Cap. II: *La giovinezza del poeta*; Cap. III: *Il poeta alla corte del principe/La preghiera prima della caccia*; Cap. IV: *Il poeta si ritira in monastero/Il sacrificio/La morte del cattolico Lazzaro*; Cap. V: *Il sogno del poeta/Il poeta torna all'infanzia e piange la morte dei genitori*; Cap. VI: *La vecchiaia del poeta/Egli lascia il monastero*; Cap. VII: *L'incontro con l'angelo della morte/Il poeta sotterra il suo amore*; Cap. VIII: *La morte del poeta/*

Il poeta muore ma la sua musa è immortale.

L'inizio del film è preceduto da una didascalia di apertura: *Caro spettatore, non cercare in questo film la biografia del grande poeta armeno del diciottesimo secolo Sayat Nova. Noi abbiamo solamente tentato di ricostruire con il mezzo cinematografico il mondo di immagini della sua poesia.*

Sayat Nova può leggersi come un libro di storia, può sfogliarsi come un libro di immagini sorte dalla memoria collettiva degli armeni. Il ritmo statico e la frontalità della composizione, lo schermo diviso in piani verticali e orizzontali, lo scatto dei colori, quei movimenti come sospesi, quegli occhi immensi in cui affiora l'anima degli attori rinviano alle miniature e agli affreschi delle chiese armenie, ricordano i bassorilievi del monastero di Aghtamar, i cui santi e angeli, dalle palme aperte, vi seguono con il loro sguardo di pietra. (...)

Sayat Nova è anche, oltre tutte le possibili intenzioni dell'autore, il più forte manifesto patriottico armeno.

A. Ter Minassian, "Sayat Nova, La Couleur de la granade", in *Jeune Cinéma*, n. 115, dic. 1978-genn. 1979.

Sayat Nova nacque mentre era in atto un clima intimidatorio da resa dei conti, in cui la censura politica sembrava volesse studiare e giudicare ogni mossa del regista. In una delle proiezioni private a Erevan, i delegati del Comitato Centrale del PCUS uscirono prima della fine. Il giorno seguente fecero chiamare Paradžanov per dirgli che il film era privo di senso e che lui era pazzo. Assumendo come pretesto il carattere puramente lirico e anti-narrativo del film fu esclusa qualsiasi possibilità di distribuzione.

L'opera fu etichettata come "oscura" e ne fu decretata la interdizione fino a quando non venne sottoposta a "revisione" da parte di Sergej Jutkevič, il quale si offrì di dare al film un aspetto più "razionale" e calare in una sequenza cronologica quelle pure allegorie visive, tra loro apparentemente irrelate. Pensando a uno sfruttamento commerciale, divise il materiale che venne suddiviso in blocchi nettamente scanditi, ricomposti in capitoli, e fu

modificato il titolo dall'originale *Sayat Nova* nel nuovo *Cvet granata (Il colore della melagrana)*. L'intervento di Jutkevič, prima osteggiato ma in seguito apprezzato e mai sconfessato da Paradžanov - egli non vi rimise mano neppure quando l'avvento della *perestroika* glielo avrebbe consentito - permise al film di ricevere l'approvazione ufficiale. Nel 1971 *Sayat Nova* uscì nella versione rimaneggiata con il nuovo titolo e venne fugacemente proiettato per pochi giorni in una sala di Mosca e in una di Leningrado.

Proprio quando il secondo lungometraggio di Tarkovskij *Andrej Rublëv* veniva giudicato "negativo" e ritirato per quattro anni, Paradžanov fu spinto dalla sua irrefrenabile istintività ad assumere posizioni sempre più compromettenti e rischiose nei confronti del regime.

Era un uomo diverso che non nascondeva ma anzi esibiva la sua diversità, non evitando, col suo entusiasmo e la sua esuberanza, le provocazioni: e nel regno del conformismo questo era un crimine imperdonabile. Paradžanov non fu minacciato apertamente, ma come "ibernato", costretto ad una inattività umiliante che lo privava di qualsiasi fonte di reddito, obbligandolo - per sopravvivere - a fare commercio di oggetti d'arte, mentre il suo minuscolo appartamento a Kiev continuava ad essere meta di uno stuolo di ammiratori fedelissimi. Una dopo l'altra, tutte le sue sceneggiature furono rifiutate (tra cui quella tratta dal *Demone* di Lermontov scritta a quattro mani con Viktor Sklovskij) o bloccate sul nascere. Dopo aver inviato un polemico telegramma di denuncia della propria precaria situazione al ministro della cinematografia dell'URSS, Ermas (che si era rifiutato di riceverlo), il regista venne arrestato il 17 dicembre 1973 e accusato non sulla base di motivazioni politiche, ma bensì come delinquente comune, in modo da privarlo della solidarietà interna e straniera. Le misere condizioni economiche a cui era costretto, la natura sregolata e *bohémienne* della sua vita e, soprattutto, la sua esibita omosessualità fornirono un formidabile pretesto per le imputazioni - pur destituite di ogni fondamento reale e "fabbricate" artificialmente sulla base di prove palesemente false - che gli furono rivolte. Ebbero il coraggio di intervenire in difesa del regista (solo per

