
Sant'Apollinare in Classe
Venerdì 24 luglio 1998, ore 22.30

**Associazione del Coro Filarmonico
della Scala**

**Strumentisti dell'Orchestra
Filarmonica della Scala**

direttore
Roberto Gabbiani



Fabio Vacchi (1949)

Sacer Sanctus

*Cantata per coro misto e ensemble
su testo di Giuseppe Pontiggia*

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Stabat Mater in do minore

Fabio Vacchi

Sacer Santus, cantata per coro misto ed ensemble
su testo di Giuseppe Pontiggia

Composta nel 1996 su commissione del Teatro alla Scala, questa cantata sembra intervenire come qualcosa di nuovo, se non di inatteso, nella carriera compositiva di Fabio Vacchi; l'abbinamento di coro ed orchestra, mezzo sonoro tanto carico di tradizione da condizionare l'ordine espressivo; la robusta, diretta, non sottintesa struttura architettonica; infine il confronto con un testo poetico innestato sugli interrogativi massimi: sono tutte cose che sembrano divergere dagli ultimi lavori, dall'ironia frizzante, dal gesto ornamentale de *La station thermale*, dalla poesia della memoria dei *Luoghi immaginari*. Ma guardando meglio si trovano in Vacchi, molto presto, i *Due doppi cori* (non pubblicati) composti per i 600 anni di San Petronio in Bologna (primo frutto degli studi in musica corale con Tito Gotti), e nel 1994 un *Dona nobis pacem* sempre per doppio coro; o ancora, fuori dal genere corale, a rendere più naturale e presagibile il trapasso a questa cantata, contano certi spessori sinfonici di *Scramlèzz d'estèd* (1991), e più di tutto l'esperienza di una pagina come *Dai calanchi di Sabbiuno* (1995): una composizione dove la sofferenza, apparentemente bandita dalla vena più evidente di Vacchi, si era scavata una sua zona di penombra interiore, venendo poi in superficie con un segno più denso e marcato che essenzializzava la scrittura sempre sensibilissima, emotiva del compositore.

La commissione scaligera proponeva l'argomento sacro; un tema che ha catalizzato la simpatia concorde di Vacchi e Pontiggia, spinti a vicenda a un rendiconto, ad una attualità morale. Ne è uscito il testo espressamente composto da Giuseppe Pontiggia, che in cinque classiche strofe s'interroga, con poca speranza di risposta, sulla possibilità stessa del "sacro" nell'arido mondo di oggi; ciascuna strofa è formata da due momenti, il primo positivo, assertivo, il secondo, introdotto dall'avversativa "ma", che mette in dubbio l'asserzione precedente, nell'oggi, o la nega, o la capovolge. Il gusto delle etimologie ("sancire"/"sacer"; "fanum"/"profanum"),

delle parole che mentre suonano racchiudono una storia, rivelano una verità nascosta, contribuisce a togliere al testo ogni vaghezza spiritualistica, in una lingua temprata sulla coscienza di una privazione: “mondo della privazione” è il nostro, rispetto a uno arcaico, forse mitico, abitato da presenze sacre. Il tema romantico della nostalgia degli antichi dei, dai toni eroici di Schiller e Hölderlin a quelli amabili e sommessi di Kipling di *Puck of Pook's Hill*, rinasce nel mondo attuale come misura puramente umana di una privazione senza correlati metafisici. Una impostazione teatrale sembra presiedere ai mezzi timbrici messi in campo da Vacchi; l'ensemble orchestrale è scuro: niente violini, solo due viole, un violoncello, un contrabbasso; scuro anche il terzetto dei legni: clarinetto basso, fagotto e controfagotto; nelle zone alte solo il flauto, ma in sol, con il suo timbro di contralto. La percussione, come sempre in Vacchi, screiziatissima: fra gli altri, il marimba basso rientra nel colore opaco, il gong thailandese, la caccavella, i piatti *Hi-Hat* rispondono a sonorità esotiche o popolari connaturate alla ricerca timbrica del compositore; tipica mossa teatrale è poi quella del corno in fa, situato, come prescritto, “fuori scena, nascosto alla vista, lontano, possibilmente alle spalle del pubblico e in luogo sopraelevato, con acustica molto riverberante”. La riverberazione sonora è poi una costante, quasi un nuovo individuo timbrico previo alla esecuzione della partitura, per la quale, si legge, “sono da preferirsi luoghi dotati di riverbero” (e forse vale ricordare i 13 secondi di riverbero prodotti dalle volte petroniane che avevano tantalizzato Vacchi al tempo dei giovanili *Due doppi cori*): una possibilità in più per immaginare e intervenire naturalmente sul suono in senso timbrico e spaziale. La composizione musicale si attiene in cinque episodi alle cinque strofe del testo poetico. L'esordio orchestrale è voluminoso, con qualcosa di barocco nelle carnose volute, nei ritmi che paiono evocare l'ouverture alla francese; ma il disegno tende in realtà a polarizzarsi in grumi sonori indistinti. Il coro entra in fortissimo, nei timbri alti; ma quella proclamazione ripetuta (“Santo, Santo, Santo”) segue una linea discendente che la conduce poco alla volta ad attestarsi verso le zone scure;

