OMC99

OFFSHORE MEDITERRANEAN CONFERENCE

RAVENNA

March 24-26, 1999

Announcement

Established by

CHAMBER OF COMMERCE
RAVENNA

Supported by

Associazione Mineraria Italiana

Supported by

Ravenna Offshore Contractors Association

Sponsored by

E&P Forum

Official Magazine

The European Magazine of International Oil and Gas

si ringraziano
**Giovanni Agosti, Francesca Della Monica,
Mario Luzi, Guglielmo Nappini, Juan Román**

Basilica di San Vitale
Lunedì 7 e Martedì 8 luglio 1997, ore 21

Cantico Spirituale

poema di
San Giovanni della Croce

traduzione di
Sandro Lombardi e Federico Tiezzi

musica di
Amancio Prada

recitazione
Sandro Lombardi

canto e chitarra
Amancio Prada

violino
Juan Luis Gallego

violoncello
Mariana Cores

luci
Vincenzo Raponi

a cura di
Federico Tiezzi

coproduzione
Compagnia Teatrale i Magazzini / Ravenna Festival / Camaina - Madrid

prima nazionale

Il Cantico spirituale di San Juan de la Cruz

In cosa consiste quella conoscenza sperimentale di Dio di cui parla Juan de la Cruz e che corrisponde allo stato mistico? Non in luce e apparizione di chiarità, ma in tensione di buio e in sprofondamento cieco.

Mi è spesso successo di chiedermi cosa abbia pensato Juan nella prigione del convento di Toledo (dove in una segreta fu rinchiuso per nove mesi). E in divagazioni e connessioni mi sono detto che forse gli appariva Boezio, e parlavano, come due extraterrestri, attraverso il pensiero e i sogni, della filosofia e della morte. In quella cella oscura nel convento dei Calzati, sottoposto a maltrattamenti di ogni specie, Juan compone il *Cantico:* commento, strofe per strofe e verso per verso, delle *Canciones entre el alma y el esposo*.
Di questo meraviglioso mistico nel corso degli anni ho provato a mettere in italiano molte poesie: perché la violenza dei suoi versi, poco è tenuta nella nostra lingua. E mi chiedo se la traduzione debba essere una adesione all'originale oppure sempre e comunque una riscrittura attraverso la propria anima, la propria cultura: sempre ed esclusivamente una interpretazione soggettiva delle dissonanze del proprio cuore attraverso le parole di un altro.

Ero lì, nel primo mattino: dalla terrazza sprofondavo nel centro del cretto geologico (un Burri perfetto, costruito e pensato dalla natura) che, piantato a eucalipti, si scoscende fino al mare. L'occhio, dai terrapieni su in alto, sparisce nelle profondità della gola, verso l'acqua. Laggiù, il Dio dei mistici o l'inconscio archetipico di Jung?
Intanto mi cantavo sulle note di Amancio Prada, i versi del *Cantico Spirituale*. Era la sublime compagna delle notti ignude, Teresa, santa di Avila, a ricantarle con me? E l'amore di chi rincorreva l'amore di chi? Di chi quella rincorsa e tremito e ansia di non possesso e angoscia?
Nel 1985 ho scritto un dramma dal titolo *Ritratto dell'attore da giovane*: il personaggio di Marion diceva parole di Teresa; quello di Sandro era Juan de la Cruz.

Due Muti, frutto del vento, Natura che si fa, accompagnano i soliloquianti: solo per ascoltare. Anche noi muti, alle parole del *Cantico*. E verso la fine, prima del salvataggio del quadro di Caspar David Friedrich (che si chiama il *Naufragio della Speranza* — una nave tra i ghiacci) a Sandro appare l'Ombra di Simon Mago che così lo apostrofa: "Entrai in una notte oscura con qualche compagno / oh! felice avventura / e tanto e tanto mi spinsi avanti / nel viaggio di tenebre / e mi imbarcai in un accecamento di visioni / che le opposte terre toccò di quelli che in Silenzio Ridono…". Ero io che interpretavo Simone.

Scendono a gruppi le donne con le cuffie i bambini laceri i ragazzi in jellabas: come in una Deposizione di Rogier van der Weiden: l'aria ha magnifiche trasparenze fiamminghe (o toscane): aria famigliare.

Cosa si dicevano Teresa e Juan, nell'ombra del convento dell'Incarnazione ad Avila? Avranno mai parlato dei viaggi per mare?

Nella Salita al Monte Carmelo, Juan scrive: "L'uomo spirituale abbia questa cautela: di tutte le cose che oda, veda, gusti o tocchi, non tenga archivio, né faccia preda di esse nella memoria, ma le lasci subito cadere in oblio e procuri questo, se necessario, con l'industria che altri pone a ricordare, di modo che non resti nella memoria notizia alcuna né figura di esse, come se non fossero neppure al mondo, lasciando la memoria libera e sgravata, non legandola a nessuna considerazione né dell'alto né del basso, e lasciandola liberamente perdersi nell'oblio…".
Chiamai la mia trilogia *Perdita di memoria* : un titolo Zen.

Più salivo in alto
più il mio sguardo s'offuscava,
e la più aspra conquista
fu un'opera di buio;
ma nella furia amorosa
ciecamente m'avventai

così in alto, così in alto
che raggiunsi la preda.

Ho sempre pensato che queste parole raccontino la mia lotta cieca con il teatro: inafferrabile maceria della memoria che si dimentica. Inevitabile naufragio. Conoscere soltanto per abbuiamento e negazione. Amleto.

Pound: secondo dei Canti: "La grande arte serve a suscitare o a creare estasi". Così il *Cantico Spirituale*: nella notte della costa di Al Hoceima sentivo cantare la magnifica ossessione di Juan de la Cruz nel dolce caos della notte, oscura di stelle, popolata di visioni. A azzurra, I rossa, E gialla, O arancio, U blu… Rimbaud nel convento di Avila parlava con Hölderlin e Artaud…

Nel 1984, alla fine del mio testo *Genet a Tangeri*, Fassbinder con un daiquiri in mano e in compagnia di un pinguino, in procinto di lasciare la città (per raggiungere il Polo Nord dove lo aspettano Goethe e Maria Callas; e dove, sopra un'ara, esporrà il cuore di Jean Genet), ricorda che la Spagna è la terra extraña, remota, meravigliosa e calda che ognuno porta in sé: "Che cielo immenso o mio Pinguino / che mistico turchino ha / questa terra, questa landa di noi / che chiamo Spagna…"

Federico Tiezzi

Santo Stefano a Tizzano, 1 giugno 1997

Note al Cantico Spirituale

Iniziai a comporre la musica del Cántico Espiritual nel 1971, poco prima di arrivare a Parigi. Dalla silenziosa lettura del Cantico scaturì la tentazione musicale. E vi sprofondai: mi proposi di musicare il Cantico.
Nell'aprile del 1972 presentavo una prima stesura per voce, chitarra e violoncello nel Teatro della Gaîté - Montparnasse, in un programma prodotto e diretto dalla ORTF, dal titolo "Libre Parcours Recital". Si trattava di una selezione di brani, della durata approssimativa di 15 minuti. Vivendo a Segovia, già nel 1975, ripresi la composizione con l'intento di musicare il poema per intero e ampliare la strumentazione ad un trio composto da chitarra, violino e violoncello.

Nel 1977 la nuova versione andava in scena per la prima volta nella Chiesa romanica di San Juan de los Caballeros, in un Sabato Santo con un freddo memorabile. Il primo giugno dello stesso anno incisi il disco, accompagnato da Jesús Corvino al violino e da Eduardo Gattinoni al violoncello. Negli anni seguenti portai in scena il Cantico in numerosi palcoscenici, fra gli altri al Festival di Santander, al Festival di San Javier, al Festival di Almagro fino a rappresentarlo al Teatro Real, al primo Festival d'Autunno di Madrid (1984). In quella occasione interpretai la versione che aveva scritto basandosi sulla mia opera originale il compositore Angel Barja, con un trio formato da piano, violino e violoncello. E fino alla fine del 1990 non interpretai più in pubblico quest'opera, per dare spazio, chiaramente, al nuovo repertorio che si stava aggiungendo.

In seguito alla celebrazione del IV Centenario della morte di San Juan de la Cruz, iniziarono a chiedermi il Cantico diversi centri ed enti. Decisi allora di riordinare lo spartito di quella prima incisione, provarla nuovamente e inserirla nel programma del recital "Trovadores, Místicos y Románticos". Il 2 settembre dello stesso anno, in compagnia di Alexandr Kozulin al violino e Carlos Cardinaal al violoncello realizzammo una nuova incisione del Cantico come colonna sonora di un programma

speciale per la televisione spagnola che si estese poi alla Chiesa mozarabica di San Miguel de Escalada (León). Questa incisione fu subito pubblicata.
Con il Cántico Espiritual inaugurai il IV Festival di Musica Sacra di Maastricht (Olanda) nel settembre del 1990 e due mesi più tardi lo presentai nell'Auditorio Nazionale di musica all'interno del XIII Ciclo di musica da camera e polifonica.
Ebbe così inizio un lungo viaggio attraverso tutta la Spagna: nei Teatri dell'Extremadura, nei Teatri di Castilla e León, ai Quindici giorni di San Sebastiano, in giro per la Navarra, le Canarie, la Aragona, le Asturie… Nel dicembre del 1991 tenni quattro concerti a Madrid nella sala San Fernando de Rojas nel Circolo delle Belle Arti.
La poesia di San Juan de la Cruz ha ispirato numerosi e vari artisti, in primo luogo un'infinità di poeti (forse perchè è il poeta più citato, quello più annotato ed è colui che non scrisse mai la parola poesia) e anche musicisti e pittori. Questa è la sua migliore virtù: la sua capacità di seminare, perciò la poesia è seme prima che frutto.
Non ho smesso di cantare il Cantico e continuo a meditarci su; continuamente mi sorprendo per una parola, un verso mi rivela un significato nuovo…
E San Juan mi ha portato a cantare in spazi bellissimi, chiostri e chiese e cattedrali! Spazi sacri dove è possibile ascoltare anche il silenzio.
Così, a 25 anni da quel primo concerto a Parigi, spero di raccogliere con questo il frutto del tempo passato "nel magazzino interiore" così come lo splendore e il fervore di tanti palcoscenici e dei tanti amici che mi ascoltano.
Dio sia lodato. E anche San Juan.

Amancio Prada

TRE CANZONI D'AMORE E D'AMICIZIA

Si riportano qui di seguito testi originali e traduzioni (di S. Lombardi e F. Tiezzi) di tre canzoni di trovatori galiziano-portoghesi risalenti ai secoli XII-XIII, musicate da Amancio Prada. Si tratta di testi che costituiscono le prime testimonianze scritte della lirica nella penisola iberica.