lettera dato che non sarebbe stato permesso loro di comparire personalmente al processo), gli amici e colleghi Viktor Sklovskij, Andrej Tarkovskij e Yurij Il'enko insieme a pochissimi altri. Dopo aver subito nell'aula del tribunale tre attacchi cardiaci, Paradžanov venne condannato a cinque anni di reclusione, che scontò in un campo di lavoro forzato.

Quando, nel 1980, Paradžanov uscì di prigione (dopo una detenzione di quasi sette anni), non ebbe più alcun lavoro, abbandonato com'era ad una sorta di reclusione morale ed intellettuale, che lo accompagnò fino al 1984, anno in cui, sull'onda di libertà cui la politica della *glasnost* gorbacioviana stava portando l'Unione Sovietica, l'autore dell'*Ombra degli avi dimenticati* e dell'"oscurato" *Sayat Nova* fu finalmente riabilitato e poté tornare dietro la macchina da presa.

Per un'occasione così a lungo attesa, scelse un soggetto che, forse non casualmente, lo riportava al mondo dell'infanzia e delle origini: una antica leggenda incentrata sul tema dell'eroismo, ambientata nel natio mondo georgiano (*La leggenda della fortezza di Surami*). Immergendosi in un paesaggio di montagne che sembra a portata di mano come nei sogni, costantemente battuto da cavalieri erranti, Paradžanov torna a descrivere una terra favolosa dimostrando che il tempo non ha scalfito il suo mondo poetico. Il film, sceneggiato da N. Dzigasvili e diretto insieme con Dodo Abasidze, è ispirato all'omonimo racconto del georgiano Daniel Conkadze. Nel 1986 gira un documentario sull'opera del suo pittore *naïf* prediletto, il georgiano Niko Pirosmanshvili (meglio noto come Pirosmani), intitolato *Arabeschi sul tema di Pirosmani*.

Due anni dopo completa - avvalendosi di nuovo della co-regia di Dodo Abasidze - il suo ultimo film, tratto dal racconto *Il denaro* di Michail Lermontov: *Ashik Kerib* (1988). Mentre nella *Leggenda della fortezza di Surami* Paradžanov tendeva ad esaltare la verticalità dell'inquadratura, in *Ashik Kerib* sembra aver scelto la strada dell'orizzontalità. Il movimento del protagonista - la sua ricerca di ricchezza è anche viaggio iniziatico, serie di prove da superare - obbliga il film a un diverso stile: lunghi carrelli e panoramiche collegano i diversi spazi

che Ashik attraversa.

Il film si conclude inaspettatamente con l'immagine della macchina da presa sul cavalletto, sola e incustodita davanti a una scenografia in via di smantellamento.

Accompagnata dal cupo suono di una campana a morto, una colomba va a posarsi sopra alla cinepresa.

Il misterioso battito d'ali con cui quella colomba vola sopra alla macchina da presa colpisce per l'esattezza, quasi profetica, con cui sembra annunciare la fine di un altro volo, più nascosto: quello di un regista che qui, per la prima volta nella sua carriera, espone il proprio strumento di lavoro mostrandolo rivolto verso lo spettatore, dopo l'ultimo giro di manovella.

Sergej Paradžanov muore a Erevan nel luglio 1990.

LA LEGGENDA DI SURAMI

Legenda o Suramskoj kreposti (tit. it.: *La leggenda della fortezza di Surami*); 1984.

Regia: Dodo Abasidze, Sergej Paradžanov; *soggetto e sceneggiatura*: Vaja Guigasvili; *fotografia*: Jurij

Klimenko, G. Gavarkovi, A. Lobjanidze; *scenografia*:

Alexandri Dzanchievi; *costumi*: I. Mikadze; *coreografia*:

Gogui Alexidze; *musica*: Jansug Kakhidze; *interpreti*:

Sofiko Čaureli (l'oracolo Vardò), Dodo Abasidze (il mercante georgiano Simon, animatore di marionette), Levan Ucanesvili (Zurab, figlio di Durmishkhan), Zurab Kipcidze (Durmishkhan), Veriko Andzaparidže

(l'anziana veggente), Lela Alibegasvili; *produzione*: Studi Gruziafilm di Tbilisi; *origine*: Georgia; *durata*: 87'.