alla fine risuona come un vago mormorio solo ai bassi, come se quella dossologia trionfante riflettesse su se stessa e quasi si spaurisse delle sue parole percependone solo un'eco interiore. La svolta della strofa ("Ma chi può ripeterlo oggi, quale dio, quale uomo?") spinge il coro verso il primo segno di una varietà stilistica perseguita in tutta la cantata: dopo la compattezza mottettistica, dopo il flusso a gradi continui, l'interrogativo ne suddivide il tessuto, le voci si sparpagliano in unità ritmiche autonome, in intervalli irregolari: e dall'individuale precisione si sviluppa un senso di inquietudine e di attesa. Nel secondo episodio ("Sacro usciva dall'ombra luminosa del divino") il coro, già fortemente suddiviso al suo interno, contrappone disegni legati, cantilenanti, all'esplosione di singole sillabe, in aggregati sonori isolati e acuminati che l'ambiente sonoro si incarica di prolungare; simile effetto chiaroscurale producono gli strumenti, sommando suoni tenui e pizzicati, strappati con abbaglianti interventi dei legni acuti. Di nuovo, la congiunzione avversativa segna un confine, una linea di displuvio: come nella tecnica madrigalistica, il "ma" è ipostatizzato, estratto dal flusso, mentre un gentile vagare del flauto, il mormorio del marimba basso e dei piatti sospesi avvolgono le parole che dicono, l'equivalenza di sacro e di profano, oggi: un'equivalenza nell'assenza, nella sottrazione, non nella somma. Per la terza strofa, al centro della composizione ("Sagri erano la primavera, il bosco, la montagna") si può usare senza meno il termine "drammatico": nella sua sezione positiva evoca la natura animata, eventi e luoghi che nascondono lotte segrete: apre il fagotto, quindi la presenza della terribilità è rappresentata dalla caccavella (con il suono ferino della pelle del tamburo sfregata violentemente) e dall'uso percussivo, "martellato" del coro, con effetti quasi di "parlato" e sillabe che precipitano come cataclismi. Quando il quadro primitivo è esaurito, si fa strada l'interrogazione: "Ma dove gli dei nel mondo della privazione?", che insinuandosi già costringe al rallentamento delle immagini e poi al loro arresto, quando la parola chiave "privazione" incomincia ad occupare il campo: qui entra il corno in fa, quasi cercando la via in stretti tentativi per gradi cromatici; e non è forse

illegittimo associare questo vero e proprio personaggio, il cui scarto spaziale ricorda in qualche modo il corno di postiglione di Mahler, alla voce degli dei assenti, al sentimento dell'assenza e della privazione. Il corno, con quella libertà di snodi, con quel gioco retrattile di figurazioni su cui tanto ha lavorato il Vacchi dei *Luoghi immaginari*, conduce al quarto episodio ("Sacer era anche l'intoccabile"): dedicato alla sacralità di chi era maledetto, isolato in una colpa. L'omioritmia del coro (già annunciata dagli strumenti) assume un carattere ieratico, di condanna, che risuona minaccioso nel "Sacer" ripetuto dai bassi, nelle scansioni della grancassa; ma la colpa oggi è divenuta invisibile, non ha più radici ("ma quale offesa potevano arrecare al Creatore dell'universo i microscopici uomini, batteri abbarbicati su un granello di polvere nel silenzio degli spazi?" – si era già chiesto un personaggio di Pontiggia romanziere); la presenza della "pena", unica sopravvissuta, conduce a brevi dislocazioni della massa corale, tra un fremere nuovo delle percussioni, e quindi al coro a bocca chiusa, come uno stato di coscienza più labile. L'ultimo episodio ("Il passato ci illumina con i suoi errori") vede il coro diviso in due reparti, voci maschili e voci femminili che si fronteggiano come in un "doppio coro"; il legame fra i gruppi è dato da una fittissima scrittura orchestrale, tutta tramata di fioriture, con le note reali che si tentacolano in trilli, gruppetti, acciacature. Per l'ultima domanda il coro si riunisce, il vibrafono imposta una sequenza regolare di bicordi; il rovesciarsi di "Sacer" in "Sanctus" diventa nella musica una epifania: solo il coro, in una specie di nuova salmodia che sembra portare alla ricerca della riverberazione dall'esterno all'interno, ripetizioni senza numero di "Sanctus", un ruotare indefinito, prima forte, poi fortissimo, poi "quasi gridando": quando le voci della cumulata, agitata richiesta svaniscono, resta in aria il pulviscolo di un vibrafono mentre legni e archi si ritrovano nella loro valenza scura; infine riaffiora il corno, solitario segnale, simbolo della privazione, il cui suono si spegne scomparendo gradualmente.

Giorgio Pestelli

(Per gentile concessione del Teatro alla Scala)

Alla ricerca del senso perduto delle parole.

Conversazione con Giuseppe Pontiggia

di Laura Lepri

Possono musica e parole esprimere il senso della perdita, la nostalgia, il ricordo, la nozione di una sacralità che alla nostra percezione di moderni suona come un richiamo antico e, forse, irrecuperabile? È su questo dubbio, spesso lacerante, che si è espresso lo scrittore Giuseppe Pontiggia. Che rapporto ha un laico con le Sacre Scritture e la fede?