A dona que eu amo
di Bernal de Bonaval

A dona que eu am'e teño por señor
amostrádema, Deus, se vos én pracer for,
senón, dádema morte.
A que teño eu por lume destes ollos meus
e por que choran sempre, amostrádema, Deus,
senón, dádema morte.
Esa que Vos facestes mellor parecer
de quantas sei, ¡ai Deus!, facédma veer,
senón, dádema morte.
¡Ai, Deus!, que ma facestes máis ca min amar,
mostrádema ú posa con ela falar,
senón, dádema morte.

Muito me tarda
di Sancho I

¡Ay, eu, coitada, cómo vivo
en gran coidado
por meu amigo,
que hei alongado!
¡Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!
¡Ay, eu, coitada, cómo vivo
en gran desexo
por meu amigo,
que tarda e non vexo!
¡Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!

La donna che amo

La donna che amo e tengo per signora,
mostratemela, Dio, se vi farà piacere:
o datemi la morte.
Lei, ch'è luce di questi occhi miei,
che sempre piangono per lei, mostratemela, Dio:
o datemi la morte.
Lei che avete fatto apparire
la più bella fra tutte, oh Dio!, fatemela vedere:
o datemi la morte.
Oh, Dio, che me l'avete fatta amare più di me stesso,
mostratemela, ch'io possa con lei parlare:
o datemi la morte.

Molto mi tarda

Ahi, me infelice, che vivo
in grande affanno
per il mio amico
che sta lontano.
Molto mi tarda
il mio amico a Guarda.
Ahi, me infelice, che ardo
di desiderio
per il mio amico
che tarda e che non vedo.
Molto mi tarda
il mio amico a Guarda.

En Lisboa sobre lo mar
di Joaõ Zorro

En Lisboa sobre lo mar,
barcas novas mandéi labrar,
¡ay, mía señor belida!
En Lisboa sobre lo ler,
barcas novas mandéi facer,
¡ay, mía señor belida!
Barcas novas mandéi labrar
e no mar as mandéi deitar,
|ay, mía señor belida!

A Lisbona, là sul mare

A Lisbona là sul mare
barche nuove ho fatto fare.
Ahi, mia signora bella!
A Lisbona là sull'acqua
barche nuove ho costruito.
Ahi, mia signora bella!
Barche nuove ho costruito
e in mare le ho fatte salpare.
Ahi, mia signora bella!
Barche nuove ho fatto fare
e per mare le ho fatte andare.
Ahi, mia signora bella!

CANTICO SPIRITUALE
di San Giovanni della Croce

La sequenza delle Canciones *cantate e recitate in questo spettacolo, è quella della prima traduzione italiana dell'opera, pubblicata nel 1627 a Roma. È su questa edizione romana che si fonda la prima edizione a stampa spagnola edita a Madrid nel 1630. L'ordine seguito dalle moderne edizioni critiche è diverso, in ragione della complessa, e ancora non risolta, vicenda testuale dell'opera.*

CANCIONES ENTRE EL ALMA Y EL ESPOSO

ESPOSA

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste
habiéndome herido;
salí tras tí clamando y eras ido.

Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

PREGUNTA A LAS CRIATURAS

¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh, prado de verduras,
de flores esmaltado,
decid si por vosotros a passado.

RESPUESTA DE LAS CRIATURAS

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura;
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.

CANZONI TRA L'ANIMA E LO SPOSO

SPOSA

Dove ti nascondesti,
Amato, lasciandomi nel pianto?
Come il cervo fuggisti
dopo avermi ferito;
ti rincorsi gridando, ed eri andato.

Pastori, voi che salite
al colle per gli ovili,
se per caso incontrate
colui che più di tutti amo,
ditegli che languisco, peno e muoio.

Cercando i miei amori
andrò per monti e lungo le riviere
né mai coglierò fiori
né temerò le fiere
e passerò per forti e per frontiere.

DOMANDA ALLE CREATURE

O boschi e foreste di frescura
piantate dalla mano dell'Amato,
o prato di verzura
che di fiori sei smaltato,
ditemi se tra voi lui sia passato.

RISPOSTA DELLE CREATURE

Mille grazie spargendo
passò per questi boschi con premura,
e mentre li guardava
solo con il suo sguardo
vestiti li lasciò di ogni bellezza.

ESPOSA

¡Ay!, ¿quien podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero.
No quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuziendo.

Mas, ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo por que mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?

Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
pues eres lumbre dellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

¡O, cristalina fuente,
si en esos tus sembiantes plateados
formases de repente
los ojos deseados

SPOSA

Ahi, chi potrà sanarmi?
Finisci di donarti a me davvero.
Da oggi non mandarmi
mai più un messaggero,
ché dirmi non sanno ciò che anelo.

E tutti quelli che vagano
di te le mille grazie mi vanno riferendo
e tutti più mi piagano;
lasciandomi morente
di un non-so-che che resta balbuziente.

Ma come puoi resistere,
vita, se non vivi dove vivi,
e quando basta alla tua morte
la freccia che ricevi
da ciò che dell'Amato tu intuisci?

Perché, se l'hai piagato,
il cuore poi non l'hai guarito?
E se me l'hai rubato,
perché poi lo abbandoni
e non tieni la preda che hai rubato?

Placa tu il mio affanno
ché nessuno sa spazzarlo via;
e ti vedano i miei occhi,
perché ne sei la luce,
e solo per te io voglio averli.

Svela la tua presenza,
e mi schianti veder la tua bellezza;
guarda che la tristezza
d'amore non si cura
se non con la presenza e la figura.

O cristallina fonte,
se in quei sembianti tuoi inargentati
formassi repentina
gli occhi desiderati

que tengo en mis entrañas dibujados!

¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!

ESPOSO

Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

ESPOSA

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silvo de los aires amorosos,

la noche sosegada
en par de los levantes del aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino;
emisiones de bálsamo divino.

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,

che porto nel fondo appena disegnati!

Distoglili, Amato:
ché prendo il volo.

SPOSO

Torna indietro, colomba:
ché il tuo cervo ferito
sul picco si mostra
al soffio del tuo volo, e si rinfresca.

SPOSA

L'Amato: le montagne,
le valli solitarie piene d'ombra,
le isole remote,
i fiumi fragorosi,
il sibilo dei venti amorosi,

la notte che s'acquieta
al sorger dell'aurora,
la musica trattenuta,
la solitudine sonora,
la cena che conforta et innamora.

Il nostro letto fiorito,
da covi di leoni coronato,
di porpora protetto,
di pace costruito,
di mille scudi d'oro incoronato.

Svelte sulle tue tracce
le ragazze svolano per strada,
al tocco di favilla,
allo speziato vino,
emissioni di balsamo divino.

Nella segreta cantina
dell'Amato io bevvi, e quando uscii
per tutta questa piana,
io nulla più sapevo,

y el ganado perdí que antes seguía.

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.

Mi alma se a empleado,
y todo mi caudal, en su servicio;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me he perdido,
que, andando enamorada,
me hize perdediza y fuí ganada.

De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas,
en tu amor florecidas,
y en un cabello mío entretejidas.

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

Cuando tú me mirabas,
su gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

No quieras despreciarme,
que si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme,
después que me miraste,

e perduto ebbi il gregge, che guardavo.

Là mi donò il suo petto
là m'insegnò una scienza saporosa;
io gli donai di fatto
tutto di me, ogni mia rosa:
là gli promisi di essere sua sposa.

La mia anima si è votata
con tutti i miei tesori al suo servizio:
né più bado al gregge
né mantengo altro uffizio;
ché ormai soltanto amare è il mio esercizio.

E se da oggi al pascolo
più non mi vedranno,
direte che mi sono persa,
che, andando innamorata,
mi smarrii e fui trovata.

Di fiori e di smeraldi
colti nelle mattine fresche,
faremo le ghirlande,
nel tuo amore sbocciate
e di un capello mio tutte intrecciate.

In quel solo capello
che guardasti volare sul mio collo;
lo guardasti sul mio collo
e preso vi rimanesti
e in uno dei miei occhi ti piagasti.

Quando tu mi guardavi,
la grazia loro i tuoi occhi mi imprimevano:
per questo mi adoravi
e in questo meritavano
i miei di amare in te quanto vedevano.

Non disprezzarmi,
ché se colore bruno in me hai trovato,
ormai puoi ben guardarmi
dopo che m'hai guardato,

que gracia y hermosura en mí dejaste.

Cogednos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.

Detente, cierzo muerto;
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto,
y corran tus olores,
y pacerá el Amado entre las flores.

ESPOSO

Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te dí la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores:

Por las amenas liras
y canto de serenas, os conjuro
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.

ché grazia e bellezza in me hai lasciato.

Prendeteci le volpi,
ché fiorita è oramai la nostra vigna,
nel tempo che di rose
facciamo una pigna;
e che nessuno appaia sulla montagna.

Férmati, tramontano morto;
vieni, austro, che risusciti memoria d'amore,
respira per il mio orto,
e dilaghino i tuoi aromi,
e si sazierà l'Amato in mezzo ai fiori.

SPOSO

S'è addentrata la Sposa
nell'ameno giardino sperato
e appagata riposa,
il collo reclinato
sopra le dolci braccia dell'Amato.

Sotto i fiori del melo,
là da me fosti sposata;
là ti diedi la mano
e tu fosti sanata
là dove tua madre fu violata.

Voi, uccelli veloci,
leoni, cervi, daini saltatori,
monti, valli, riviere,
venti, acque, ardori
e paure delle notti di veglia:

con la dolce chitarra,
col canto di sirena io vi scongiuro:
tacciano le vostre ire
e non toccate il muro
ché la Sposa dorma più al sicuro.

ESPOSA

¡Oh ninfas de Judea!,
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros umbrales.

Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas,
y no quieras decillo;
mas mira las campañas
de la que va por ínsulas extrañas.

ESPOSO

La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado,
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.

En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

ESPOSA

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas;
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.

SPOSA

O ninfe di Giudea,
fintanto che nei fiori e nei roseti
l'ambra profuma,
restate nei sobborghi
e non sfiorate il nostro limitare.

Nasconditi, o Diletto,
e volgi il viso alle montagne
e non farne parola:
ma guarda le compagne
di lei che va per isole lontane.

SPOSO

La bianca pavoncella
all'arca col suo ramo è ritornata
e già la tortorella
il suo compagno amato
lungo il verde ruscello ha ritrovato.

In solitudine viveva
e in solitudine ha posto già il suo nido;
e in solitudine la guida
da solo il suo Amato,
d'amore anch'egli in solitudine ferito.