Presentato al Festival di Rotterdam, 1986.

L'antica Tbilisi e la sua porta meridionale; La strada di

Surami; Il caravanserraglio; Le confessioni; La strada

del destino; Gulansharo; La preghiera; La veggente;

L'allegro zampognaro; Il sacerdote e il secondo

battesimo; La penitenza; Il sogno e il presagio della

morte; Il re e la Berikaoba; Così Zurab s'immaginava

l'invasione dei nemici; Il Cambio delle stagioni; La

ripetizione del peccato.

Ho sofferto molto per girare questo film. Dopo quindici anni di interruzione si perde la mano. Una ballerina non danza più come prima, un violinista non suona più nello stesso modo, anche se gli si dà in mano uno Stradivari. Strappare un uomo alla sua arte è una punizione. Se ho avuto l'audacia, dopo tanto tempo, di riavvicinarmi a una macchina da presa è perché, pur essendo stato costretto a una forzata inattività, ho sempre continuato a prepararmi e a lavorare per questo scopo.

P. Cazals, *Sergej Paraždanov*, Éditions de l'Étoile /Cahiers du Cinéma, Parigi, 1993, p. 12.

La trama

La popolazione georgiana inizia a costruire le mura della futura fortezza di Surami: sotto lo sguardo fiero del re e condottiero di tutta la Georgia, vengono preparati gli impasti di acqua, terra e uova, la cui miscela costituisce il segreto della solidità della nascente roccaforte.

Ma quando la fortezza è completata, con le sue torri e le sue alte mura erette a eterna custodia della Georgia, l'imponente costruzione comincia improvvisamente a franare su se stessa, come sconvolta da una invisibile forza interna. La difesa del paese torna ad essere sguarnita, gli attacchi nemici di nuovo temuti.

Intanto, a Surami, il giovane Durmishkhan comunica alla moglie Vardó di aver ottenuto l'affrancamento dal principe di cui entrambi sono sudditi. Utilizzerà la sua libertà - le dice - per andare in cerca di fortuna e tornare poi a riprenderla per fuggire insieme. Ma la sensitiva Vardò, considerata un'indovina presso la corte del principe, nonostante le rassicurazioni di Durmishkhan, predice che il suo uomo non tornerà mai più.

Un messaggero a cavallo giunge davanti al principe per comunicare la triste nuova: la fortezza di Surami si sta tramutando in un cumulo di macerie.

All'alba Durmishkhan parte sul cavallo avuto in dono dal principe assieme alla grazia per la libertà. Quando sta per valicare i confini del territorio è fermato da un suddito che lo ha rincorso per sottrargli il cavallo e da cui si sente dire che il principe glielo aveva donato solo per potersi vantare di fronte agli ospiti della sua corte. Durmishkhan deve così incamminarsi a piedi verso il suo

nuovo destino.

Durante il tragitto incontra Nodar Zalikashvili, un mercante georgiano, al quale confida il suo stato di uomo libero ma povero. Nodar gli dice di ritenersi fortunato se Dio ha deciso di concedergli la libertà senza spargere sangue, come invece era accaduto a lui in passato.

L'uomo gli racconta di essere diventato libero a prezzo di un eterno tormento, e gli narra la sua storia.

Dopo la morte del padre, il suo principe si era impossessato della casa e della vigna che spettavano di diritto a lui e alla madre e aveva fatto del giovane Nodar un servo. Un giorno il suo signore si era ubriacato assieme a un ospite. I due, travolti dall'ebbrezza, avevano cominciato a schernirlo senza motivo. Poi inventarono un gioco per umiliarlo: Nodar doveva gettare in aria delle melagrane ed essi le tagliavano con le sciabole cercando di fargliene schizzare il succo sugli occhi, perché gli bruciassero. Alla fine del perverso divertimento, gli avevano fatto raccogliere i chicchi delle melagrane sparsi ovunque e il principe aveva annunciato che il giorno seguente Nodar sarebbe partito con l'ospite, da quel momento suo nuovo padrone. Insensibile alle implorazioni della madre del giovane, il principe non solo non tornò sulle sue decisioni ma mandò entrambi, madre e figlio, sull'aia dove furono messi al giogo e costretti a macinare grano. La madre non riuscì a sopportare la fatica e morì di lì a poco.