Uso spesso anch'io questo aggettivo, ma mi rendo conto della sua inadeguatezza di fronte alla complessità delle esperienze che deve compendiare. Del resto anche la distinzione tra credente e non credente è inadeguata, se pensiamo che l'ateismo è stato definito anche, con potente suggestione, come una fuga da Dio. Sono termini che conservano un valore solo orientativo. Quanto alla mia fede, posso dire che ho avuto un'educazione cattolica. Poi me ne sono allontanato, ma ho continuato a riflettere su questa che potremmo definire "area invisibile" della nostra esperienza. Ho studiato a lungo anche le religioni antiche e orientali. Possono essere fondamentali per la nostra percezione del mondo. In realtà un laico è qualcuno che continua a interrogarsi sul significato della vita, sulla morte, sui temi importanti della nostra esistenza.

Il suo testo è concentrato, drammaticamente, sul sacro. Una nozione che, soprattutto per la cultura occidentale, significa perdita. Proviamo ad avvicinarci a questo tema importante.

Una delle caratteristiche del pensiero filosofico-religioso orientale consiste nel non conoscere distacco tra pensiero e pratica di vita. Le parole si traducono in azione, e hanno il potere di cambiare l'esistenza di un individuo. Nella cultura occidentale, invece, il pensiero è percepito soprattutto come linguaggio, non come esperienza. Il Sacer, allora, non è più una dimensione piena ma solo una parola sempre più vuota della quale abbiamo

smarrito il senso. La ricerca etimologica significa, dunque, andare a ricostruire quello iato, creatosi nel tempo, fra senso pieno e percezione smembrata di una parola? L'etimologia può essere una forma di narrazione? Lo studio etimologico è una forma di conoscenza "storica" che io considero fondamentale per capire il linguaggio e la storia dell'uomo. E, inoltre, aiuta uno scrittore ad affinare la sua sensibilità al linguaggio, al valore delle parole, una fase fondamentale per chiunque scriva. Vogliamo concentrarci sul termine profano, "ciò che stava fuori dal tempio..."? Fanum, era il tempio, a cui afferiva un'idea di evidenza e di luminosità. Ha lo stesso significato di templum, che significa spazio consacrato, ma in questo termine è presente la radice temno che significa tagliare. Da Fanum deriva la parola 'fanatico', incarnazione di un sentimento religioso esasperato. E a questo proposito penso a un'intuizione illuminante di Jung che ha definito il fanatismo come un dubbio iper-compensato: il fanatico non è il vero credente che ha un rapporto equilibrato, forse anche tormentato, ma mai intransigente, con la fede. Il fanatico è colui che ha un dubbio latente, nascosto, e lo iper-compensa con l'intolleranza. Faccio un esempio storico: il più accanito persecutore degli ebrei in Spagna, Torquemada, aveva un ascendente ebreo. Come tutti i fanatici, soffocava l'angoscia di questa macchia con un atteggiamento cieco, totale.

Ma torniamo al tempio da cui deriva il verbo contemplare, cioè guardare il tempio celeste, lo spazio del cielo considerato sacro, diviso dalla terra e sede degli dei. Nella parola è insito un atteggiamento religioso. È diverso dal termine considerare che proviene da sidera, stelle; in questo caso la tensione è più scientifica, l'osservazione è in un certo senso neutrale, attenta ma non dominata da quella tonalità religiosa insita nella contemplazione. Un termine di cui il tempo, tuttavia, ha soffocato l'esperienza visiva delle origini.

A proposito di fanatismo e di dubbio, una forma quest'ultima della laicità, il suo testo si chiude, significativamente, con una domanda. Mentre uno dei

versi più intensi recita: “Oggi non è più visibile la colpa, solo la pena”. Come se noi, sfuocata ogni nozione forte di sacro, non conoscessimo più il senso vero dell’infrazione e il derivante senso di colpa, ma ci toccasse solo espiare, solo una pena senza oggetto.

Il concetto di pena è in crisi nella coscienza laica, proprio perché si è svuotato, nel tempo, del suo contenuto religioso originario. La comprensione dei fenomeni, un sistema di pensiero che anche la psicoanalisi ci ha insegnato ad acquisire, induce all’assoluzione o, quanto meno, a un atteggiamento agnostico per cui la pena, al di là della sua funzione repressiva o preventiva, finisce per apparirci come qualcosa di estraneo.

Ci stiamo progressivamente allontanando dall’idea della pena proprio perché non possediamo più quella della colpa. I greci ne avevano un’altra nozione. Edipo è colpevole anche se commette un incesto di cui non è responsabile. Per quella cultura la colpa era potentemente oggettiva, mentre noi, anche grazie al Cristianesimo, abbiamo volto questa responsabilità da oggettiva in soggettiva.

Il fondamento religioso di questa soggettività si è trasformato da libero arbitrio a una responsabilità sempre più limitata. Si tratta di una esperienza che viviamo un po’ tutti: non siamo più responsabili degli atti che commettiamo.

Si potrebbe dire che anche il laico, sia pur disperatamente, sente nostalgia del sacro e, in qualche modo, di un principio di autorità?

Sì, anche se spesso è vissuta in modo deformato. Insisto sui concetti di colpa e di pena, facendo un esempio. Nella frase “nessuno tocchi Caino”, assistiamo al recupero di una figura che appartiene alla storia sacra, Caino appunto, assunto da una prospettiva che riflette una nostalgia inadempita del sacro.