SPOSA

Godiamoci, Amato,
e andiamo a specchiarci nella tua bellezza
sul monte e sul colle
dove sgorga l'acqua pura:
entriamo nel fitto del bosco senza paura.

E poi andremo
alle profonde caverne
che sono ben nascoste nella pietra,
e là penetreremo:
della melagrana il mosto noi berremo.

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí, tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día:

el aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

Que nadie lo miraba…
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

Là tu mi svelerai
quello che l'anima mia cercava;
e dopo mi darai,
là, vita mia, tu mi darai
quel che già l'altro giorno m'hai donato:

il respiro dell'aria,
il canto della dolce Filomena,
il bosco e la sua grazia
nella notte serena
con fiamma che consuma e non dà pena.

Nessuno lo guardava,
neppure Aminadab si presentava,
l'assedio si placava
e la cavalleria
in vista delle acque discendeva.

Lelia doura
di Pedro Eanes Solaz

Eu velida non dormía
lelia doura,
e meu amigo venía,
edoi lelia doura.

Non dormía e cuidava,
lelia doura,
e meu amigo chegava,
edoi lelia doura.

E meu amigo venía
lelia doura,
e d'amor tan ben dizía,
edoi lelia doura.

E meu amigo chegava,
lelia doura,

e d'amor tan ben cantava,
edoi lelia doura.

Muito desejei amigo,
lelia doura,
que vos tevesse comigo,
edoi lelia doura.

Muito desejei amado,
lelia doura,
que vos tevesse a meu lado,
edoi lelia doura.

Leli lelí, par Deus, lelí,
lelia doura,
ben sei eu que[n] non diz lelí,
edoi lelia doura,

ben sei eu que[n] non diz lelí,
lelia doura,
demo x'é quen non diz lelia,
edoi lelia doura.

Lelia doura

Io, dal dolce aspetto, non dormivo
lelia doura,
e il mio amico veniva da me,
edoi lelia doura.

Non dormivo oppressa dai pensieri,
lelia doura,
e il mio amico giungeva a me,
edoi lelia doura.

Il mio amico veniva,
lelia doura,
e così bene mi parlava d'amore,
edoi lelia doura.

Il mio amico giungeva,
lelia doura,

e così dolcemente mi cantava d'amore,
edoi lelia doura.

Ho tanto desiderato, o amico mio,
lelia doura,
che voi steste accanto a me,
edoi lelia doura.

Ho tanto desiderato, o mio amato,
lelia doura,
che voi steste al mio lato,
edoi lelia doura.

Leli leli, in nome di Dio, leli,
lelia doura,
so bene chi non dice leli,
lelia doura

so bene chi non dice leli,
lelia doura,
infame è chi non dice lelia,
edoi lelia doura.

(tradizione di Erilde Reali. Da "Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz", in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale", Napoli, 1962.)

La Vita di Juan de la Cruz

Questa ho amato e ricercato fin dalla mia giovinezza, ho cercato di prendermela come sposa, mi sono innamorato della sua bellezza.
……
Scese con lui nella prigione, non lo abbandonò mentre era in catene.
Sapienza VIII, 2 e 10, 14

Juan de Yepes nacque nel 1542, nella cittadina castigliana di Fontiveros. Era figlio di due tessitori: Gonzalo De Yepes aveva sposato Catalina Alvarez per amore, indifferente alla differenza di rango, sebbene appartenesse a una ricca famiglia di mercanti di Toledo, probabilmente di origine ebrea. Ripudiato dai suoi, Gonzalo aveva imparato a usare il telaio. Dopo una lunga malattia. Gonzalo morì nel 1545, lasciando la giovanissima vedova con tre figli, in condizioni difficili aggravate dalla carestia. Catalina partì con i bambini, percorse centinaia di chilometri per cercare aiuto dai parenti di Gonzalo. Trovò porte sprangate, o degli spiragli aperti a malincuore. In Castiglia i raccolti erano scarsi e l'afflusso dell'argento americano alimentava l'inflazione. Il salario dei tessitori concedeva una sopravvivenza stentata. Il pane era introvabile, se non a prezzi altissimi. "Nei nostri regni si patisce, da alcuni anni a questa parte, la fame e la necessità" constaterà vari anni più tardi Filippo II in un memoriale. Morto il secondogenito, Luis, la famiglia si trasferì nel 1548 ad Arévalo. Tre anni dopo giunse in uno dei maggiori centri commerciali europei, Medina del Campo. Nella città, le cuffie di seta che Catalina, il primogenito Francisco e la moglie tessevano, non bastavano a mantenere anche Juan. Egli venne accolto in un orfanatrofio, il Collegio della Dottrina. In cambio di cibo e di vestiti, raccoglieva elemosine per il Collegio. Qui, oltre alla dottrina imparò a leggere e a scrivere. Fallito l'apprendistato di varie attività manuali, servì come chierichetto nella sagrestia di un convento di Agostiniane. Queste lo raccomandarono a Don Alonso Alvarez di Toledo, patrono dell'Ospedale della Concezione, più noto come

l'ospedale "dei bubboni" venerei, destinato ai più poveri affetti da sifilide o da altre malattie contagiose. Juan venne assegnato al reparto delle pustole come infermiere; fuori chiedeva l'elemosina per i pazienti. Nelle pause leggeva. Don Alonso se ne accorse, e lo iscrisse in un collegio dei Gesuiti. Juan iniziò così gli studi umanistici, quando il lavoro glielo consentiva. A ventun anni, nel 1563, ricevette la qualifica di "buon latino retorico". Il direttore del collegio, Juan Bonifacio, un latinista entusiasta, aveva stilato un programma che comprendeva le letture dei classici: Cicerone, Virgilio, Orazio e Marziale purgati, Cesare, Sallustio, Livio e Curzio Rufo; esercizi di composizione latina in prosa e in verso; traduzioni dal breviario e di inni eclesiastici. Lo sbocco naturale aperto a un giovane dotato per lo studio e di condizione povera era la carriera ecclesiastica. Don Alonso Alvarez propose al suo protetto il posto di cappellano dell'ospedale. Juan decise invece di entrare, insieme ad altri tre compagni del collegi, in un convento di Carmelitani, e vi assunse il nome di Juan de Santo Matía. L'ordine lo inviò a perfezionare gli studi all'università di Salamanca, la più prestigiosa della Spagna, centro fiorente dell'umanesimo, benché l'insegnamento ufficiale si dovesse attenere rigorosamente ai canoni della scolastica. Iscritto al corso di "arti", Juan studiò astronomia, musica, grammatica, filosofia e etica. Inoltre frequentò le lezioni del collegio carmelitano di Sant'Andrea in cui risiedeva. Nel 1567 venne nominato prefetto degli studenti del collegio. L'incarico era un indizio delle sue capacità; dimostrò uno zelo da neofita nel suo desiderio di perfezione, sottoponendosi a una dura disciplina ascetica, e rimproverando severamente agli altri ogni infrazione delle regole. Ordinato sacerdote, Juan tornò a Medina per celebrarvi la sua prima Messa. Nello stesso anno arrivò a Medina Teresa d'Avila, per fondare il secondo convento di Carmelitane Scalze. Era l'epoca in cui il generale dell'ordine, il ravennate Rubeo, visitò la Castiglia, una provincia restia a ogni innovazione. Egli incoraggiò Teresa a insistere nel suo progetto di estendere la riforma ai frati: "Il nostro desiderio è che siano come specchi, come lampade brillanti, torce

ardenti, stelle scintillanti, che illuminino e guidino chiunque vaga per l'oscuro mondo". Teresa aveva cinquantadue anni quando incontrò Juan de Santo Matía nell'autunno del 1567. Egli le era stato indicato come l'uomo forse più adatto ad assisterla nell'iniziativa di riforma, per il suo carattere austero e rigoroso. Juan le rivelò che, insoddisfatto dell'ambiente carmelitano, aveva deciso di entrare in una Certosa: contava di trovarvi il rigido rispetto di regole molto severe, uno stretto asceticismo personale, la solitudine nella propria cella, rapporti con gli altri limitati alla liturgia e ai giorni festivi, libertà nel tipo di preghiera mentale e nell'esperienza individuale di Dio. Lì avrebbe potuto praticare una vita di penitenza, di preghiera, di raccoglimento, realizzando il suo ideale contemplativo. Teresa lo rassicurò: le costituzioni stabilite per le monache riformate erano altrettanto esigenti. Prescrivevano la povertà, come liberazione dal giogo dei desideri mondani, l'isolamento in una clausura stretta, il digiuno, il divieto delle carni, la preghiera meditativa. Agli uomini sarebbe stata imposta una regola più severa. Eccettuata la predicazione, avrebbero dovuto dedicarsi esclusivamente alla preghiera solitaria e alla vita contemplativa. Persuaso Juan tornò a Salamanca nel 1568, per frequentare un anno di teologia; poi tornò a Medina, pronto ad assecondare l'idea di Teresa, la quale riassunse la sua opinione su di lui in una lettera: "Benché sia piccolo, (.....) è accorto, e idoneo al nostro modo , e credo dunque che il Signore lo abbia chiamato per questo. Non c'è frate che non ne dica bene, perché la sua vita è stata di grande penitenza, nonostante la giovane età. Mi sembra che il Signore lo tenga con la sua mano. Benché (...) io mi sia a tratti adirata con lui, non gli ho mai visto un'imperfezione. Il coraggio ce l'ha; ma siccome è solo, ha bisogno di quanto gliene da il Signore, per prendersela tanto a cuore". Per sottolineare la nuova vocazione ed indicare il suo modello di vita - la sofferenza accettata o cercata come fonte di redenzione dello spirito - Juan cambiò appellativo: diventò Juan de la Cruz. Teresa scoprì presto che l'indole riflessiva di Juan, il suo interesse quasi esclusivo per la contemplazione, la sua indifferenza alla realtà