La visione della donna accasciata nell'aia era così impressionante che fece persino rinsavire il principe ubriaco, il quale però ebbe ben poco tempo per pentirsi, subito trafitto dal pugnale di Nodar. Datosi alla fuga, egli pagò un mercante che lo fece travestire con abiti femminili e lo portò con sé verso le terre straniere, in mondi sconosciuti, dove sarebbe stato al sicuro ma costretto a rinnegare la sua fede, le sue usanze, la sua lingua. Si fece guerriero e combatté per una patria non sua, finché non divenne mercante a sua volta, ricco e indipendente. Qualcosa dentro di lui, però, lo aveva ossessionato e seguitava a ossessionarlo: la fede rinnegata e la patria perduta.

Terminato il racconto, Nodar regala a Durmishkhan una veste nuova e il miglior cavallo del suo branco,

proponendogli di seguirlo fino a Gulansharo, la città dove lui e la sua carovana sono diretti.

La moglie Vardò, intanto, rimasta sola come profetizzato, lascia Surami in cerca del marito.

Ma nessun viandante lo ha visto passare o ne ha sentito parlare. La donna affida le sue tenui speranze alle parole di una veggente: e questa, pur senza pronunciarsi sul ritorno di Durmishkhan, le annuncia che sta per avere un bambino, e che il nascituro si chiamerà Zurab.

A Gulansharo, Nodar annuncia a Durmishkhan che le loro strade si devono dividere: il mercante più anziano vuol lasciare nelle mani del giovane la metà dei suoi beni, in segno di un'eredità morale che egli dovrà perpetuare trasmettendola a suo figlio, non appena tornato a casa. Passano vent'anni e il giorno del Berikaoba, festa in onore dei guerrieri caduti sul campo di battaglia, il re della Georgia chiede ai suoi generali di ragguagliarlo sullo stato della difesa territoriale in caso di attacco nemico.

Gli dicono che sono state ricostruite tutte le fortezze: quella di «Non far passare», di «Accogli», di «Fendi», eccetto quella di Surami, che inspiegabilmente continua a crollare dopo ogni ricostruzione. Il rappresentante di Surami, Zurab, il figlio ormai adulto di Vardò e Durmishkhan, ottiene il permesso di interpellare la veggente, per cercare di trovare un rimedio.

Zurab informa l'anziano padre Durmishkhan della decisione presa dal re e questi gli esprime la sua sfiducia nei metodi della veggente, pur sapendo che ogni metodo deve essere tentato per cercare di scongiurare anche la sola eventualità di una guerra. Durmishkhan parla al figlio dei beni che possiede a Gulansharo, ricevuti dal mercante Nodar, e della sua intenzione di affidare a lui l'intero patrimonio.

I messi del re arrivano all'abitazione della veggente, in un'insenatura della roccia. La donna non è per nulla entusiasta e caccia gli intrusi senza sentir ragioni.

Acconsente ad ascoltare solo uno dei messi, che fa inginocchiare davanti a sé. L'uomo parla della fortezza di Surami e le mostra il sacchetto di terra e il recipiente con l'acqua di Surami che ha portato. La veggente gli fa mischiare in una bacinella la terra con l'acqua ed una moneta d'oro e gli comunica l'oracolo: la fortezza non

collerà più soltanto se ci sarà un sacrificio. Dovrà trattarsi del giovane più bello di Surami, un ragazzo biondo e con gli occhi azzurri, che dovrà farsi murare vivo dentro le mura della fortezza. Solo così, essa non franerà più e proteggerà per sempre il popolo dagli attacchi nemici. L'artefice del sacrificio supremo è Zurab, che accetta di immolarsi per la sua gente, diventando tutt'uno con la fortezza di Surami, da quel momento eterna come la memoria del giovane.

ASHIK KERIB

Ashik Kerib; 1988

Regia: Dodo Abasidze, Sergej Paradžanov; *soggetto*: da un racconto di Michail Lermontov; *sceneggiatura*: Guia Badridze; *fotografia*: Albert Iavurian; *scenografia*: Giorgi Meskhisvili, Nicolai Zandukeli, Chota Gogolasvili; *suono*: G. Luntsev; *musica*: Iavanchir Kuliev; *interpreti*: Yuri Mgoian (Ashik Kerib), - voce di Alim Gassimov - Sofiko Caureli, V. Metonidze, Lebab Natrosvili, D. Dovlatian, G. Dvialisvili, R. Cikhivadze; *produzione*: Studi Gruziafilm di Tbilisi; *origine*: Georgia; *durata*: 83'. Presentato al Festival di Monaco, 1988. Selezione ufficiale alla Mostra del cinema di Venezia, 1988 (fuori concorso). Invitato al Festival di Londra e di New York. Premio Féliw 1989 per la scenografia.