L’avversione alla pena di morte, che io stesso condivido, arriva in questo caso a esiti sconcertanti.

L’affermazione “nessuno tocchi Caino” è, a mio avviso,

arbitraria. Si poteva dire “nessuno uccida Caino”: nella soluzione adottata infatti, sia pur nell’ambiguità dell’espressione, si verifica una sorta di svuotamento soprattutto delle responsabilità di Caino nell’omicidio del fratello. Se nessuno può toccarlo, egli non è più perseguibile. Certo sappiamo che la frase indica il rifiuto di una punizione drastica, assoluta.

Ma perché usare la parola toccare? Nelle scritture è usato il termine uccidere. La coscienza laica, spesso sbagliando, cioè muovendosi in una direzione unilaterale, senza tener conto di conseguenze molto pericolose, tende a sollevare l’uomo dalle sue responsabilità. È necessario fare l’esempio di psichiatri che nel caso di reati contro l’infanzia arrivano a dichiarare l’inutilità di punire chi li ha commessi considerandoli come persone irreversibilmente malate? È come se accusasse i laici di non avere elaborato un’etica della responsabilità... Certo, un’etica e dei codici di comportamento che ci aiutino a dare un senso ad eventi fondamentali della vita, come la nascita o la morte. Fenomeni ormai desacralizzati rispetto alla vita degli antichi che era scandita dal sacro e li aiutava ad affrontare perfino le terribili difficoltà quotidiane che incontravano. Nella cultura latina, ad esempio, fondata su un’economia agraria – come non ricordare, ad esempio, che il termine delirare significava uscire fuori dalla Lira, dal solco che segnava il confine della proprietà!!! – esistevano gli dei della potatura, della semina, delle messi. Tutto il quotidiano era permeato dal sacro.

E siamo giunti all’opposizione “Sacer-Sanctus” con cui si chiude il suo testo.

Sanctus, in senso etimologico, è il sacro che riceve il suo riconoscimento, che diventa fondamento del vivere. Il sacro ha una sua indeterminatezza che può essere estesa ai boschi, alle montagne, ai fiumi, anche agli oggetti fabbricati dagli uomini: l’ascia bipenne sacra per i cretesi, ad esempio. Sacro è tutto ciò che è carico di potenza e impone la sua forza sconosciuta all’uomo. Santo, invece, è ciò che l’uomo riconosce come tale e che circoscrive nel suo valore e nell’azione che può

esercitare. Oggi l'uomo vorrebbe che la perfezione del sacro, che ancora si manifesta, ma in modo sfuocato, avesse una sua autorevolezza riconoscibile. Tuttavia, ormai si tratta di un'aspirazione: è un desiderio più che un'esperienza. E anche in questo sta la disperazione dei moderni.

Il suo testo è composto in una forma chiusa, in quartine, dal cui interno sono saltate rime, assonanze, ritmi. È un verso libero molto post-novecentesco, una sorta di simulacro della forma. Esprime forse un richiamo nostalgico a strutture formali chiuse e ordinate?

L'osservazione non è priva di fondamento. Credo infatti che l'eclissi della rima, ossia di una forma chiusa, abbia un significato profondo anche in senso religioso.

Gli antropologi ci hanno detto che la rima è stata una scelta formale fatta dall'uomo per rendere memorabile un concetto, un'immagine. Trovo l'idea puerile.

L'uomo non ha bisogno della rima per ricordare.

La rima rende memorabili in un altro senso le parole che vengono dette. La rima stabilisce dei contatti tra realtà lontanissime e li rende necessari. Quindi è il modo attraverso il quale il linguaggio impone un'autorità assoluta sull'esperienza. Ciò che viene racchiuso in una rima si impone con una evidenza così drastica da superare ogni dimostrazione. Il venir meno della rima, il motivo per cui il Novecento è il secolo del verso libero, credo derivi anche dalla progressiva sfiducia dell'uomo di poter dominare l'esperienza attraverso il linguaggio. E a proposito di quello che i moderni sentono rispetto al linguaggio è opportuno ricordare un'importante osservazione di James Hillman. Per gli antichi le parole avevano una potenza originaria divina.

Il nome corrispondeva alla essenza della persona, evocare la divinità significava averla al fianco.

Gli uomini della modernità temono ancora questa potenza divina che si occulta nelle parole.

E Hillman parla della paura di ciò che la parola significa, una paura che è religiosa; il centro si è spostato dai significati ai significanti.

Per questo nel Novecento si è giocato così tanto sui suoni delle parole. Il fenomeno è comprensibile ma al tempo stesso segnala una fuga dai significati, cioè da quello che i significati esprimono. Come se tutti noi avessimo paura del senso delle parole.

(Per gentile concessione del Teatro alla Scala).

Sacer Sanctus

“Vidi il Signore assiso su un trono elevato e solenne:
i lembi del suo manto coprivano tutto il tempio.

Lo circondava un coro di Serafini, ognuno dotato di sei ali (....) Cantavano in contrappunto: Santo, santo, santo è il Signore, Dio degli eserciti!”. Così il Profeta Isaia (6, 1-2) inizia la narrazione della sua vocazione nella cornice del culto e del tempio di Sion e con lo stesso canto dei serafini si apre anche il testo di Giuseppe Pontiggia, noto scrittore milanese, musicato da Fabio Vacchi.

Alla base di questa cantata c'è un'esperienza radicale che sostiene l'avventura epifanica di Isaia ma che affiora ai primordi stessi dell'umanità, cioè l'apparire del sacro. Infatti il sacro è subito rappresentato visibilmente nello spazio attraverso un gesto di divisione: la stessa radice verbale ebraica con cui lo si indica, *qdsh*, suggerisce una separazione, una misurazione divisoria. Un perimetro preciso delinea l'area della teofania e del culto; ad essa possono accedere, oltre ai professionisti del sacro, cioè ai sacerdoti, solo coloro che sono ritualmente puri; in essa si ha un canale di comunicazione diretto con l'infinito, col cielo, cioè con la trascendenza; essa è quasi la pietra di fondazione dell'ordine cosmico; attraverso essa s'irradia il divino, il bene, la fecondità. Emblematica è la dichiarazione del sommo sacerdote nell'*Athalie* di Racine: “Questo tempio è la mia patria; io non ne riconosco altre”.

L'orizzonte che è fuori dal santuario è, invece, segno del limite, della creaturalità, persino del peccato e dell'impurità. Suggestivo in questo caso è il latino *profanum* che - come ricorda il nostro testo - rappresentava tutto “ciò che stava fuori dal tempio”, il *fanum* e non partecipava di quell' “ombra luminosa” e numinosa del divino. Lo stesso *sacer* latino, a cui siamo debitori del nostro “sacro”, indica qualcosa d'inviolabile, sottoposto a sanzione (come *sanctus*, deriva infatti da *sancire*).

Tra sacro e profano c'è, dunque, una tensione polare. In epoche segnate profondamente dal religioso il sacro allargava progressivamente il suo perimetro abbracciando tutto, giungendo fino al nadir degli inferi,

tentando integralisticamente di collocare ai piedi dell'altare anche il trono del potere civile. Nel "mondo della privazione", della secolarità e della dissacrazione com'è il nostro è, invece, il sacro a ritirarsi, ad arroccarsi e a perdere spazi immensi. L'interrogativo che serpeggia nella cantata vuole condurci oltre questa tensione. Se il "sacro" è di sua natura ciò che isola ed è racchiuso nella sua perfezione. Il "santo" esprime piuttosto una qualità etica e interiore che può sbocciare anche nel "laico" e nel "profano", il "sacro" è destinato a dividere, la "santità" entra nel mondo per essere lievito e sale, illumina il profano e lo salva senza annientarlo o assorbirlo. "Santa" è per eccellenza la visione di Cristo, che non dissacra il tempio e il rito ma li rende vivi ed efficaci ponendoli in comunicazione con la storia e l'esistenza.

La speranza, dunque, è che "il *sacer* diventi *sanctus*", capace di fecondare le vicende e gli spazi "profani" senza dissolverli, che la trascendenza aleggi anche in chi non crede per risolvere, come scriveva Camus, "il solo problema concreto che oggi si conosca: Possiamo essere santi senza Dio?". E il teologo ortodosso Pavel Evdokimov auspicava che tra il tempio e la piazza non ci fosse una barriera ma una soglia aperta attraverso la quale corressero il vento e le parole sante di Dio e quelle quotidiane e profane degli uomini.

Gianfranco Ravasi

(Per gentile concessione del Teatro alla Scala).

Domenico Scarlatti

Stabat Mater in do minore

Il nome di Domenico Scarlatti è fondamentalmente legato alla sua sterminata produzione di musica per tastiera. Le sue opere vocali sono quasi completamente cadute nell'oblio, mentre della sua produzione sacra, solo lo *Stabat Mater*, unico nella sua grandezza e nella sua profondità espressiva, è oggi nella memoria comune. Fu probabilmente composto tra il 1713 e il 1719, mentre Scarlatti era maestro di cappella presso la Cappella Giulia a Roma, e condivide con le molte opere italiane ed italianeggianti di quel periodo che mettevano in musica testi della stessa pregnanza emotiva (come lo *Stabat Mater* di Pergolesi, il *Crucifixus* di Lotti, il *Miserere* di Hasse ed altri famosi esempi), la scrittura complessa e le inattese armonie, che producono, all'interno di una struttura evidentemente complessa, effetti paragonabili al "chiaroscuro" pittorico. A questo fine Scarlatti coniuga sinuose melodie cromatiche ad una scrittura severamente contrappuntistica, come nell'iniziale "Stabat Mater dolorosa", ed ottiene forti contrasti emotivi giustappponendo, ad esempio, le veloci scale della sezione corale "Quis est homo, qui non fleret" e le tormentate sospensioni del solistico "Quis non posset contristari". Il contrappunto diatonico di "Fac me vere tecum flere" sembra ritornare allo stile della *prima pratica* ereditato da Palestrina, mentre il fresco duetto "Inflammatum et accensum" ed il finale "Amen" dalle movenze di danza, rivelano vere e proprie affettazioni operistiche. È interessante notare come lo *Stabat Mater* scarlattiano rimandi palesemente al costume napoletano in cui i riti della Settimana Santa fornivano il pretesto per vere e proprie produzioni sceniche liturgiche. Nel mettere in musica i canti processionali che facevano rivivere la Passione del Cristo, Scarlatti volle soprattutto rendere omaggio alla sua città natale. Scritto per due soprani, due contralti, due tenori, due bassi ed organo come *basso continuo* (dicitura specificata dal compositore, che non desiderava intaccare la trasparente tessitura polifonica con un appariscente accompagnamento strumentale), questo *Stabat Mater* è

particolarmente lirico, altamente melodico e sorprendentemente moderno; “possiede armonie le cui ricchezza e bellezza”, ha affermato Jürgen Jürgens, “richiamano alla mente le ultime composizioni sacre di Mozart”. Qui Scarlatti non sfrutta i comuni contrasti della tecnica del “doppio coro”, tradizionalmente costituita da due gruppi dialoganti, ma immagina sottili combinazioni nella scrittura dove sezioni corali ed episodi solistici (che emergono dal *tutti* con un ritmo deliberatamente omofonico) si susseguono e si confondono senza soluzione di continuità. Da questo punto di vista il compositore napoletano è propriamente un figlio del XVIII secolo, nell’associare le sue certezze agli affascinanti *excursus* nelle profondità dell’animo, nel cantare l’intensità dei sentimenti più intimi con una grazia che, negli *ariosi* solistici, è già verosimilmente mozartiana.

Sacer Sanctus

Santo, Santo, Santo è il Signore, Dio degli eserciti,
ma chi può ripeterlo oggi, quale dio, quale uomo?
Quale autorità può *sancire* il *sacer*
e renderlo *sanctus*? E non più a capo di eserciti?

Sacro usciva dall'ombra luminosa del divino,
sacro era il tempio, il *fanum* degli antichi,
profanum ciò che stava fuori dal tempio.
Ma il sacro è diventato profano, il profano sacro.

Sacri erano la primavera, il bosco, la montagna,
il cielo, l'acqua, l'ascia forgiata dall'uomo,
sacra la natura animata dagli dèi.
Ma dove gli dèi nel mondo della privazione?

Sacer era anche l'intoccabile,
destinato agli dèi inferi,
macchiato dalla maledizione della colpa.
Oggi non è più visibile la colpa, solo la pena.

Il passato ci illumina con i suoi errori,
il futuro con l'angoscia del presente.
Quale dio, quale uomo ci rimane
per sperare che *sacer* diventi *sanctus*?

Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat
Pia mater, dum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi, si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum .

Vidit suum dulcem Natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.

Eja, Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

Juxta Crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
Mihi iam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
Fac me Cruce inebriari,
Et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus,
Per te, Virgo, sim defensus,
In die iudicii.

Christe, cum sit hinc exire,
Da per Matrem me venire,
Ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur Paradisi gloria.
Amen.



FABIO VACCHI

Fabio Vacchi è nato a Bologna nel 1949 e ha studiato con Giacomo Manzoni e Franco Donatoni. Nel 1974 ha seguito i corsi estivi di Tanglewood, dove ha vinto il premio Koussewitzky di Composizione.

Ha debuttato in Italia nel 1975 alla Biennale di Venezia con un brano per soprano e strumenti. La Biennale gli commissionò per l'anno successivo un lavoro per grande orchestra, la *Sinfonia in quattro tempi*.

Nel 1976 ha vinto il primo premio al Concorso della

Fondazione Gaudeamus in Olanda, con *Les soupirs de Geneviève*, concerto per 11 archi solisti. In seguito i suoi lavori sono stati eseguiti nelle principali stagioni concertistiche e nei maggiori festival europei. Due concerti sono stati interamente dedicati a sue musiche dalla Biennale di Venezia nel 1979 e nel 1981. La RAI ha presentato alla Tribuna Internazionale dei compositori *Ballade* nel 1981 e *Concerto per pianoforte e orchestra* nel 1984.

Nel 1982 l'Accademia Filarmonica Romana gli ha commissionato per la London Sinfonietta *Il cerchio e gli inganni. L'usgnol in vatta a un fil*, per ensemble, gli è stato commissionato dalla Biennale di Venezia nel 1985, e per l'Orchestra Toscanini di Parma, Vacchi ha composto *Poemetto (Nell'ali dei vivi pensieri)* nel 1984 e *Danae* nel 1989. Al Festival Verdi del 1991 la Scottish Chamber Orchestra ha eseguito *Scramlézz d'estèd*, scritto su commissione dello stesso Festival. Il ciclo di brani cameristici *Luoghi immaginari* è stato eseguito per la prima volta nella versione integrale alle Orestyadi di Gibellina del 1992. Nel 1993 il brano per orchestra *Prima dell'alba*, commissionato dalla RAI, è stato eseguito alla Biennale di Venezia.

La sua prima opera teatrale *Girotondo*, in due atti, da Arthur Schnitzler, è stata allestita dal Maggio Musicale Fiorentino nel 1982. Per il Teatro Comunale di Bologna ha composto *Viaggio*, opera in due atti, da una storia di Tonino Guerra, rappresentata nel 1990. *La Station Thermale*, su libretto di Myriam Tanant, liberamente tratto da *I bagni d'Abano* di Carlo Goldoni, è stata commissionata nel 1993 dall'Opéra de Lyon. Nel 1996 a Ravenna Festival sono stati eseguiti i primi due quadri del suo balletto *Dioniso germogliatore*. Spiccano tra le sue composizioni più recenti *Doktor Faust*, poema coreografico di Henrich Heine per nastro magnetico (1995) e *Dai calanchi di Sabbiuino*, per grande orchestra, eseguita in prima assoluta nel 1997 a Salisburgo dall'Orchestra Giovanile "Gustav Mahler" diretta da Ivan Fischer. Fabio Vacchi ha in precedenza affrontato l'ambito della musica sacra con *Dona nobis pacem* (1994) per doppio coro, su tre soggetti di Monteverdi dalla *Missa in illo tempore*. Attualmente è titolare della cattedra di composizione al Conservatorio "G. Verdi" di Milano.



ROBERTO GABBIANI

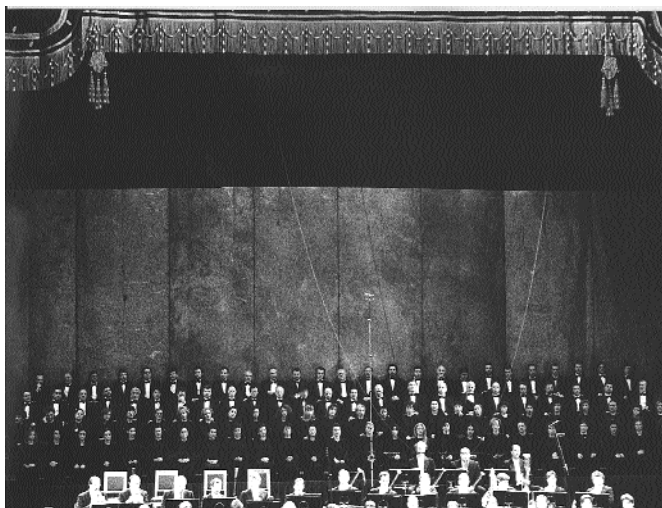
Roberto Gabbiani è nato a Prato e si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare il Maestro del coro Adolfo Fanfani, a cui succede dopo pochi anni.

Negli anni passati a Firenze ha lavorato accanto ai più illustri direttori quali Riccardo Muti, Thomas Schippers, Georges Pretre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel e Carlos Kleiber.

Ha sempre alternato, con vivo successo, l'attività di

maestro del coro con quella di direttore ospite di varie orchestre e cori: Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Regionale Toscana, Groot Omroep Choir, ed altri ancora. Il suo repertorio spazia dall'antico (ha diretto prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Girolamo Frescobaldi, Paolo Aretino e Carlo Gesualdo da Venosa), al contemporaneo (gli sono state affidate le prime esecuzioni mondiali di autori come Aldo Clementi, Giani Luporini, Nono, Petrassi).

Nel 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti alla direzione del coro del Teatro alla Scala. A tutt'oggi ha diretto l'Orchestra del Teatro alla Scala e L'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", in vari concerti sinfonico-corali.



ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala, nasce nell'aprile del 1997 per volontà degli artisti, con lo scopo di promuovere e divulgare il repertorio corale al di fuori degli spazi della programmazione del Teatro.

In questo senso il Coro non affronta unicamente il repertorio operistico, ma si dedica anche ad altri repertori vocali, compresi nel periodo che va dal Rinascimento ai giorni nostri. L'imponente organico - oltre 100 elementi - viene utilizzato con risultati di omogeneità e fusione, all'altezza di quelli ottenuti da una formazione di piccola struttura.

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala, costituita dagli stessi componenti della Scala, ha riscosso sia in Italia che all'estero innumerevoli importanti successi, lavorando con i direttori più prestigiosi.

Di particolare importanza la collaborazione con Riccardo Muti, direttore musicale del Teatro alla Scala e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica della Scala, con il quale ha tenuto importanti concerti, fra cui ricordiamo quello dello scorso luglio a Sarajevo, e l'esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven a Milano.

Il Coro dell'Associazione è attualmente impegnato
nell'incisione discografica delle *Cantate* di Rossini,
insieme all'Orchestra Filarmonica della Scala.

**ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO
DELLA SCALA**

Fabio Vacchi Sacer Sanctus

direttore

Roberto Gabbiani

maestri preparatori

Folco Vichi

Massimiliano Murralli

soprani primi

Gabriella Barone

Alessandra Cesareo

Gabriella Ferroni

Lourdes Martinez

soprani secondi

Emilia Rosa Bertoncetto

Maria Blasi

Inga Dojeva

Nadia Engheben

mezzosoprani

Giovanna Caravaggio

Gabriella Manzan

Carole Lynn Mc Grath

Agnese Vitali

contralti

Francesca Benassi

Lucia Bini

Jivka Markova

Amor Perez

tenori primi

Peter Buchi

Lorenzo De Caro

Giovanni Maestroni

Giuseppe Veneziano

Giorgio Tiboni

tenori secondi

Massimiliano Italiani

Ho sung Kang

Francesco Pellegrino

Paolo Sala

baritoni

Maurizio Menegozzo

Gianfranco Valentini

Giorgio Valerio

bassi

Vincenzo Alaimo

Luciano Andreoli

Venelin Arabov

Claudio Pezzi

Alberto Rota

Alessandro Perucca

ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA

Domenico Scarlatti *Stabat Mater*

maestro del coro

Roberto Gabbiani

Maria Rabbione

Antonella Martin

maestri preparatori

Piero Corradino Giovannini

Bruno Casoni

contralti

Francesca Benassi

Lucia Bini

Enza Callari

Jivka Markova

Patrizia Molina

Amor Perez

Marine Susanne Sandberg

soprani primi

Licia Antonini

Gabriella Barone

Lucia Ellis Bertini

Alessandra Cesareo

Gabriella Ferroni

Lourdes Martinez

Francesca Trivini

Chiara Lazzari

Silvia Mapelli

Patrizia Capello

Cristina Cogno

Giovanna Zerilli

Eugenia De Gregori

Paola Grandini

Sabrina Enrichi

Nicoletta Bau

tenori primi

Franco Castellana

Luigi Colnaghi

Giuseppe Di Stefano

Giovanni Maestrone

Giuseppe Veneziano

Paolo Sala

Giorgio Tiboni

Danilo Caforio

Peter Buchi

Renato Zanchetta

Antonio Coretti

Diego Cossu

soprani secondi

Emilia Rosa Bertoncello

Rosanna Chianese

Beatrice La Spina

Nadia Engheben

Inga Djoeva

Maria Blasi

Rossana Gariboldi

Clara Bonetto

Annamaria Bergo

Adriana Bono

Rosanna Calabrese

Cristiana Cordero

tenori secondi

Massimiliano Italiani

Eros Sirocchi

Felix Rodolfo Gemio

Claudio Venturelli

Franco Previdi

Aldo Verrecchia

Francesco Pellegrino

Lorenzo De Caro

Giuseppe Donno

Ho Sung Kang

Giancarlo fabbri

Valerio Varetto

mezzosoprani

Marlena Bonezzi

Giovanna Caravaggio

Ester Ferraro

Gabriella Manzan

Carole Mc Grath

Agnese Vitali

Kjerstie ødegaard

Rita Aleksandrovna Dimitrieva

baritoni

Alcardo Corbetta

Claudio Del Tin

Maurizio Menegozzo

Alberto Milesi

Massimo Pagano

Franco Podda

Guerrino Spiz

Gianfranco Valentini
Giorgio Valerio
Leonardo Baldi
Marco Sportelli

bassi

Vincenzo Alaimo
Luciano Andreoli

Giuseppe Cattaneo
Alessandro Perucca
Claudio Pezzi
Alberto Rota
Venelin Arabov
Emidio Guidotti
Enrico Bava
Mauro Barra

basso continuo (organo)

Romano Valentini (Accademia Bizantina di Ravenna)

STRUMENTISTI DELL'ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

viola

Simonide Braconi

Mihai Sas

violoncello

Laffranchini Giuseppe

contrabbasso

Ettorre Giuseppe

flauto

Romano Pucci

corno

Antonio Pesci

fagotto

Evandro Dall'Oca

controfagotto

Alessio Pisani

clarinetto basso

Romano Parisi

percussioni

Gabriele Bianchi

Loris Lenti



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*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavaliere, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta 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

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,
Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid

Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Franca Manetti, <i>Ravenna</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Valeria Manetti, <i>Ravenna</i>	Giammaria e Violante
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Visconti di Modrone, <i>Milano</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Luca Vitiello, <i>Ravenna</i>
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, <i>Ravenna</i>	Carlo e Maria Antonietta Winchler, <i>Milano</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, <i>Ravenna</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Cornelia Much, <i>Müllheim</i>	<u><i>Aziende sostenitrici</i></u>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Ravenna</i>	Camst Impresa Italiana di Ristorazione, <i>Bologna</i>
Giancarlo e Liliana Pasi, <i>Ravenna</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, <i>Parma</i>
Sergio e Penny Proserpi, <i>Reading</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Ghetti Concessionaria AUDI, <i>Ravenna</i>
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	Gioielleria Ancarani, <i>Ravenna</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	Hotel Ritz, <i>Parigi</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Marco e Mariangela Rosi, <i>Parma</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	Motori Minarelli, <i>Bologna</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	Nuova Telespazio, <i>Roma</i>
Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>	Parmalat, <i>Parma</i>
Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Sala Italia, <i>Ravenna</i>
Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>	SALV.A.T.I. Associazione, <i>Padova</i>
Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Ian Stoutzker, <i>Londra</i>	S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat Technogym, <i>Forlì</i>
Giuseppe Pino Tagliatori, <i>Reggio Emilia</i>	The Rayne Foundation, <i>Londra</i>
Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>	Tir-Valvoflangia, <i>Ravenna</i>
Gian Piero e Serena Triglia, <i>Firenze</i>	Viglienzone Adriatica, <i>Ravenna</i>
Maria Luisa Vaccari, <i>Padova</i>	
Vittoria e Maria Teresa Vallone, <i>Lecce</i>	

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

L'edizione 1998 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

Acmar
Ambiente
Area Ravenna
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì - Cesena
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Eni
Enterprise Oil
ESP Shopping Center
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Pan Classics
Pirelli
Poste Italiane
Publitalia
Rolo Banca1473
Sapir
Technogym
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