quotidiana, lo rendevano inadatto a dirigere con lei della riforma carmelitana. Gli mancava la componente dinamica della personalità di Teresa, necessaria per affrontare l'ostilità crescente dei Carmelitani "osservanti" o "calzati", allarmati dalla frattura nella compagine dell'ordine, e i sospetti di eresia che il metodo della preghiera mentale, fulcro della riforma, suscitava in grado cresente nell'istituzione ecclesiastica. Nominata priora del grande convento non riformato dell'Incarnazione ad Avila, Teresa vi chiamò Juan come confessore. In questo ruolo le si mostrò l'altra faccia della sua indole; egli si rivelò dotato di una grande sensibilità; molto ricettivo, possedeva uno straordinario intuito psicologico, che ne fece un direttore di anime stimatissimo. L'espansione degli Scalzi in Andalusia, favorita dal nunzio apostolico Ormaneto contro il parere di Rubeo, portò alla rottura. Gli Scalzi vennero dichiarati ribelli; Teresa fu condannata alla reclusione in un convento di sua scelta. Nel gennaio del 1576 Juan venne imprigionato e successivamente liberato per l'intervento del nunzio. Quando morì Ormaneto, il nuovo nunzio Sega si schierò dalla parte dei Calzati. Nella notte del 2 dicembre 1576 alcuni Calzati, assistiti dal braccio secolare, arrestarono Juan e un suo compagno. Juan fu portato in segreto, con gli occhi bendati, nel carcere conventuale di Toledo. Di fronte al tribunale ecclesiastico, rifiutò di rinunciare alla riforma, e come ribelle fu condannato al carcere, per un tempo lasciato all'arbitrio del generale. Dopo due mesi trascorsi in una cella ordinaria, venne portato in una cella, ricavata da un ripostiglio, stretta ed illuminata da poco più di una fessura a mezzogiorno. Tutto cercava di spezzare l'ostinata fermezza del prigioniero; il gelo dell'inverno nella cella fredda; il cibo scarso e la privazione dei sacramenti; la flagellazione metodica unita a rituali umilianti. Infine l'isolamento: le uniche parole gli arrivavano da dietro la porta. Lo accusavano di atteggiarsi a santo, gli dicevano che la riforma era ormai fallita, insinuavano che non sarebbe mai più uscito di lì, che nessuno si curava più di lui. Teresa era all'oscuro del luogo dove Juan era stato fatto scomparire: "Non so per quale sfortuna nessuno si ricordi più di questo santo"; e

si consolava con il pensiero che probabilmente confortava anche il recluso: "Dio tratta i suoi amici in modo terribile; ma essi non hanno motivo di lagnanza, poiché ha fatto lo stesso con il proprio Figlio". I nove mesi trascorsi nel "ventre della balena" - così Juan chiamerà quel luogo, identificandosi con Giona, il profeta involontario - furono un periodo di crisi profonda. L'immagine ricompare in un brano della Notte Oscura: "L'attività divina disfa la sostanza spirituale, in modo che l'anima si sente consumare e struggere alla vista delle sue miserie, provocando una crudele morte dello spirito. Le accade come se, inghiottita da una bestia, si sentisse digerire nel ventre tenebroso di essa". Dopo sei mesi, un nuovo custode, meno spietato, alleviò la condizione del prigioniero. Juan poté cambiare la tunica sporca, intrisa di sudore e di sangue, con una pulita. Ricevette del materiale per scrivere, nelle ore centrali del giorno. Quando arrivò l'estate, i periodi di luce nella cella si allungarono. Juan poté trascrivere così " le cose di devozione" che aveva composto nella mente, serbandole nella memoria. La poesia più solare e più ricca di immagini sensitive, *Canzoni della sposa,* era nata, per contrasto, dalle tenebre. Juan de la Cruz aveva saputo mutare la privazione in una solitudine feconda. In agosto Juan si credette prossimo a morire. Decise la fuga. Evase di notte, calandosi da una finestra con una corda. Saltò nel vuoto ed atterrò sul bordo di una scarpata che scendeva a precipizio verso il fiume Tago. Al mattino chiese asilo nel convento delle Carmelitane. Irriconoscibile, ridoto quasi a uno scheletro, come dichiararono le testimoni, ebbe la forza di recitare alcune delle poesie composte nei mesi di prigionia.Per allontanarlo dal pericolo, il Capitolo degli Scalzi mandò Juan in Andalusia. Vi rimase una decina d'anni, con incarichi via via crescenti e cumulativi. Priore del convento del Calvario, confessore delle monache di Beas, rettore del collegio di Baeza, priore a Granada, vicario provinciale, Juan fu costretto a girovagare da un convento all'altro. Si sentiva a suo agio in quelli immersi nel paesaggio agreste; nelle città invece risentiva degli obblighi del suo ufficio, dei contatti con l'ambiente mondano, e provò un'acuta insofferenza per il

temperamento andaluso, che gli appariva superficiale. Più volte chiese di essere richiamato in Castiglia. Si sentiva in esilio in "questo posto strano" dove "quella balena" lo aveva vomitato; era come se dovesse ripatire le tenebre, si sfogò in una lettera. Negli anni trascorsi a Granada tra il 1582 e il 1588, durante le pause della sua attività frenetica, Juan de la Cruz scrisse la parte più cospicua delle sue opere. Terminò le Canciones e le commentò nella prima redazione del *Cantico spirituale*. Nel contempo redasse faticosamente il trattato sistematico della *Salita al Monte Carmelo;* era sempre più lontano dal progetto iniziale di commentare la poesia della Notte oscura scritta nel Calvario. Iniziò un nuovo commento della stessa poesia nel trattato omonimo; anch'esso rimarrà tronco. Scrisse invece in quindici giorni la prima versione del commento alla poesia *Fiamma viva d'amore*. Juan si spostò ancora più lontano, in Castiglia e in Portogallo, per assistere ai Capitoli della Congregazione. Dopo la morte di Teresa nel 1582, le divergenze sulle prospettive e sull'assetto dell'ordine sfociarono in scontri aperti nelle assemblee. Fedele all'ideale contemplativo e alla regola teresiana, Juan si pronunciò contro l'allargamento della regola con la predicazione e le missioni, in favore dell'autonomia dei singoli conventi; e difese la regola come unico principio di autorità. Ammonì contro l'ansia di potere e il pericolo di servilismo che minacciavano l'ordine. Ebbe il sopravvento la fazione del genovese Nicola Doria, grande organizzatore, uomo d'azione e di potere. Doria impose progressivamente il suo modello autocratico, in piena sintonia con la politica della corona spagnola. Eletto membro della Consulta, il nuovo organo di governo, Juan tornò nel 1588 in Castiglia, come priore a Segovia. Il piano di Doria di sottopotte al potere della Consulta anche il ramo femminile dell'ordine con la revoca delle costituzioni teresiane, trovo l'opposizione di Ana de Jésus, considerata l'erede spirituale di Teresa. Ana si appellò direttamente al Papa e propose di designare Juan de la Cruz come superiore delle monache. L'opposizione dello stesso Juan ai progetti di Doria nel Capitolo del 1591 confermò il generale nella decisione di allontanarlo da ogni posto d'influenza. Juan scrisse ad Ana: "Le cose

che non fanno piacere, pur buone e convenienti, sembrano cattive e avverse; questa si vede bene che non lo è, né per me né per nessuno. Per me è anzi molto opportuna, perché con la libertà e con lo sgravio dall'occuparmi delle dolci anime, posso, se voglio, con l'aiuto divino, godere della pace della solitudine e del delizioso frutto dell'oblio di sé e di tutte le cose. E agli altri pure sta bene tenermi in disparte; così saranno liberi dagli errori che farebbero sul conto della mia miseria". Destituito Juan venne allontanato provvisoriamente in Andalusia. La meta successiva avrebbe dovuto essere il Messico. Arrivò al convento di La Peñuela nell'agosto del 1591. Nelle lettere celebrava la vastità di quel luogo arido e desolato nella Sierra Morena, un vero deserto che aiuta l'anima e il corpo; dichiarava di trovarsi meglio tra le pietre che tra gli uomini. Lavorava nell'orto: "è bello manipolare queste creature morte, meglio che essere manipolati da quelle vive". Il resto del tempo lo trascorreva in preghiera; oppure scriveva libri "su delle canzoni", secondo una testimonianza. Probabilmente riscrisse il *Cantico spirituale* e la *Fiamma viva d'amore*, rivedendo nella quiete dell'isolamento le prime versioni scritte a Granada mentre era incalzato dagli impegni. Venne a sapere di un'inchiesta su di lui, che voleva spogliarlo anche del prestigio morale di cui ancora godeva, per renderlo definitivamente innocuo. In vista di un futuro processo un seguace di Doria accennò a presunte relazioni amorose tra Juan con qualcuna delle sue assistite. Il metodo ricalcava quello usato contro altri oppositori del generale. Juan proclamò ancora una volta la beatitudine dell'ubbidienza, l'estrema mortificazione dell'orgoglio: "L'abito non me lo posso togliere, a meno che mi dimostri incorreggibile o disubbidiente, mentre sono prontissimo a correggermi da ogni mio possibile errore, e ad ubbidire a qualunque penitenza vogliano assegnarmi". A settembre patì un'infezione alla gamba destra. Per curarsi, si trasferì al convento di Ubeda. Qui il priore sfogò un antico risentimento contro di lui: rinfacciò a Juan l'eccessva severità usatagli, assegnò al malato la cella più piccola, proibì le visite. L'infezione ulcerosa si impadronì di tutto il corpo. Sul letto di morte, prima della

mezzanotte del 13 dicembre, Juan chiese ai confratelli di leggergli dei brani del *Cantico dei Cantici*.

Le vicende del Cantico

Le *Canzoni della sposa* e il *Cantico spirituale* sono il risultato di un processo creativo e speculativo durato quattordici anni; essi segnano l'inizio e la fine dell'attività letteraria di Juan de la Cruz. La composizione delle *Canzoni* abbraccia un periodo di sei anni, dalle trenta strofe di Toledo fino alle ultime cinque scritte probabilmente a Granada tra il 1582 e il 1584. Commenti orali, richiesti dagli assistiti spirituali cui Juan proponeva le Canzoni come base di orientamento nella meditazione, danno luogo prima a glosse parziali e brevi, e poi al commento completo del 1584 (la redazione A del Cantico). Uno dei manoscritti apografi che diffondono l'opera, il codice di Sanlúcar, presenta glosse e correzioni stilistiche attribuite all'autore (è la versione nota come A). Successivamente, forse nel 1586, Juan scrisse una seconda redazione, il *Cantico B*, con un riordinamento delle strofe e l'aggiunta di una nuova Cancion. Oltre alle modifiche nel commento delle strofe riordinate, muta il significato delle strofe XXXVI - XL, riferite non più alla vita terrena ma alla trascendenza. L'edizione tardiva del *Cantico*, avvenuta per di più fuori dal territorio spagnolo, ha suscitato diverse ipotesi, collegate alla polemica sull'autenticità del *Cantico B*. Da una parte gli avvicendamenti politici nella direzione dell'ordine carmelitano avrebbero frenato la pubblicazione delle opere di Juan de la Cruz; la prima edizione del 1618 esce infatti nell'interregno tra il 1607 - 1613 e il 1619 - 1625 dominati da Alonso Rivera, seguace di Nicola Doria. L'assenza del *Cantico* da quest'edizione viene attribuita al timore di vederlo coinvolto nei processi per eresia contro le sette come gli "Alumbrados" andalusi, conclusi nel 1579, 1590 e 1627 in autodafé; nell'ultimo figura tra i principali imputati un ex carmelitano, Juan de Villalpando. Inoltre, il teorico del "quietismo", Miguel de Molinos, si rifà palesemente alla dottirina di Teresa d'Avila e di Juan de la Cruz. Nel 1922 il domenicano Philippe Chevallier mette in dubbio