La trama

Il menestrello Ashik e la bella Magul si innamorano e celebrano con una danza il rito del loro fidanzamento. Ashik si presenta assieme alla madre dinanzi all'abitazione della sua amata per chiederne la mano al ricco Agà, suo padre. Rivela con sincerità di non possedere ricchezze ma di avere dalla sua la giovane età e una robustezza nel lavoro che gli consentono di provvedere a se stesso e a Magul. Agà prima sembra prendere in considerazione gli argomenti del giovane ma subito dopo comincia a schernirlo e, sotto gli occhi in lacrime di Magul, si prende beffa del suo innamorato e lo scaccia, dicendogli di non tornare se non quando avrà qualcosa di concreto da offrire. I due fidanzati, prima

che Ashik parta in cerca di fortuna, vanno alla moschea azzurra per un giuramento d'amore: Magul aspetterà Ashik fino a quando non tornerà per sposarla. Una volta uscito dalle mura del villaggio, Ashik è avvicinato da un uomo a cavallo che gli propone di fare il viaggio insieme: il ragazzo fiuta il tranello e lo respinge, con la scusa che un uomo a cavallo non può accompagnare un uomo che viaggia a piedi. Dice inoltre all'invadente personaggio che il suo volto gli ricorda quello del suo nemico e rivale in amore Kurshid Bek. Lo sconosciuto nega spiegando che deve trattarsi di una somiglianza e riesce a persuadere il restìo Ashik a lasciarsi aiutare a superare il fiume. Sebbene titubante, il menestrello accetta e consegna i suoi abiti al cavaliere, in modo che arrivino asciutti all'altra sponda mentre lui attraverserà a nuoto. Ma ecco che a metà fiume lo sconosciuto svela il raggio: muta direzione, torna indietro e fugge con i vestiti di Ashik, schernendolo per la sua ingenuità. Come il ragazzo aveva temuto, si trattava veramente di Kurshid Bek, il quale, informato dal padre di Magul, aveva voluto ostacolare sul nascere il viaggio dell'aspirante marito alla ricerca di una dote.

Nudo e privo di tutto, Ashik non si accorge neppure che il suo liuto è caduto nell'acqua e viene portato dalla corrente verso l'altra riva. Intanto, al villaggio, il padre di Magul porta a compimento il suo subdolo piano: annunciare a tutti, e in particolare alla figlia, che Ashik Kerib è annegato, mostrando come prova inconfutabile i suoi abiti, che asserisce di aver trovato in riva al fiume mentre per caso passava di lì. Si reca anche dalla madre di Ashik per dirle di aver visto con i suoi occhi il corpo del ragazzo inerte mentre veniva trascinato e poi inghiottito dalla corrente. Il dolore priva la donna della vista. Ormai cieca e sola, si reca sotto la finestra di Magul per offrirle gli abiti del defunto, annunciandole che può ritenersi svincolata dal giuramento d'amore e sposare Kurshid Bek, suo secondo pretendente. Magul risponde che non accetterà nessun altro che non sia il suo Ashik. Intanto, in cerca di vestiti e di riparo, Ashik è soccorso dagli abitanti del villaggio sull'altra sponda del fiume, i quali, avendo ritrovato il liuto sulla loro riva, hanno riconosciuto in lui il cantore girovago. Gli offrono di che

coprirsi e nutrirsi, in cambio delle sue melodie. Condotta al cospetto dell'anziano menestrello del villaggio, in fin di vita, che vuole rendergli omaggio e restituirgli lo strumento, Ashik è invitato a non separarsene mai più. Il giovane accompagna l'anziano cantore nell'ultima passeggiata, perché «i menestrelli muoiono in piedi, sulla strada». Il vecchio spira tra le sue braccia e Ashik gli sprema sul volto il succo di una melagrana, in segno di benedizione prima della sepoltura.

Il giorno seguente Ashik sogna i protettori dei menestrelli Aziz e Vale, i quali lo avvertono che la data delle nozze tra la bella Magul e il suo rivale si sta avvicinando.

Nel suo girovagare Ashik Kerib arriva alla proprietà di un pascià. Entrato nel palazzo, ferisce il menestrello di corte per poi nascondere e appropriarsi dei suoi baffi e della sua barba. Assunte le sue sembianze, si presenta al cospetto del pascià. Ma quando questi gli chiede di cantare per lui e per i suoi ospiti, il menestrello rifiuta perché affaticato dal lungo viaggio. L'ira di Nadir davanti all'ostinato rifiuto si tramuta in sete di vendetta quando scopre che si tratta di un impostore e non del suo protetto. Ashik viene legato e trascinato fuori, dove è costretto a cantare e a suonare indossando una pesante corazza da guerriero che a malapena gli consente di respirare.

Cacciato dalle terre del pascià, il menestrello riprende a girovagare senza meta, fino a quando non gli appare davanti, su un cavallo bianco, il santo protettore dei menestrelli per annunciarli che Magul il giorno seguente dovrà sposare Kurshid Bek. Il santo lo invita a salire sul suo cavallo e in un giorno e una notte i due volano sino alla terra natia di Ashik, dove l'amata attende il suo ritorno. Alla notizia dell'arrivo del figlio, la madre del menestrello riacquista la vista, mentre la raggianti Magul dispone i preparativi del matrimonio. Le loro nozze ora non hanno più ostacoli.

LA CAMERA VERDE; ASCOLTANDO KANCHELI di Antonio Marchetti



La *Camera verde* è una collezione di volti, custoditi da domestiche cornici, e di oggetti che costituiscono i riferimenti della formazione dell'artista.

È il risarcimento che i vivi devono ai morti, come nel film di Truffaut (*La chambre verte*) a cui la mostra si ispira.

È un omaggio al moderno nella forma di un'appartenenza che si apre agli altri raccontando se stessi. È il racconto degli artisti attraverso i volti, le storie, gli oggetti, le relazioni, in una atmosfera di sacralità devozionale.

La *Camera Verde* è l'idea di una possibile e immaginaria patria. È luogo della memoria europea. Ma essa accoglie e si confronta con altre narrazioni (come quelle dei grandi armeni) che nella distanza sviluppano una trama a noi comune.

Ascoltando Kancheli è un omaggio al compositore Giya Kancheli, nel quale Antonio Marchetti restituisce con gratitudine il "suo" ascolto delle musiche del maestro georgiano attraverso disegni, acquerelli e collages.

Palazzo della Provincia (Ravenna):

Cripta Rasponi, atrio dello scalone d'onore.

Dal 4 al 30 luglio ore 10/12,30 - 16/19,30

tutti i giorni escluso i festivi

Inaugurazione: venerdì 4 luglio, ore 19,30.

DIALOGO

Cos'è che accomuna i volti da lei raccolti?

L'eleganza. Non ho mai visto nulla di più elegante dei fiori di pesco di Van Gogh. Lui è molto elegante. Come lo sono tutti gli altri personaggi del resto.

Al primo momento non si penserebbe all'eleganza ma piuttosto alla morte, alla memoria, alla melanconia o alla nostalgia. Può spiegare meglio cosa intende per eleganza?

La cura della persona del morto prima dell'esposizione non cerca forse l'eleganza? L'eleganza è appunto questo. Essa appare nell'inconsueto. E' sempre una rivelazione. Anche nelle cose più banali. L'eleganza è la cosa che ci tiene in vita o che ci lascia illudere di vivere.

Lei si riferisce all'eleganza come una categoria estetica?

L'eleganza è la categoria estetica, come dice lei. Tutti i grandi artisti sono eleganti. E siccome l'arte la fanno gli artisti, la vera arte è quella molto elegante. Cos'è che potrebbe accomunare, a parte la guerra, Rossellini e Gropius? O Duchamp e Arendt? O Van Gogh e Roussel? ...non so trovare altra parola che eleganza.

Stiamo vivendo in un'epoca molto poco elegante, direi anzi molto volgare. Non potrebbe apparire troppo desueto questo termine? Snobistico e un po' esclusivo?

Lei usa tutte parole che mi piacciono mentre altri se ne vergognano. In ogni caso la sua considerazione rivela che in fondo lei la volgarità la giustifica. Ciò che la stupisce è la non volgarità, che considera snobistica. Non so che significato attribuisce alla parola snobistico ma io non la trovo negativa. A me piacciono le società segrete, che poi segrete completamente non lo sono mai. Se vado al cinema e vedo che la volgarità mi viene presentata con eleganza allora credo di aver passato due ore non volgari. Ma se chi mi sta parlando oltre a dire volgarità è

anche inelegante ecco che allora divento esclusivo.
Bisogna scegliere e guardare le sole cose che contano.
E di tempo non ce n'è molto.

Che relazione c'è tra la sua "camera verde" e quella di François Truffaut?

L'infanzia e l'adolescenza. Poi, naturalmente, la collezione delle effigi ed il culto dei morti che sono poi i vivi dentro di noi.

In un'altra occasione, sempre in relazione a questa ultima ricerca, lei ha parlato di esilio. Ne vuole parlare ancora?