l'autenticità del *Cantico B* e scatena una polemica trentennale, rimasta poi allo status quo. Gli argomenti di Chevallier sono la tardiva edizione di *B* nel 1703, la presenza di sue tracce nelle prime edizioni, italiana e spagnola, le modifiche radicali tra le due redazioni, la persistenza di tratti della prima nella seconda; tutti elementi che suscitano il sospetto di un falso. Sono soprattutto francesi i sostenitori di queste tesi; vengono fatti i nomi di Tomas Diaz, incaricato dell'edizione delle opere di Juan de la Cruz, ma di idee teologiche diverse, oppure dell'arcivescovo di Granada Augustin Antolinez, già autore di un commento firmato delle *Canzoni* di Juan; Lo sontro vede sull'altro fronte difensori in prevalenza spagnoli del *Cantico B*. Essi sottolineano le affinità stilistiche tra la redazione *B* e le altre opere dello scrittore. Le incongruenze che legano ancora le due redazioni sono talmente visibili, essi sostengono, che, se fosse *B* un apocrifo, sarebbe opera di un falsificatore o molto maldestro o abilissimo nel lasciare tracce di "pentimenti". Piuttosto, il carattere non definitivo di tutte le opere di Juan de la Cruz fa pensare a un manoscritto ancora aperto a revisioni. Riscoperto come poeta nel secolo scorso, Juan de la Cruz viene incluso nel Parnaso della poesia spagnola grazie soprattutto ad una lettura romantica filtrata dal simbolismo, che vedeva in lui un precursore della poetica dell'indeterminato. Questa prospettiva congiunta ad una distinzione anacronistica tra i concetti di allegoria e di simbolo, ha favorito fino a tempi recenti la svalutazione letteraria dell'opera in prosa, in proporzione inversa all'apprezzamento dottrinale nell'ambito ecclesiastico. Ne risulta l'immagine bifronte di uno scrittore modernissimo nella poesia, ma irrimediabilmente succube del suo tempo, se non ancora legato al Medioevo, nella prosa. Sorvolando il prudente consiglio di Juan de la Cruz di non considerare il suo commento un'interpretazione vincolante, si continua tuttora a vedere nella prosa un tradimento riduttivo della pregnanza poetica e di quella complessità che lo stesso Juan riconosceva alla propria poesia. L'accusa tradisce un senso di disagio; nel rifiuto delle equivalenze univoche dell'allegoria si nasconde il sospetto, contro l'evidenza

cronologica, che il sistema del *Cantico* indichi una genesi razionale e artificiosa dell'evento poetico. Contribuisce all'inquietudine il contrasto stilistico fra la poesia e la prosa. Semplicità, immediatezza, purezza - frutto di una sapiente elaborazione - sono qualità concordemente riconosciute alla prima; la seconda ha provocato giudizi poco lusinghieri fin dal periodo classico, quando vi si criticavano "frasi trasandate, frequenti ripetizioni, apostrofi molto uniformi, e periodi molto disuguali", e uno scarso rispetto del ritmo oratorio, e talvolta della correttezza grammaticale; soltanto in epoca recente la prosa è stata rivalutata, da studi come quello di Hatzfeld, che individua le preoccupazioni ritmico - musicali della prosa, fino alla convincente descrizione che ne da Manuel Ballestrero: "Questa dizione ampia, fluida, si offre come una totalità in blocco, oscillante ma priva di fratture. Orbene, questa omogeneità o continuità sintattica si riversa un pensiero che progredisce in mezzo a tensioni di significato (…) La compattezza del periodo, il suo progredire attraverso anafore, la sua tendenza alla circolarità, racchiudono antagonismi che lo dividono e lo scindono". La prosa di Juan de la Cruz è movimentata da continue intrusioni nel linguaggio poetico; vi si alternano e mescolano più registri,da quello del discorso teologico, ricco di latinismi e tecnicismi, fino al registro quasi colloquiale, che non disdegna il lessico rustico. E' una prosa a un tempo raffinata e aggrovigliata che segue un andamento tortuoso e anelante, prodotto da un complesso sistema di subordinazioni e da incisi esplicativi che talvolta sembrano ripensamenti. La pratica reiterativa non deriva da noncuranza o da una scelta antiletteraria, ma mira a un effetto di ridondanza che imita la lingua parlata e serve nello stesso tempo alla ponderazione sui concetti, oltre a corrispondere a un gusto della ripetizione di masse sonore. Non mancano posizioni variamente circospette nei confronti della cultura religiosa che è alla base dell'opera di Juan de la Cruz; si dimentica che essa è parallela e in parte convergente con la metafisica neoplatonica di cui tanta parte delle opere letterarie del Rinascimento è impregnata. Sul versante opposto, nell'ambito religioso, sussiste una certa

diffidenza verso il *Cantico*, considerato non sufficientemente dottrinale in confronto agli altri trattati. Eppure il *Cantico* è l'unico libro che contiene per intero il sistema di Juan de la Cruz; la *Fiamma viva* espande un'immagine delle *Canzoni*, "con fiamma che consuma e non da pena", e riguarda soprattutto lo stadio finale dell'esperienza mistica, mentre *Notte* e *Salita*, due testi interrotti, non vanno oltre l'avvio di quest'esperienza. Lo stile del *Cantico* rappresenta inoltre la forma espressiva che lo scrittore considerava più adeguata per conoscere il suo metodo di meditazione: nel *Cantico spirituale* il poeta e il pensatore mistico hanno raggiunto un perfetto punto di equilibrio. Il titolo più citato delle testimonianze per la poesia autonoma dal commento è *Canciones*; spesso il testo viene indicato con l'incipit. Una testimonianza attribuisce allo stesso San Giovanni il titolo *Canciones de la esposa*. Nell'uso dei documenti biografici il termine "canzoni" si estende, dal significato di "strofe" o dell'intero componimento poetico, a quello più specifico delle parole intonate in musica. Come traduzione di "carmen", "canticum", certamente allude al modello, il *Cantico dei Cantici*; ma non bisogna lasciarsi sfuggire l'indicazione acustica: essa rinvia alla possibilità di una recitazione cantata, analoga a quella dei salmi e di poesie anche profane dei monasteri del Carmelo. In quanto "canzoni" (va ricordato che nel commento l'anima "canta" la lode a Dio), i loro effetti sul lettore o ascoltatore sono assimilati a quelli suggestivi del suono, del canto: "la musica (…) della lira riempie l'animo di dolcezza e lo ricrea e imbeve e sospende, rendendolo estraneo a ogni dispiacere, a ogni sofferenza" (CanticoXXI) Il metro è una combinazione strofica di settenari e di endecasillabi, rimasti secondo lo schema *aBabB*. La strofa chiamata "lira" in Spagna è di probabile origine italiana: forse proviene dagli *Amori* di Bernardo Tasso. L'adattamento alla metrica spagnola viene attribuito a Garcilaso de la Vega, ma un uso intensivo si riscontra nell'ambiente umanista di Salamanca; in particolare Luis de Léon usa la "lira" nelle odi e nella traduzione dei salmi. La strofe di Giovanni della Croce è caratterizzata da un andamento ritmico veloce, basato su pochi accenti ripetuti di preferenza

nelle stesse posizioni sillabiche (seconda, quarta, sesta), con un perfetto raccordo tra settenari ed endecasillabi; su scarse variazioni timbriche nelle rime, in un contesto di armonizzazione fonica; su una sintassi semplice.

Norbert von Prellwitz

(da Giovanni della Croce, *Cantico Spirituale*, a cura di Norbert von Prellwitz, Rizzoli, Milano 1991)

… All'epoca della antica Grecia, si cantava il pensiero e si insegnava a leggerlo con l'accompagnamento della lira. Poemi cantati erano i testi fondamentali del pensiero filosofico - Parmenide - in intima correlazione.
E la preghiera già nel mondo cattolico doveva essere recitata ad alta voce.
E i sospiri e il pianto dell'estasi eucaristica si ascoltavano assieme ai rumori della piccola piazza.
E il gorgheggio degli uccelli si ascoltava mescolato al grido di dolore che salva dall'angoscia.

E così avviene nel Cantico di San Juan de la Cruz interpretato da Amancio Prada. Qui si ascoltano i silenzi della notte di Segovia, di quella notte unica che nasce dalla memoria dell'amore. Lo scorrere del tempo trasparente da dove ha origine il poema, culmine della poesia nella nostra lingua, dunque culmine universale. Né una sola parola si perde lì dove si apprende in modo privilegiato il suo meraviglioso presente.

Né un solo istante si perde nella bellezza, né si inebria nella voce. La musica e la voce non appaiono poi aggiunte ma estratte dal poema medesimo. Nozze di parola e di musicalità. E probabilmente ancora più inudibile. Nozze celebrate là, nelle "risalite caverne della pietra", "al monte e al colle dove sgorga l'acqua pura'.

Qualche goccia di questa acqua bevuta, di questo sorgivo segreto dà vita al canto di Amancio Prada.

María Zambrano
Ginevra, gennaio 1982

Questa landa di noi che chiamo Spagna…

Per molto tempo ho avuto la fortuna di poter usufruire, per le vacanze, di una bella casa sulla costa mediterranea del Marocco. Costruita in morbide forme ispano-moresche sulla roccia aspra e nuda di un colle, isolata in mezzo a una distesa di orti oggi scomparsi per dar luogo a un fitto quartiere popolare, era ed è conosciuta col nome di "Los desamparados" (i senza protezione). Vi arrivavo alla fine degli anni Settanta, portando il lascito morbido di un profumo di Andalusia che tutt'ora filtra e contiene i miei ricordi di quel paese, come il velo trasparente e sottile che avvolge le tenere, dolci cipolle che questa terra, come primo cibo, mi offre. Sono cipolle bianchissime, che giacciono nella polvere, ammucchiate in grandi cataste piramidali, lungo le prime strade che percorro qui, lasciando Tangeri alla volta di Tetuán. Le vendono, per poche lire, assonnati bambini vestiti di stracci. Hanno un sapore frizzante che placa insieme fame e sete, mentre il pensiero corre a *Peer Gynt* …
È bello, in Marocco, viaggiare in macchina. Appena fuori dalle città, ci si trova su lunghi viali deserti, all'ombra degli alberi, tra i cespugli fioriti dell'erica.
È bello guidare nel vento lungo strade che si inoltrano per montagne riarse e rosse di ruggine, coltivate a olivi, punteggiate di eucalipti fruscianti attorno ai rari pozzi. Cominciò a colpirmi l'orecchio, il ciottolare affrettato e furtivo dei bambini, la strascicata cantilena dei vecchi e delle donne, i richiami aspri e sonori dei ragazzi. Sono contadini, che vanno e vengono dai loro sperduti mercati settimanali… Il piccolo, quieto museo di Rabat raccoglie cinque o sei teste bronzee di epoca romana in cui non è difficile ravvisare i tratti di questa umanità antica che si incontra per strada.
Sono tornato spesso a percorrere la strada che da Tangeri s'inoltra per i monti del Rif, ma non ho più provato la sensazione di un luogo abitato a ogni passo da presenze divine: pareva che ogni albero, ogni pietra, ogni ruscello nascondesse in sé un dio. Sono trascorsi molti anni da quella prima volta. Arrivavo in macchina fin da Firenze, dopo un viaggio che ci aveva portato ad attraversare Catalogna e Castiglia, Murcia e Andalusia.

Avevamo visto Girona e Barcellona, Avila e Madrid, Segovia e Salamanca, Granada e Cordoba, Almeria e Siviglia. La sera, in albergo, cercavo di imparare la lingua castigliana: la più bella e perfetta, la più musicale delle neo-latine, con l'aiuto dell'antologia della poesia spagnola del Novecento.
Arrivammo ad Al Hoceima un pomeriggio luminoso; bianchissima, la città, il cui nome significa fior di lavanda, splendeva come un gioiello appena velato dalla salsedine e dalla calura. Dopo il biancore accecante della strada, ci accolse la fresca oscurità di una casa che si sviluppava in un dedalo di stanze cresciute l'una sull'altra nel corso degli anni. Erano ambienti stracolmi di libri, dischi, riviste: negli anni Cinquanta la colonia europea della città (francesi e spagnoli principalmente, ma anche inglesi, italiani, tedeschi, danesi, svedesi, bulgari, turchi, russi…) aveva affittato alcuni locali di quella casa per avere un luogo di incontro: biblioteca e circolo culturale. Negli anni Sessanta l'entità della comunità raggiunse il suo massimo, poi cominciò a decadere.
Una volta partito l'ultimo professore, i libri sono rimasti, acquisiti in cambio del mancato pagamento dell'affitto. Si è trattato di una rivalsa incruenta: nessuno è mai venuto a reclamarli.
La casa apparteneva e appartiene tuttora a un amico di amici fiorentini, Juan Romàn, figlio di spagnoli originari di Elche che si erano stabiliti laggiù ai tempi del Protettorato. Per prima cosa il nostro ospite, che solo di recente ha cominciato a pubblicare, tra Italia e Spagna, alcuni suoi scritti, ci portò nel patio ad annusare gli odori intensi di alcune piante aromatiche. Al fresco riparo dell'ombra, il mondo sembrava raccogliersi lì come in una conca di silenzio e d'immobilità. Avevo riletto da poco gli scritti di Antonin Artaud sul paese dei Tarahumara. E mi piaceva sentirmi sospinto da un refolo residuo di quel vento caldo che, come ricorda Giovanni Macchia, negli anni Trenta aveva trascinato via dall'Europa i suoi uomini meno pesanti: verso l'Asia, l'Africa, il Messico; verso l'ignoto, la libertà, l'autenticità.
Spesso torno con il pensiero a quella prima notte araba:

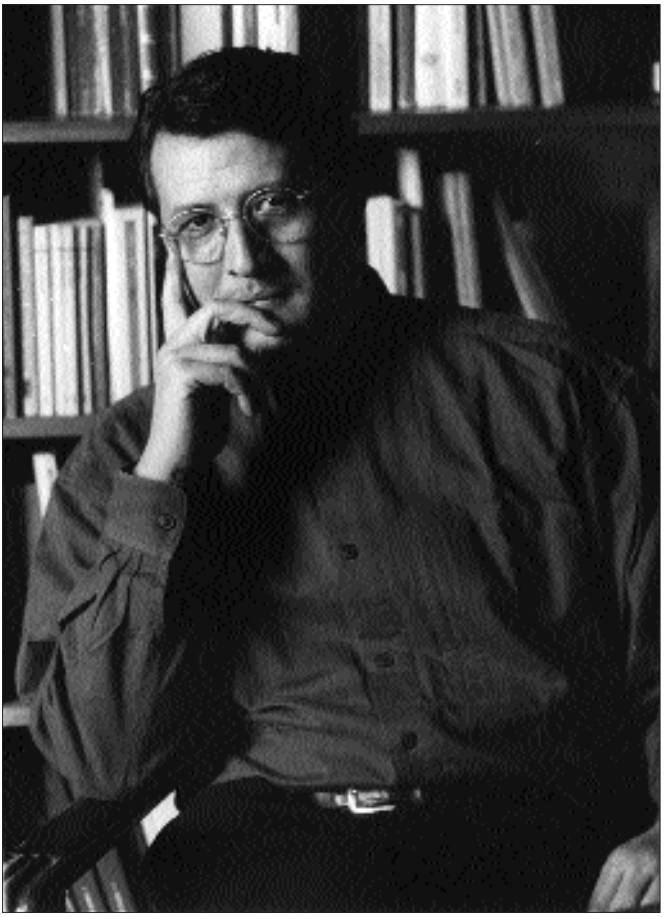
la porta della mia camera aperta su un cortile interno con al centro una fontanella rivestita di azzurre maioliche andaluse… Il vento portava a raffiche lontani guaiti di cani, il canto del muezzin che alle ore prescritte chiama alla preghiera, e a notte alta la risacca del mare. La presenza di tutti quei libri mi tratteneva in casa a lungo. Quando ero stanco di leggere, mi mettevo a curiosare tra gli scaffali dei dischi. E là, tra le dive degli anni Cinquanta dai nomi roboanti e improbabili — Conchita Picquer, Sarita Montiel… — un giorno mi sgusciò tra le mani una duplicazione su cassetta segnata a mano come "Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz por Amancio Prada". L'iscrizione mi incuriosì e misi la cassetta nel suo apparecchio. L'impressione al primo ascolto fu vivissima e di grande commozione. Di colpo si era instaurata nella stanza una tensione altissima che si mantenne fino alla fine del pezzo. Con gli anni, quelle sonorità antiche, quella voce limpida che con accenti dolcemente severi intonava quei versi sublimi, mi si sarebbero associati, indissolubilmente, a quelle terre aspre e semidesertiche, battute dallo zoccolío rassegnato dei muli, attraversate da monocrome greggi. Non ultime, quelle canzoni contribuirono a determinare in me il senso di una realtà al di fuori del tempo che quei luoghi già di per sé tendevano a suscitare.

Per anni ho relegato la realtà musicale di Amancio Prada in una zona separata della memoria: come se quella suite di nove bellissime canzoni ricamate sul testo di San Giovanni della Croce, non fosse possibile collegarla a una concreta realtà d'artista. Poi, un paio d'anni fa trovandomi a viaggiare su un volo dell'Iberia, mi capitò di leggere sul "País" un articolo relativo a un concerto parigino di Amancio Prada. Nella sosta madrilena tra un aereo e l'altro sono entrato in un negozio di musica e ho pronunciato quel nome. E, come per incanto, mi sono trovato davanti una quantità di dischi. Ho potuto così ascoltare anche le canzoni bellissime che Prada ha composto e cantato su testi di poeti come Federico García Lorca, Rosalia De Castro, Antonio Machado, Agustín García Calvo…

Poco dopo ero a Ravenna per le prove di *Cleopatràs*. Cristina Muti e Giovanni Oliva, parlando di programmi

futuri, ruotavano attorno ai temi della spiritualità nella cultura del bacino mediterraneo. Ascoltammo il *Cantico* di Prada. E nel giro di pochi mesi mi sono visto recapitare a casa lo spartito.
Il disco preso a Madrid contiene una versione recente, registrata nel 1991, diversa da quella che avevo per anni ascoltato nella copia fattane a Los Desamparados e che a sua volta doveva essere copia di un disco risalente al 1977. Il canto di Prada è rimasto limpido, caldo e compatto come un latte di fresca mungitura, mentre l'accompagnamento strumentale denuncia una maggiore trasparenza e un'accentuata severità nell'espressione lirica. L'intensità è intatta e forse accresciuta. Mi è difficile scindere l'apprezzamento estetico da una fortissima partecipazione sentimentale legata alle care memorie che l'ascolto di questa musica ogni volta mi suscita, rievocandomi i tempi e i luoghi di quella scoperta. C'era la finestra aperta su un paesaggio di rocce sparse tra una terra rossastra. Si vedevano i ciuffi dell'erica, gli alti fiori dell'agave e macilenti pini nani che il vento fa crescere tutti inclinati. Di tanto in tanto arrivavano i gridi dei gabbiani.

Sandro Lombardi
Firenze, maggio 1997



FEDERICO TIEZZI

Nato a Lucignano, Federico Tiezzi, dopo il liceo ad Arezzo, si laurea a Firenze nel 1977 in Storia dell'Arte, con una esercitazione sulla teatralità della scultura funeraria in Borgogna nel XIV secolo.
Ancor prima della laurea, fonda a Firenze con Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, il gruppo teatrale "Il Carrozzone" ed esordisce con lo spettacolo *Morte di Francesco* (1972). Con il Carrozzone prima e con i Magazzini poi, attraverserà nell'arco del tempo un

momento particolarmente vivo e interessante della storia del teatro italiano. Nel 1973 presenta a Salerno *La donna stanca incontra il sole*, spettacolo con cui viene salutato dalla critica come uno degli esponenti di punta della nuova avanguardia teatrale italiana.
Sul finire degli anni Settanta, affronta una ricerca "concettuale" sul linguaggio drammaturgico da cui scaturiscono spettacoli-manifesto quali *Presagi del vampiro* (1977), *Vedute di Porto Said* (1978), *Studi per ambiente* (1978), *Punto di rottura* (1979). Il lavoro di Tiezzi sfocia successivamente in spettacoli dichiaratamente aperti a uno sguardo sulla contemporaneità: del 1979 è *Ebdòmero*, tratto dal romanzo di Giorgio De Chirico; del 1980 *Crollo nervoso*; mentre *Sulla strada*, liberamente ispirato al romanzo di Jack Kerouac, debutta a Venezia per la Biennale-Teatro del 1982. Nel 1980 allestisce allo Stadio Olimpico di Monaco *Ins Null*, con la partecipazione di Hanna Schygulla. Alla metà degli anni Ottanta, Federico Tiezzi inizia a teorizzare e praticare una forma di teatro di poesia volta a coniugare drammaturgia in versi e scrittura scenica. È il momento in cui maggiormente la sua dimensione di "autore" degli spettacoli della sua compagnia, si cala in una vero e proprio lavoro di scrittura drammataurgica. Questa fase coincide inizialmente con l'elaborazione di una trilogia di testi, scritti e messi in scena tra il 1984 e il 1985: *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*. Nel 1985 l'intera trilogia è presentata alla Biennale di Venezia e nel 1986 al Teater-Dans di Anversa.
Al Festival del Teatro Italiano a New York, con il titolo di *Portrait of the actor as a young man*, viene tradotto e messo in scena un suo testo a cura della cattedra di Letterature Teatrali Europee della Columbia University. Nel 1987 mette in scena, su drammaturgia di Franco Quadri, il romanzo di Samuel Beckett *Come è* (Premio Ubu 1987 per la migliore regia). Nello stesso anno presenta, al Teatro dell'Opera di Kassel, *Artaud*, cui fa seguito un dittico di testi di Heiner Müller: *Hamletmaschine* e *Medeamaterial*, entrambi realizzati nel 1988.

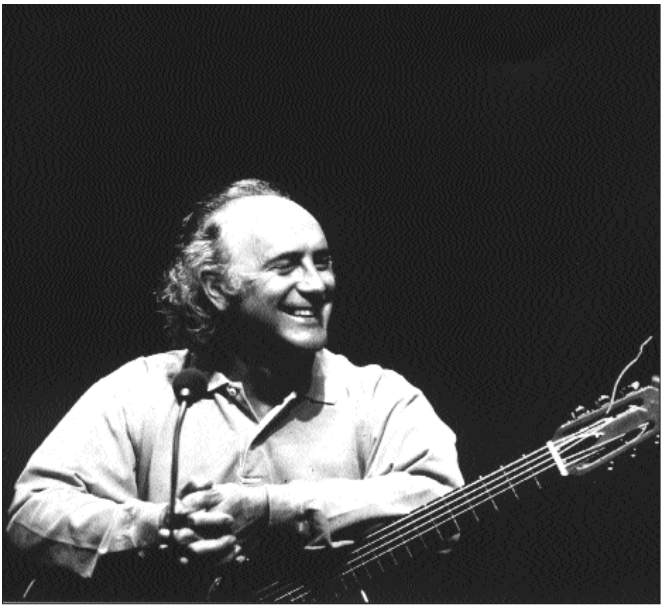
Nel 1989 inizia una collaborazione con il Teatro Stabile di Palermo, per il quale realizza *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Ancora nel 1989 dirige un laboratorio di formazione per attori presso il Teatro Metastasio di Prato, lavorando sulla *Commedia* dantesca. Affida la drammaturgia delle tre cantiche rispettivamente a Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*, 1989), Mario Luzi (*Il Purgatorio-La notte lava la mente*, 1990) e a Giovanni Giudici (*Il Paradiso-perché mi vinse il lume d'esta stella*, 1991).
Nel 1990 riprende *Hamletmaschine* per il Teatro Taganka di Mosca e per il Tokyo Theatre Festival.
I lavori successivi si iscrivono nell'ambito di una moderna riappropriazione dei classici: nel 1991 firma una verghiana *Nedda* su drammaturgia di Nico Garrone e, per il Teatro di Roma, l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni. Nel 1992 realizza *Finale di partita* di Samuel Beckett per il Centro Teatrale Bresciano.
Il suo rapporto con la musica, iniziato nel 1976 con Azio Corghi per *Tactus* all'Autunno Musicale di Como, successivampente lo vede collaborare con musicisti quali Brian Eno, Jon Hassell, Giancarlo Cardini. Nel 1993 chiede a Salvatore Sciarrino di comporre la musica per una nuova edizione del *Paradiso* al Ravenna Festival. Esordisce nella regia lirica con una apprezzatissima *Norma* (1991) al Teatro Petruzzelli di Bari, cui faranno seguito una *Traviata* al Pergolesi di Jesi (1992), e un *Barbiere di Siviglia* per i Teatri Comunali di Messina e Treviso (1993), ripreso nel '95 alla Fenice di Venezia. Nello stesso anno dirige ad Ankara *Gli innamorati* di Goldoni per il Teatro Nazionale e allestisce a Roma per il Palazzo delle Esposizioni un nuovo *Ebdòmero*. Nel 1994 mette in scena *Edipus* di Giovanni Testori e successivamente approda al teatro di Pasolini con *Porcile*, entrambi Premio Ubu per la migliore regia. Nel 1996 presenta al Ravenna Festival un *Inferno di Dante* con musiche originali di Giacomo Manzoni.
Ha svolto attività didattica, tra l'altro, presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e al Corso di Perfezionamento per attori diretto al Teatro di Roma da Luca Ronconi. Del marzo 1995 è la regia di *Carmen* di Bizet per il Teatro

Comunale di Bologna, e del giugno successivo la messa in scena, in prima assoluta, per il 58° Maggio Musicale Fiorentino, di *Felicità turbate*, un testo di Mario Luzi dedicato a Pontormo, con musiche di Giacomo Manzoni. Nel 1996 mette in scena, in coproduzione con Emilia Romagna Teatro, *Conversazione per passare la notte*, di Raffaella Battaglini, con Marisa Fabbri e Magda Mercatali e successivamente *Cleopatràs* di Giovanni Testori con Sandro Lombardi. Nel 1997 apre la stagione lirica del Teatro dell'Opera di Roma con *Les Vêpres Siciliennes* di Giuseppe Verdi. L'ultimo titolo realizzato è *Nella giungla delle città* di Bertolt Brecht, di cui ha anche curato la traduzione.

SANDRO LOMBARDI

Nato a Ponte a Poppi, in provincia di Arezzo, Sandro Lombardi inizia a occuparsi di teatro ancor prima della laurea, presa nel 1977 a Firenze in Storia dell'Arte con una tesi su Jean Fouquet, compiendo le sue prime esperienze a Parigi con il Bread and Puppet Theatre di Peter Schumann nel 1970. Tra il 1974 e il '75 prosegue la sua formazione seguendo i laboratori di Robert Wilson a Roma, di Eugenio Barba in Puglia e di Jerzy Grotowski a Venezia. La sua vicenda teatrale si identifica con il percorso della compagnia da lui fondata nel 1972 insieme a Federico Tiezzi e a Marion D'Amburgo, il cui primo nome è stato "Il Carrozzone". Il debutto di Sandro Lombardi avviene in *Morte di Francesco*; nello stesso anno, la compagnia presenta *La donna stanca incontra il sole*. Dopo *Presagi del vampiro* (1977) e *Vedute di Porto Said* (1978), Sandro Lombardi partecipa a spettacoli quali *Punto di rottura* (1979), *Crollo nervoso* (1980), e

Sulla strada (1982). Si apre a questo punto una nuova fase del lavoro del gruppo, caratterizzata da una maggiore identificazione dei ruoli rispettivi. D'ora in avanti, Sandro Lombardi sarà protagonista di molti spettacoli, tutti per la regia di Tiezzi, tra i quali ricordiamo, in questa prima fase: *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, entrambi del 1985. Nel 1987 interpreta *Come è* di Samuel Beckett. Nello stesso anno interpreta Artaud nello spettacolo omonimo al Teatro dell'Opera di Kassel, con cui si inaugura l'ottava edizione di Documenta. Del 1988 è *Hamletmaschine* di Heiner Müller, con cui ottiene il Premio Ubu per la migliore interpretazione maschile, e con cui è molto apprezzato al Festival del Teatro Italiano a Mosca e al TIFT di Tokyo. Nel 1989 torna a Beckett, dando vita a *Quella volta* e *Un pezzo di monologo* nello spettacolo *Primo amore* messo in scena da Carlo Quartucci. È successivamente Dante in tre elaborazioni drammaturgiche di *Inferno* (1989), *Purgatorio* (1990) e *Paradiso* (1991) appositamente scritte per la sua compagnia da tre poeti: Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici. Su drammaturgia di Nico Garrone interpreta la verghiana *Nedda* (1990) e *Ebdòmero* di Giorgio De Chirico (1993), mentre nel 1992 è il protagonista dell'*Adelchi* di Alessandro Manzoni. Del 1994 è Spinoza in *Porcile* di Pier Paolo Pasolini, mentre l'anno successivo intepreta il pittore manierista Pontormo al Maggio Musicale con un testo appositamente scritto per lui da Mario Luzi, *Felicità turbate*. È poi Matamoro nell'*Illusion comique* di Corneille diretta da Giancarlo Cobelli (1995). Nello stesso anno esce per "Materiali Sonori" un disco di Giancarlo Cardini (maso cd 90061) contenente *O quieta e dolce mattina d'ottobre*, brano che documenta la lunga collaborazione tra il musicista fiorentino e Sandro Lombardi. Assai apprezzate le sue recenti interpretazioni in due monologhi di Giovanni Testori, *Edipus* (1994, Premio Ubu come miglior attore), e *Cleopatràs* (1996), e in *Nella giungla delle città*, opera giovanile di Bertolt Brecht (1997). Nel giugno del 1997 interpreta a Firenze, per il 60° Maggio musicale, *Noi, Antonin A.*, di Giacomo Manzoni.



AMANCIO PRADA

Nasce a Dehesas, León, nel 1949. Studia sociologia alla Sorbona di Parigi e inoltre porta a compimento gli studi di armonìa, composizione e chitarra nella medesima città con i professori Michel Puig e Silos Manso. Dopo la sua presentazione nella capitale francese assieme a Georges Brassens, nel dicembre del 1973, le partecipazioni di Amancio Prada si succedono sia in radio che in televisione, come in diverse università del paese vicino. Lì incide il suo primo disco, *Vida e Morte* (1974).

Al rientro in Spagna, nel 1975, incide il suo secondo disco, dedicato a Rosalìa de Castro e fissa la residenza a Segovia dedicandosi completamente alla composizione. I frutti di questa fase sono: *Caravel de Caraveles*, *Canciones de Amor y Celda*, *Lelia Doura e Cántico Espiritual*. Proprio con il *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz, Amancio Prada inizia una serie di recital che partono dal Teatro Spagnolo di Madrid nel febbraio del 1982. Nello stesso anno incide *Canciones y Soliloquios*,

ispirandosi ai poemi di Agustín García Calvo e inizia una serie di concerti che lo portano nelle principali università nordamericane. Negli anni seguenti e dopo la sua presentazione al palazzo della Musica di Barcellona, al Piccolo Teatro di Milano e al Teatro Odeón di Parigi, incide la *Mano del Aire* (1984) e *Dulce Vino de Olvido* (1985).

La sua partecipazione al primo Festival d'Autunno tenutosi al Teatro Reale di Madrid, non è altro che una conferma alle unanimi critiche positive che ha ricevuto fino a questo momento. Con queste si evidenziano in modo particolare il rigore del suo lavoro e il suo orientamento artistico o, come scriveva Edward Rothstein sul New York Times, la flessibilità del suo timbro e la capacità drammatica che fa risaltare in scena. Nel 1986, rappresenta per la prima volta i *Sonetos del amor oscuro*, di Federico García Lorca, al Teatro María Guerrero di Madrid, sotto la direzione scenica di Lluis Pasqual e prepara l'album successivo, *A Dama e o Cabaleiro* (1987), sulla poesia neotrovadorica di Alvaro Cunqueiro. Più tardi, e grazie alla collaborazione dello scrittore Manuel Vicent, compone le canzoni del disco *Navegando la Noche* (1988).

Nel 1990 incide un doppio album dal titolo *Trovadores, Místicos y Románticos* che, assieme al *Cántico Espiritual*, presenta al IV Festival di Musica sacra a Maastricht e all'Auditorio Nazionale della Musica all'interno del XIII Ciclo di musica da camera e polifonica. Inizia così una serie di concerti che nel 1991 lo portano a suonare in oltre ottanta città della Spagna. Nel 1992 e in collaborazione con la Compagnia del Balletto di Luis Fuente allestisce il nuovo spettacolo *Canciones en Danza*. Verso la fine del 1993 mette in scena *Emboscados*, basato su un poema epico-lirico di ampio respiro, quasi un *cantar de gesta*.

COMPAGNIA TEATRALE I MAGAZZINI

Riuniti sotto il nome "Il Carrozzone", Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo debuttano nel 1972 a Firenze con *La donna stanca incontra il sole*. Successivamente invitato a Salerno per il I° Festival delle Nuove Tendenze, 1973, quello spettacolo dalla forte matrice figurativa, permette al gruppo di affermarsi come una delle esperienze di punta dell'allora nascente "teatro-immagine". La componente visiva caratterizza anche l'attività successiva del Carrozzone, insieme a riccorrenti collaborazioni di natura musicale: del 1976 è *Tactus*, per l'Autunno Musicale a Como, su musica di Azio Corghi. Le due successive produzioni, *Presagi del vampiro* (1977) e *Vedute di Porto Said* (1978) accentuano tale linea di ricerca, che si associa a un lavoro sullo spazio e a una serrata analisi del linguaggio espressivo. L'affermazione a livello europeo è segnata da due lavori sul finire degli anni '70: *Punto di rottura* e *Crollo Nervoso*, e coincide con il conferimento per due anni consecutivi (1979 e 1980) del Premio Ubu come miglior gruppo sperimentale. A Colonia Fassbinder documenta due spettacoli della compagnia nel suo film *Theater in trance*, presentato a Firenze al Festival dei Popoli nel 1981. Sono gli anni in cui la compagnia è presente ai principali festivals europei: dalla fiorentina Rassegna dei Teatri Stabili al Sygma di Bordeaux, dal Festival du Jeune Théâtre di Liegi al Theater der Nationen di Amburgo, dal Bitef di Belgrado al Theater Festival di Monaco, dalla Settimana Internazionale della Performance di Bologna al Theater der Welt di Colonia, dal Theater Treffen di Berlino alle Festwochen di Vienna. Intanto Il Carrozzone ha assunto la sigla produttiva di "Magazzini criminali"; e con questa etichetta vengono realizzati una serie di video (ricordiamo *Crollo nervoso*, 1981, secondo premio al Festival di Locarno; e *Oceano Pacifico*, presentato lo stesso anno a Vienna al Museum des XX Jahrhunderts) e incisi due dischi: *Crollo nervoso* (1980) e *Notti senza fine* (1982). Seguono una serie di lavori rivolti a cogliere il senso dell'orizzonte metropolitano contemporaneo: del 1979 è *Ebdòmero*, tratto dall'omonimo romanzo di

Giorgio De Chirico, del 1980 *Ins Null*, presentato a Monaco con la partecipazione di Hanna Schygulla; mentre *Sulla strada*, liberamente ispirato al romanzo di Jack Kerouac e con musiche di Jon Hassell, debutta a Venezia per la Biennale-Teatro del 1982. Questi spettacoli sono ospiti, tra l'altro, del Theater der Nationen a Colonia e del Kaai Festival a Bruxelles.
Il forte senso di una originaria cultura di gruppo non impedisce a questo punto l'aprirsi a una fase ulteriore, dove i ruoli tendono a differenziarsi: Tiezzi comincia a percorrere la strada dell'autore-regista, Lombardi e la D'Amburgo maturano la loro esperienza d'attori.
Gli anni Ottanta sono segnati dall'elaborazione dell'idea di teatro di poesia, da cogliere inizialmente in *Perdita di memoria*, una trilogia che mette insieme i testi in versi dello stesso Tiezzi: *Genet a Tangeri* (Premio Ubu 1984 come migliore spettacolo), *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*. Nel 1985 l'intera trilogia è presente alla Biennale veneziana, e l'anno successivo al Teater-Dans di Anversa. Il testo centrale della trilogia viene tradotto e messo in scena a New York per il Festival del Teatro Italiano.
Inizia dunque nel segno trasgressivo e barocco di Genet una fase di lavoro incentrata su alcune figure chiave dell'altro teatro del Novecento, che prosegue con l'amatissimo Beckett: *Come è* debutta, con drammaturgia di Franco Quadri, nel 1987. È poi la volta di *Artaud* che inaugura nel 1987 a Kassel l'ottava edizione della quinquennale rassegna delle arti contemporanee Documenta. Nel frattempo la compagnia ha assunto il nome che porta tuttora: i "Magazzini". Nel 1988 l'approccio a Shakespeare e alla tragedia classica si realizza con la mediazione di due testi del drammaturgo tedesco Heiner Müller: Marion D'Amburgo è interprete di *Medeamaterial* mentre *Hamletmaschine*, con Sandro Lombardi, resterà per anni in repertorio, per concludere la sua fortunata stagione con le riprese di Mosca e di Tokyo.
L'accostamento a Müller, che nella manipolazione dei classici denuncia una risoluta sfiducia verso il presente, prepara la fase più recente della compagnia, quella che ha portato Tiezzi ad affrontare, con la collaborazione

drammaturgica di tre poeti (Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici), il classico più sperimentale e meno accademico della cultura italiana. La messa in scena delle tre cantiche della *Commedia* dantesca (1989-91) sigla infatti l'approdo definitivo al "teatro di poesia" ormai inteso come globalità di drammaturgia in versi e di scrittura scenica.
Nel 1992 la compagnia coproduce con il Centro Teatrale Bresciano *Finale di partita* di Samuel Beckett. Del 1993 è un nuovo allestimento dell' *Ebdòmero* per la grande mostra di Giorgio De Chirico al Palazzo delle Esposizioni a Roma.
La forte componente visiva degli esordi rispunta in due spettacoli che affrontano il tema edipico del rapporto padri-figli: *Edipus* e *Porcile* (entrambi del 1994) sono stati accolti come due momenti particolarmente felici. Presenti nei maggiori teatri italiani, i due lavori sono stati rappresentati anche all'estero: *Porcile* a Berlino per le manifestazioni su Pier Paolo Pasolini; ed *Edipus* in Grecia al Festival di Argos.
Negli ultimi anni è da registrare la ripresa della trilogia dantesca al Ravenna Festival, in una triplice rivisitazione segnata dall'apporto di alcuni musicisti contemporanei: Salvatore Sciarrino ha composto musiche originali per il *Paradiso* (1993), Giacomo Manzoni per l'*Inferno* (1995), mentre il *Purgatorio* (1994) è stato realizzato con l'accompagnamento di musiche di Luigi Nono.
Segue un altro spettacolo con musiche, dedicato alla figura saturnina e solitaria del grande pittore manierista Jacopo da Pontormo. Federico Tiezzi affida la stesura del testo a Mario Luzi e la composizione musicale (per quartetto d'archi) a Giacomo Manzoni. *Felicità turbate* ha debuttato a Firenze, al Piccolo Teatro del Comunale nell'ambito del 58° Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1995 esce, a distanza di tredici anni, il disco di *Sulla strada* (Materiali Sonori). Nella stagione successiva la compagnia mette in scena *Conversazione per passare la notte*, di Raffaella Battaglini, in coproduzione con Emilia Romagna Teatro, cui fa seguito la realizzazione di *Cleopatràs*, spettacolo che segna un felice ritorno a Giovanni Testori. Presentato al Ravenna Festival del 1996, *Cleopatràs*, le cui musiche di scena sono state

commissionate a Giancarlo Cardini, diventa anche disco. Nel 1997, la compagnia produce, in collaborazione con il Teatro di Messina e lo Stabile dell'Umbria, *Nella giungla delle città*, opera giovanile di Bertolt Brecht.
Di rilievo anche l'attività editoriale della compagnia. Si ricordano gli otto numeri della rivista edita da Ubulibri (prima "Il Carrozzone", poi "Magazzini criminali", infine "Quaderni dei Magazzini"), presso cui sono usciti anche i volumi relativi a *Sulla strada* (1983) e a *Perdita di memoria* (1986); i testi della trilogia dantesca pubblicati da Costa & Nolan, e una lunga serie di volumetti legati agli spettacoli editi dall'Obliquo di Brescia, tra cui ricordiamo *Artaud* (1987), *Hamletmaschine* (1988), *Ebdòmero* (1993), *Edipus* (1994, *Porcile* (1994), *Cleopatràs* (1996) e *Nella giungla delle città* (1997).

"…Essendo dunque queste canzoni composte con amore di tanta intelligenza mistica, non potranno essere spiegate nei dettagli, nè il mio intento sarà tale, ma soltanto dare un qualche chiarimento (in) generale, poichè Vostra Eminenza così ha voluto. E la reputo cosa migliore, poichè le frasi d'amore è meglio lasciarle in tutta la loro ampiezza affinchè ognuna di queste si arricchisca dal suo modo e dalla sua ricchezza di spirito, più che limitarle a un senso in cui si conciliino tutti i palati. E così, benchè in una qualche maniera si spieghino, non c'è altro modo di attenersi alla spiegazione; poichè il sapere mistico - che deriva dall'amore e di cui le presenti canzoni trattano - non ha bisogno di essere inteso distintamente per produrre amore e affetto nell'anima poichè si attengono alla fede con cui amiamo Dio senza capirla."

San Juan de la Cruz
(Dal Prologo del Cántico Espiritual)

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 Galtrucco, *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*

<u>Aziende sostenitrici</u>
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