Purtroppo l'esilio è muto. Si è in esilio quando le parole non bastano più, si è ammutoliti. Quando molte cose che ti sembravano importanti sono state schiacciate dal maglio dell'irrilevanza e del sostituibile si rimane muti. Si è accoltellato l'insostituibile e siamo in esilio. Quelle fotografie per me sono icone che vogliono afferrare ciò che si è perduto. Conosco il gioco; anche queste mie parole saranno setacciate dall'inautenticità, dal superfluo. Ma la sfida continua ed è l'unica, quella artistica, ove non venga versato del sangue. A meno che qualche nuova dittatura abbia già puntato il dito. Mi spiace che questa intervista prenda una piega pessimistica.

Lei è rivolto sempre all'indietro. Non crede che bisogna fare i conti con l'epoca contemporanea, ci piaccia o no e con il futuro?

Ci faccio i conti spesso, soprattutto per la questione relativa al tempo. Trovo assolutamente anacronistico il clik, ed il doppio clik, del mouse del mio computer quando con questo potrei parlarci. Io credo che stiamo andando troppo lenti. Con questo voglio dire che ci sarà sempre un momento davanti a noi. E poi la contemporaneità può essere diversa per ciascuno di noi. Cosa so io della contemporaneità del pescatore lappone? Come si chiama questo *Führer* che decide cos'è

contemporaneo?

Perchè il colore verde?

Quando fecero questa domanda a Truffaut questi rispose che gli altri colori erano già occupati, citando dei film nei cui titoli apparivano altri colori. Anche in un film di Rohmer c'è di mezzo il verde. Non saprei (c'è anche la *scatola verde* di Marcel Duchamp); credo che il verde abbia a che fare con l'organico e i suoi limiti, con il putrescente o con sostanze organiche che ancora non si conoscono. Penso che i marziani siano verdi.

Nuovi personaggi entrano nella camera verde, la sua collezione cresce. Come si costruisce questo lavoro?

Una scoperta, un omaggio, una ricorrenza. Primo Levi dopo dieci anni dalla sua morte, ad esempio, e con lui la riscoperta della dignità umana, dell'eleganza nella sobrietà. Dentro le cornici che custodiscono i volti appaiono alcuni materiali come le foglie e i frammenti di terra che ho usato per Vosdanik Adoian (Arshile Gorky) per evocare il ricordo della terra armena. Da qui, poi, un'altra icona dedicata ad un armeno dopo la lettura di *Otto grammi di piombo, mezzo chilo di acciaio, mezzo litro di olio di ricino* di Harutiun Kasangian, che presento in una sua immagine da bambino stupenda. C'è un filo che lega questi personaggi, dialogano l'uno con l'altro e vorrei che questo si capisse. Ad esempio la recente scomparsa di De Kooning, molto legato a Gorky, ...è una narrazione continua.

In questo modo lei sta un po' costruendo una specie di sua autobiografia o la storia personale di un'appartenenza.

Sono gli orfani i più assidui raccoglitori delle immagini dei morti. Ma al di là del semplice concetto di *sostituzione* per me questo lavoro è un *dono*, un modo per oltrepassare la mia individualità e mescolarmi con gli altri donando, in segno di amicizia, queste effigi esemplari ed eleganti. Paradossalmente questo avviene

nel modo più individuale e soggettivo che esista:
raccontando se stessi.

Vorrei tornare al concetto di eleganza. Mi pare che lei non alluda ad un fatto esteriore ma a qualcosa di diverso.

Cosa trova di elegante in personaggi così diversi?

Artaud ad esempio. Le foto di Denise Colomb di Rodez ci mostrano il grande artista consumato e scandalosamente inquietante, con i denti distrutti dagli elettroshòck e i capelli ormai diradati. In effetti l'eleganza è un dato interiore perchè Artaud appare sempre elegante.

L'eleganza è segno di distinzione, è la moenza di chi è straniero sempre, come lo è Artaud. Ci si domanda come bassezza e furore possano coesistere con l'eleganza.

Quando si entra nel museo Van Gogh ad Amsterdam si capisce molto bene cos'è l'eleganza. Come lo si capisce in Rembrandt che dipingeva con lo sterco. La Passione del Cristo è elegante, come sapevano bene i manieristi.

Oggi purtroppo la parola eleganza è solo appannaggio degli stilisti-artisti. L'eleganza ha il suo fatturato.

Non è un modo per esorcizzare la sofferenza, il dolore, per negare la conflittualità, la follia?

Del dolore non conosciamo che la rappresentazione, anzi la sua costruzione. Il vero dolore è muto e incomunicabile. Chi soffre è azzittito. Anzi è proprio l'essere azzittito, l'essere ammutolito, che produce dolore e follia.

La stessa cosa si può dire per l'essere inascoltato che rappresenta l'ammutolito parlante. Scandalo di una voce che non dovrebbe parlare nè essere udita.

Con la sua camera verde lei vuole dunque afferrare il perduto, come trattenerlo e consegnarlo ad un tempo più lungo. E' una specie di Monumento al Novecento?

Sono ben consapevole dei miei limiti e di quelli del mio lavoro; non mi faccio illusioni. Se per Baudelaire tutto era per metà vero e per metà effimero oggi ci siamo

mangiati il restante cinquanta per cento del vero. Anche l'arte passa nel tritacarne micidiale e leggero del futile ("futilizziamoci!" diceva Totò) e bisogna prenderne atto. Poi ciascuno faccia le scelte che vuole. Credere dunque ad un tempo lungo, come lei dice, o all'immortalità, come dico io, è certamente arduo. Però la parola Monumento non mi dispiace, come pure la parola monumentale. In fondo da bambino, a Pescara, in Piazza Cicerone, era proprio un monumento il mio gioco preferito, che utilizzavo come scivolo. Anche il mio monumento al Novecento in fondo è un gioco.

Il "Progetto Transcaucasia" è stato reso possibile grazie anche alla collaborazione di:

Mirta Contessi (Associazione Culturale Europea 'Verde Salute'); Curia Arcivescovile di Ravenna; Riccardo Giagni; Sig.ra Anelka Grigorian (Ministro alla Cultura del Governo della Repubblica Armena); Thomas Häusermann; Minas Lourian del Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena di Venezia; Mobilia (Ravenna); Dora Stiefelmeier (Associazione per l'arte contemporanea Zerynthia - Roma); Padri Mechitaristi dell'Isola di San Lazzaro (Venezia); Provincia di Ravenna.

INDICE

	Pagina
Locandina	1
Antiche polifonie sacre e profane della Georgia	4
“Omaggio a Kancheli”	6
Solenne celebrazione eucaristica con liturgia armena	7
La Divina liturgia in rito armeno	8
Coro da camera di Erevan	10
Quartetto di Duduk di Gevorg Dabaghian	12
Omaggio a “Kancheli e Mansurjan”	13
Invito al viaggio: una <i>Wanderung</i> transcaucasica	15
Biografie:	
Ensemble Georgika	34
Giya Kancheli	36
Jansug Kakhidze	42
Orchestra della Toscana	44
Eduard Brunner	47
Kim Kashkashian	49
Hasmik Papian	51
Coro da camera di Erevan	53
Quartetto di Duduk di Gevorg Dabaghian	55
Xenia Ensemble	56
Tigran Mansurjan	59
“Omaggio a Paraždanov”	63
Il trittico transcaucasico	68
La camera verde	
Ascoltando Kancheli di Antonio Marchetti	79



ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Ido e Ada Casalboni, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Milano*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Laudomia Del Drago, *Roma*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Wanda Galtruccio, *Milano*

Giuliano e Anna Gamberini, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giancarlo Gasperini e Lora Savini,

Ravenna

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*

Vera Giulini, *Milano*
 Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
 Toyoko Hattori, *Vienna*
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Valeria Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
 Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*
 Cornelia Much, *Müllheim*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
 Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Sergio e Penny Proserpi, *Reading USA*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
 Lella Rondelli, *Ravenna*
 Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
 Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Ian Stoutzker, *Londra*
 Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*
 Calisto Tanzi, *Parma*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
 Giammaria e Violante Visconti di Modrone, *Milano*
 Luca Vitiello, *Ravenna*
 Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
 Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
 Giorgio Zavarini, *Ravenna*
 Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici
 ACMAR, *Ravenna*
 Alma Petroli, *Ravenna*
 Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
 Carpigiani Group-Ali, *Bologna*
 Centrobanca Spa, *Milano*
 CMC, *Ravenna*
 Deloitte & Touche, *Londra*
 Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
 Fondazione S. Paolo di Torino
 Freshfields, *Londra*
 Gioielleria Ancarani Srl, *Ravenna*
 Hotel Ritz, *Parigi*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
 Marconi Spa, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 Nuova Telespazio Spa, *Roma*
 Parmalat, *Parma*
 Rosetti Marino Spa, *Ravenna*
 Sala Italia, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 Tir-Valvoflangia, *Ravenna*
 Viglienzone Adriatica Spa, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1997 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Acmar
Agip
Ambiente
Area Ravenna
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Consar - Grar
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Enichem
ESP Shopping Center
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Iter
Lega Cooperative Ravenna
Lonza
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Parmacotto
Poste Italiane
Rolo Banca1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund