

**Genius Vocis
&
Progetto Æthiopia**

a cura di Franco Masotti

Genius Vocis & Progetto Æthiopia

a cura di Franco Masotti

Domenica 5 luglio

Magazzino dello Zolfo, ore 18.30

Giovanni Sòllima *violoncello*

Ensemble “Soni ventorum”

I Canti

musica di Giovanni Sòllima

Commissione di Ravenna Festival in prima esecuzione assoluta

San Vitale, ore 21.30

The Hilliard Ensemble

Omaggio ad Arvo Pärt

Valdine Anderson *soprano,*

Christopher Bowers-Broadbent *organo*

Rebecca Hirsh *violino,*

Gustav Clarkson *viola,*

Sophie Harris *violoncello*

Venerdì 10 luglio

Magazzino dello Zolfo, ore 18.30

Alemu Aga (Progetto Æthiopia I)

Bägänna. La sacra arpa del Re David

Beñat Achiary *voce*

Michel Etchecopar *Xirula e Ttun Ttun*

Musiche dei Paesi Baschi

San Vitale, ore 21.30

Sœur Marie Keyrouz

e l'Ensemble de la Paix

Canti dell'antica tradizione delle Chiese orientali

(Natale - Passione - Resurrezione)

Sabato 11 luglio

Bagnacavallo

LA LUNGA NOTTE DELLE VOCI

*Una via di canti da una chiesa ad una piazza,
da un parco ad un teatro...*

Chiesa del Suffragio, ore 18

Yungchen Lhamo (Tibet)

Il canto spirituale tibetano

Alemu Aga (Etiopia)

Piazza Nuova, ore 19.30

Canti d'amore etiopi (Progetto Æthiopia II)

Fantahun Shewankoche *krar, kebero e voce*

Tigist Bekele *voce*

Wondwossen Kassa *masinko*

Tigist Degu *danzatrice*

Parco delle Cappuccine, ore 23

Sainkho Namchylak (Repubblica di Tuva)

Naked Spirit

Beñat Achiary (Paesi Baschi)

Teatro Goldoni, ore 24

Ermanna Montanari

Lus

con la partecipazione di Luigi Dadina

Diamanda Galas

Malediction and Prayer

Domenica 12 luglio

Arena "Gandhi" (Villaggio del Fanciullo), ore 18.30

Eskesta Dance Theater (Progetto Æthiopia IV)

(Università di Haifa, Israele)

Canti e danze degli ebrei-etiopi

con Keis Yermiyahu Fakadu

coreografie Ruth Eshel

costumi Tali Yitzhaki

Genius Vocis: appunti sparsi di lavoro

Perché *Genius Vocis* (assonanza/analogia con “genius loci”)? Concetto di fondo alla base della rassegna (che ingloba entro di se anche il “Progetto Æthiopia”, perché anch’esso di voci composte) vorrebbe essere quello secondo cui attraverso la voce, o la sua “grana” (come direbbe Roland Barthes) si rivela un genio tutto particolare, uno spirito benefico che risiede nell’interiorità, nelle profondità più riposte di donne e uomini. Questo spirito preserva ed esprime ciò che di più *antico* è dentro di noi: le nostre radici, le ragioni stesse della nostra “umanità”, sempre più nascosta ed occultata. Una voce che parla, che canta per gli altri e per noi stessi e ci protegge dalla *disumanità*, così come il genio del luogo testimonia e conserva la saggezza, la storia, lo spirito di un certo spazio, la sua “magia”.

La voce come luogo e topografia di luoghi

Altro concetto è quello per cui la voce è strettamente correlata alla *geografia*: una geografia interna o interiore e carnale, fatta di cuore, polmoni, gola e corde vocali (ciò che conferisce alla voce il suo *corpo*), ma anche – e soprattutto – di *anima*. La voce è una mappa sonora di ciò che siamo, del nostro Io, dei nostri sogni e dei nostri desideri più riposti. Nello spazio volatile e vibrante della voce trova il suo luogo preciso tutto lo spettro degli umani sentimenti: odio, rabbia... fino a giungere all’amore sacro o profano che sia (la voce del mistico è come quella dell’innamorato che bisbiglia nel buio all’amata, questa doveva essere la voce di San Juan de la Cruz). Ma com’era la voce di Giobbe o quella di Geremia? Desolazioni infinite e grida lancinanti che non trovano risposta appartengono anch’esse alla sfera del Sacro, e dunque il cerchio si chiude. Voce come topografia dell’anima, s’è detto, ma la voce è anche *paesaggio*, sonoro ovviamente, che rispecchia ciò che la circonda e l’avvolge, permettendole di giungere lontano, rifrangendosi per poi moltiplicarsi in echi e riverberi che ci dicono qualcosa su *dove* siamo (oltre che su ciò che siamo). La voce ci guida (e penso ai pipistrelli, con simpatia, se non altro per un breve ma intenso passato di

speleologo), è un richiamo per qualcuno che ci può ascoltare o per lo spazio, la natura (le montagne, le foreste, il mare... la città? No, qui nessuno ci risponde, temo...). La voce è dunque *mimesi*, comunione empatica e panica col Tutto. Ascoltate la voce di Sainkho Namtchylak: udrete i suoni della taiga e della tundra siberiana, udrete i richiami di cento uccelli notturni, udrete il respiro di ambienti sconfinati che la voce modula e modella. La voce *scolpisce* lo spazio: lo articola e gli dà forma, ricongiungendo spazio interno e spazio esterno attraverso aria impalpabile che vibra e provoca risonanze profonde. Indipendentemente dall'area geografica di provenienza, ci accorgeremo che le voci di montagna non sono come quelle della pianura (considerazione banale? forse... eppure mi pare vera, e questo è ciò che importa). La tibetana Jungchen Lhamo e l'etiopio Alemu Aga (che accompagnandosi con uno degli strumenti più belli che esistano: la *bägänna*, la grande arpa del re David, sussurra, quasi bisbiglia con voce flebile eppur così profonda, sacri canti che acquietano, placano con sublime dolcezza) provengono da grandi altopiani, da acrocori rocciosi all'ombra di vette altissime. Nella calda e potentissima voce del basco (di Biarritz) Beñat Achiary udrete forse il richiamo dell'aquila dei Pirenei. La voce purissima di Sœur Marie Keyrouz disegna invece uno *skyline* vocale che rimanda (pur negli improvvisi sussulti degli arabeschi melismatici) all'orizzonte dal profilo blandamente sinusoidale (per via delle dune) dei deserti del Libano.

La voce è anche soffusa di luce ed emana lo stesso tipo di luminosità (o anche la sua assenza: le tenebre, la caligine) dell'ambiente da cui nasce. Ecco perché le voci del Grande Nord non potranno assomigliare a quelle solari dell'area mediterranea: la voce introietta le lunghe notti senza fine (e si fa notte essa stessa) così come il sole accecante, che non dà requie. Ma vi sono poi anche voci che cercano la notte per affezione o afflizione, perché dal buio e nel buio possono evocare presenze che a quello stesso buio appartengono (oppure, ancora, assenze: l'assenza di Dio sentita come tradimento, dove la maledizione, l'imprecazione quasi sacrilega diventa

sintomo di una mancanza terribile). Questo è il regno di Diamanda Galas: può essere inquietante entrarvi, eppure *bisogna*. La sua voce possiede tre ottave e mezzo di potentissima estensione sonora con cui lei scandaglia gli abissi di un'anima inquieta e tormentata, dove i confini tra il Sacro ed il Male si annientano. L'opposizione con la voce "sacra", pura e commovente, di Jungchen Lhamo (che aprirà la *La lunga notte delle voci*, mentre Diamanda la conclude) è però solo apparente. Ancora una volta ci viene in soccorso Barthes, che ci parla della divisione tra la "voce nera della sur-natura, o della natura demoniaca" e la "voce pura dell'anima". Quest'ultima, nel nostro caso (perché Barthes parlava d'altro, segnatamente di *Der Tod und das Mädchen* di Schubert) appartiene senz'ombra di dubbio alla minuta tibetana che ha varcato a piedi l'Himalaya per ottenere la benedizione del Dalai Lama. "La voce nera, voce del Male, o della Morte, è una voce senza luogo, senza origine: risuona ovunque oppure si fa immobile, sospesa: in ogni modo, non rinvia più al corpo, che è allontanato in una specie di non-luogo." È comunque una divisione fittizia, illusoria, perché si dà il caso che sia l'evocazione diabolica che la preghiera della fanciulla appartengano entrambe all'ordine del Sacro".

Oggetto e soggetto di *Genius Vocis*

Oggetto di *Genius Vocis* è – assai banalmente – la voce. È il frutto di un'ossessione (e sovente le ossessioni sono fatte di voci che risuonano entro di noi: le *voci di dentro*, quelle che solo noi sentiamo e di cui vanamente o incautamente parliamo agli altri, i quali, giustamente, ci prendono per pazzi). Ma è anche un sogno, prossimo a realizzarsi: mettere assieme alcune delle voci che amo, che mi hanno ossessionato (ma si tratta di un'ossessione felice, lieta, che si placa nel piacere dell'ascolto). Un catalogo di innamoramenti (anche molto recenti), dunque, parziale e fazioso come tutte le elencazioni, ma proprio per questo – spero – non pedante. Chiunque di noi ne ha uno: un catalogo di voci, le voci della propria vita, che coinvolge le persone care (la madre e/o il padre, i nonni, l'amata e/o le amate ecc.), le voci dell'*Autorità*, dei riferimenti ideologici o spirituali (*guru* di varia

natura, capipopolo, leader, santi-eroi-e-navigatori, *maître à penser* ammesso che ancora ve ne siano, ecc.) che in una o più voci – appunto – si incarnano e risuonano (e qui preferisco astenermi dal citare esempi), voci come “canto”, con la loro irripetibile “grana” individuale che rimanda a mitologie individuali, talvolta segretissime, oppure orgogliosamente e ostinatamente condivise.

A la recherche de Petula Clark

A volte ci si sente spossati, esseri in preda a una stanchezza che non è di questo mondo, come i personaggi di Beckett. Non c'è consolazione che valga. C'è solo discontinuità. Krapp non riconosce la propria voce sul nastro. Il ricordo tace per lui, anche se la voce racconta. Il testo dell'esistenza è muto o ci comunica solo il senso di un futuro che manca. Ma se l'unico sollievo all'irreparabile e definitiva solitudine di Krapp consiste nel mangiare banane o nell'assaporare con voluttà il suono della parola “bobiiiiina!”, noi possiamo ricorrere a quelle voci che sanno accarezzare l'orecchio, blandendo l'afflizione dell'anima.

Mi viene in mente Glenn Gould ed il suo *A la recherche de Petula Clark* (chissà perché scartato nella selezione dei testi gouldiani che compaiono nell'adelphiano *L'ala del turbine intelligente*). Gould se ne intendeva di voci, e al di là delle sue inevitabilmente “eccentriche” predilezioni per la Clark o Barbra Streisand (“È proprio difficile trovare le parole che spieghino fino a che punto cose come queste mi commuovano”), vale la pena di citare quella straordinaria polifonia di voci racchiusa nell'*Idea del Nord* (che appartiene alla radiofonica “Trilogia della solitudine”, tanto per rimanere in ambito beckettiano). Attraverso singole voci di donne e uomini che vivono in condizioni di isolamento, ai confini con le lande artiche, Gould – sovrapponendole, come in una sorta di grandiosa fuga a più voci – compone un moderno ed anomalo oratorio fatto di semplici narrazioni di esseri *in fuga* dal mondo. Gould continuava a disegnare i confini del territorio della sua solitudine facendo parlare quelle degli altri (i soli spazi cui avrebbe desiderato appartenere, erano le sconfinite distese del Grande

Nord, o le pareti senza storia di una camera d'albergo). Seguiva un richiamo, una fascinazione, una vertigine, che lo conduceva al centro del *silenzio*, senza il quale per lui fare musica è un tradimento. Un'estetica della *sparizione*, dunque. Come scrive lo psicoanalista Michel Schneider nel suo bel libro sul pianista canadese (*Glenn Gould. Piano solo*, Torino, Einaudi, 1991): "È sul negativo, sul vuoto, che la musica si staglia per formare un'esile barriera tra se stessi e il nulla". La linea del suono, la linea della voce ("la voce è suono ed il suono è l'elemento più sottile della materia percettibile") disegna con esattezza questi confini. Di fronte al nulla, al silenzio che pure ci attira come un gorgo, a cui il suono tende in una volontà – lieta o tragica che sia – di autoestinzione, di *cupio dissolvi*, la voce, "in quanto volontà di dire, è volontà di esistere... Esplosioni dell'essere che si identifica con la propria voce" (Paul Zumthor, che è anche l'autore delle precedente citazione). La parola "esplosioni" (di glottide, corde vocali, palato... insomma dell'apparato fonatorio al gran completo) ci dice qualcosa – nel frattempo – del canto di Sainkho Namtchylak e di Beñat Achiary, che "cantano la voce" ricordandoci di Demetrio Stratos e della sua appassionata ricerca. E ancora: "la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura", queste sono parole di Corrado Bologna, ineguagliabile indagatore dell'antropologia e di quella "metafisica" della voce, che egli stesso crea nel suo *Flatus Vocis* (Bologna, Il Mulino, 1992).

È proprio la dialettica Silenzio-Voce, che Bologna sviscera in pagine memorabili, alle quali rimando doverosamente (e che mi ha fatto conoscere Ermanna Montanari, cui devo essere grato *anche* di questo, oltre che per la sua roca voce di nero velluto/catrame) che mi consente ora di riportare alla luce dei vecchi appunti su Arvo Pärt, che proprio dal *silenzio* e dalle voci fa scaturire quella sua lancinante, macerata poesia (o preghiera?) sonora che si staglierà – come sospesa, diafana, ieratica – sullo sfondo dei mosaici "rutilanti d'oro" di San Vitale (le voci saranno quelle, ineguagliabili, dell'Hilliard Ensemble, che assieme a Pärt

hanno creato un sodalizio artistico esemplare per profonda empatia e sonora corrispondenza).

Piegare l'orecchio di Dio

La poetica musicale di Arvo Pärt è una poetica del silenzio e del tempo negato: la poetica del *Tintinnabulum*, così come Pärt stesso la definisce, ovvero il luogo dove l'inessenziale viene meno e si è da soli di fronti al silenzio, ascoltando l'invisibile.

La musica di Pärt allontana da se la nozione di tempo, e questo avviene perlomeno a due livelli: è senza tempo nel senso che il suo essere statica ed immota nega il decorso temporale; ed è senza tempo per il suo essere fuori dal proprio tempo, al di fuori della storia. Ma sebbene il tempo sia "sospeso" il processo non è ipnotico, la musica non conduce all'*oblio*. Così come nell'*Ars Nova*, o nei grandi fiamminghi e negli italiani fino a Monteverdi escluso, la musica non pretende di agire sul tempo, ordinarlo e accaparrarlo, essa si sottopone al tempo, si lascia andare, si osserva vivere e può essere contemplata nel suo puro fluire. Ma è una contemplazione che non placa l'animo, che non lo conduce passivamente alla quiete. La musica di Pärt non rasserena, non sopisce, alla macerata ed aspra indigenza dei mezzi musicali corrisponde una altrettanto intensa e tormentata spiritualità. Musica di colui che rischia la propria individualità non per la ricerca di salvezza, ma per quella a volte angosciata della Verità, musica del *dubbio*, non della certezza, che si misura con l'inquietudine, che non arretra dinanzi all'abisso, ma vi ci si contempla, sia pure in preda alla vertigine.

Ma se la musica non può dire l'essere del dolore, può far sentire la purezza, l'*inaudito della purezza*, può far sentire una disperata malinconia cui si unisce una non meno disperata *grazia* – che attraverso le voci si manifesta e giunge fino a noi (ascoltate lo *Stabat Mater*...). In tale particolarissima grazia è forse il più profondo e segreto valore della musica di Pärt, che rispecchia la sostanziale differenza che esiste tra il Cattolicesimo (troppo spesso nemico dichiarato di ombre e dubbi) e le Chiese Orientali, con i loro culti "gelosi e segreti".

Ringrazio Arvo Pärt di avermi fornito quell'insperato *trait d'union* che mi consente ora di lambire le Chiese d'Oriente. Del resto l'interesse che da alcuni anni nutro per questo mondo appartato della religiosità cristiana nasce proprio da Pärt e dall'ascolto della sua musica. Ricordo che quando tornò da una visita alla nostra Basilica di San Vitale disse qualcosa che poteva assomigliare a queste parole: "In queste vostre antichissime chiese dovrebbero risuonare ancora quegli antichi canti bizantini la cui memoria è forse andata perduta". Non compresi bene il senso di quel "dovrebbero": intendeva dire che forse, tendendo bene l'orecchio, si potevano *ancora* udire, come se gli stessi mosaici o le nude pietre li avessero a suo tempo assorbiti e ce li potessero per incanto restituire, oppure si trattava di un sorta di invito a far sì che quella che doveva essere proprio una gran bella tradizione venisse riproposta oggi? Io che non sentivo assolutamente nulla optai per la seconda ipotesi, ed in qualche modo mi sono assunto questo compito, anche per atto di gratitudine nei suoi confronti. Così – prendendo anche alla lettera un bel verso di Montale – ho teso l'orecchio verso Oriente e dopo la Transcaucasia cristiana sono giunto in terra d'Etiopia, passando per i canti della tradizione siro-caldea, maronita e melchita (territori privilegiati di Marie Keyrouz, che a San Vitale inopinatamente ritornerà, dopo un concerto da molti ancora ricordato).

La liturgia della Chiesa Etiope-Ortodossa costituisce senza alcun dubbio una delle più antiche liturgie cristiane, a causa dei lunghi secoli di isolamento dal resto della Cristianità ("Circondati dai nemici della loro religione" – scrisse Edward Gibbon nel suo *Declino e caduta dell'impero romano* – "gli etiopi si addormentarono per quasi un millennio, dimentichi del mondo dal quale erano stati dimenticati"). Viene tuttora cantata in *Ge'ez*, l'antica lingua etiope, appartenente al ceppo semitico. Profondamente originale (e ricchissima di simboli), rimane tuttora la meno conosciuta e studiata delle liturgie orientali. Il suo spirito affonda le proprie radici sia nelle tradizioni proprie dell'area orientale, da cui discende, che in quelle africane, costituendo così un

collegamento tra la Cristianità e l'articolatissimo universo simbolico-animistico del continente nero. Le liturgie etiopi ortodosse sono letteralmente *sterminate*: canti, recitativi e *responsoria* si alternano senza soluzione di continuità per ore e ore (sarebbero senz'altro piaciute a Morton Feldman, che però forse le conosceva, visto che ha scritto il magnifico brano *Coptic Light*) in una dimensione di ascolto dilatato e che (per colui che non conosce quell'arcaica lingua né il significato di gesti arcani che si susseguono in una sorta di affascinante quanto ermetica coreografia incantatoria) può condurre ad uno stato di semi-ipnosi o di *trance* estetica (o meglio: *sinestesica*, ricordando il magnifico scritto che ci ha lasciato Pavel Florenskij sulla liturgia cristiano-ortodossa), nella quale il tempo è sospeso. Nel *Qênê Mâhlet* (il coro delle chiese etiopi, dalla caratteristica pianta circolare) i cantori (chiamati *Dabtara* – molto spesso ciechi – che scandiscono danzando il ritmo delle loro litanie estasianti con il suono del *Maqwamiyâ* – verga per la preghiera – e del *Ts'anâts'el* – piccolo sistro di bronzo a forma di lira), i suonatori del grande tamburo sacro (nella chiesa etiope il tamburo, denominato *Kabaro* – ricavato da un tronco svuotato, lungo circa un metro – è addirittura simbolo del Cristo) creano, assieme agli *Abuna* (i celebranti), un universo sonoro che non assomiglia ad altri e che conserva tutti i segni di una passata civiltà rimasta pressoché incontaminata. Le voci dei *Dabtara* perpetuano ancora la “grana” della voce di San Jared (descritta come “un forte rumore, di grande bellezza”), l’“inventore” della musica sacra etiope, colui che sapeva catturare i suoni della natura: il canto degli uccelli (prima di Messiaen...) così come il rimbombo del vento che scendeva dalle montagne. Quando i preti e i diaconi cantano come hanno imparato da Jared continuano fino ad essere completamente esausti, finché il sudore sgorga dai loro pori, finché le loro membra sfuggono al loro controllo, i loro muscoli sono spossati, le loro gole sono rauche, i loro ginocchi tremano e le loro mani (che essi battono mentre cantano) sono doloranti.

Una Babele felice

Ecco, allora, voci che catturano i suoni della natura, che sospendono lo scorrere del tempo, e poi i *tintinnabula* in versione copta (i sistri) ed il grande tamburo che scandisce ossessivamente con la sua voce profonda, come di tuono, i riti, evocando tempi biblici (allo stesso modo di quanto accade in *Sara aveva novant'anni*, di Pärt).

Le cose ritornano e il cerchio si chiude –

momentaneamente, solo perché è giunta l'ora di chiuderlo. Del resto, che altro dire sulle voci?

Probabilmente nulla, perché le voci desiderano solo essere *ascoltate*. Se ne parliamo le copriamo con la *nostra* voce, vaniloquio che si sovrappone, maschera e vanamente filtra e rende opaca quella trasparenza che pure vagheggiamo e dovremmo limitarci a fare entrare in noi. *Genius Vocis* è solo un luogo per ascoltare altre voci, a noi sconosciute o anche da noi amate, voci “altre” che pur monodicamente si sommano nel ricordo, nella volatile memoria per ricreare una polifonia che risuona solo per noi: polifonia di voci – ovviamente – ma anche di luoghi, di tempi, di lingue, parole e suoni. *Genius Vocis* è il conseguimento (o meglio *l'inseguimento*) di un sogno aurale, una realizzazione possibile di quella “Babele felice” di cui di ci ha detto Barthes.

Si capovolge il vecchio mito biblico, la confusione delle lingue non è più una punizione, il soggetto accede al godimento attraverso la coabitazione dei linguaggi che lavorano fianco a fianco: il testo di piacere è Babele felice.

Franco Masotti

Domenica 5 luglio, ore 18.30

Magazzino dello Zolfo

Giovanni Sollima
e l'Ensemble "Soni ventorum"
I Canti

Ensemble "Soni Ventorum"

flauto e ottavino Luigi Sollima

violino Michele Campo

viola Paolo Giacchino

violoncello e chitarra elettrica Egidio Eronico

tastiera Aurelio Fragapane

percussioni Giovanni Caruso

violoncello **Giovanni Sollima**

Commissione di Ravenna Festival

in prima esecuzione assoluta

I Canti

Mi muovo per strada con un piccolo registratore, come un fotografo con la sua macchina, cerco di rubare “frammenti” e “sonogrammi”. Lavoro su ciò che giace in archivi e nastroteche, o che proviene direttamente dalla mia memoria che, vaga e confusa (antidoto a un alto rischio di passività?), lascia lo spazio ad una sorta di autodettatura lacunosa.

Sono attratto dalla linea melodica tracciata da un parlato, dalla tonalità, dal ritmo, dalla voce come pura fonte sonora: rabbia, dolore, euforia hanno precise altezze, salti di ottava, seconde minori, velocità, dinamiche, pause... reperti che “organizzati” a fascia e a trama compatta, irrompono come corpi estranei nell’“equilibrio” musicale.

Abito in Sicilia e, nel momento in cui scrivo, a New York (dove continuo a muovermi con un piccolo registratore), luoghi le cui miserie, promiscuità culturali, processioni, mercati, aste, feste, piazze, lamenti, messe, rosari, famiglie, cori, ambulanti, dementi, imbonitori, invasati, artigiani, ubriachi, poeti, campane, animali, rituali metropolitani e rurali transitano sulla via del canto.

Considero *I Canti* come un *work in progress* illimitato o come un’opera “collettiva” che mi appartiene solo in parte. Composta quasi per strada, “impacchettando” luoghi, persone, fatti, fotografando voci.

Giovanni Sollima



GIOVANNI SÒLLIMA

Giovanni Sòllima è nato a Palermo nel 1962 da una famiglia di musicisti. Si è diplomato al Conservatorio della sua città perfezionandosi poi alla Musikhochschule di Stoccarda. All'attività di compositore affianca quella di strumentista: allievo del grande didatta Antonio Janigro, è uno dei più affermati ed apprezzati violoncellisti della sua generazione, e svolge attività concertistica in Italia e all'estero, sia come solista sia

collaborando con direttori e musicisti di grande fama (Sinopoli, Soudant, Delman, Inbal, Ceccato, Pesko, Demus, Canino, Brunello, Argerich, ecc.). Fra le composizioni più significative si ricordano “L’Agnus Dei” per il *Requiem per le vittime della mafia* (Cattedrale di Palermo, 1993) e il Brano per violoncello e ensemble *Spasimo*, eseguito nel 1995 in occasione della fine dei restauri del complesso monumentale di Santa Maria dello Spasimo a Palermo. Nei due anni successivi *Spasimo* è stato nuovamente eseguito nel corso dell’Estate Catanese, del Festival di Fano, della Sagra Musicale Umbra, al 1° Salone della Musica di Torino (in concomitanza con l’uscita del compact disc omonimo), e in tournée al Merkin Hall di New York, a Washington, Boston, Filadelfia e Montreal. Nel febbraio 1998 l’Orchestra Sinfonica “G. Verdi” diretta da Aldo Ceccato ha eseguito al Teatro Lirico di Milano il brano per Orchestra *MW*, ispirato dall’ascolto delle radio africane sulle onde medie. Nel marzo 1998 la casa discografica Agorà ha pubblicato un CD contenente *Violoncelles, Vibrez!*, ballata per due violoncelli e archi, nell’esecuzione di Mario Brunello e Giovanni Sòllima, con l’Orchestra d’Archi Italiana. Fra i prossimi impegni si segnalano la pubblicazione in tutto il mondo del CD *Aquilarco* (con la voce recitante di Bob Wilson, per l’etichetta newyorkese Point Music/Polygram diretta da Philip Glass), l’esecuzione del brano per orchestra *Lam & Dan*, commissionato dalla Greenwich Village Orchestra di New York, e la composizione del brano d’obbligo per l’edizione 1999 del prestigioso “Concorso Caruana” per violoncellisti. Giovanni Sòllima pubblica le sue musiche presso la Casa Musicale Sonzognò di Milano.

ENSEMBLE SONI VENTORUM

Fondato e diretto da Luigi Sollima, l'Ensemble Soni Ventorum si avvale di un organico variabile; accanto al tradizionale nucleo di legni, ottoni ed archi accosta percussioni, tastiere, chitarra elettrica, basso elettrico e strumenti orientali. Soni Ventorum si muove all'interno di un vasto arco di esperienze musicali: dalla musica contemporanea occidentale a quella africana, dalla musica elettroacustica alle contaminazioni jazz, pop e rock. Le recenti prime esecuzioni di opere di Gavin Bryars, Michael Torke, Carlo Boccadoro e Giovanni Sollima, come la scelta di autori quali Steve Reich, Philip Glass, Robert Moran, Terry Riley e Astor Piazzolla, testimoniano l'intenzione del gruppo di potenziare la conoscenza e la divulgazione di quella musica spesso definita "di frontiera" che, senza barriere tra generi e stili, riesce a stabilire un dialogo vitale e genuino con un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo. Soni Ventorum ha effettuato tournée in Europa (Spagna e Russia) in Asia, negli Stati Uniti e in Canada, registrando anche per la radio e la televisione russa. Ha svolto attività concertistica per il Teatro Massimo di Palermo (Rassegna "Suoni del Novecento"), Amici della Musica di Palermo, Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, Associazione Musicale Etnea, Accademia Filarmonica di Messina, Festival "il Violino e la selce" di Fano, Rassegna Catania Musica-Estate, Sagra Musicale Umbra, Merkin Concert Hall di New York, Gasson Hall di Boston. Lo scorso mese di luglio l'Ensemble, sotto la direzione di Andrea Molino e la regia di Francis Menotti, ha messo in scena al Palladium di Palermo due opere di Giancarlo Menotti "La Medium" e "L'unicorno, la gorgona e la manticora" con ampi consensi di pubblico e critica. Nel novembre 1995 ha inciso un CD dal titolo "Spasimo" con musiche di Giovanni Sollima prodotto dalla Casa Musicale Sonzogno.

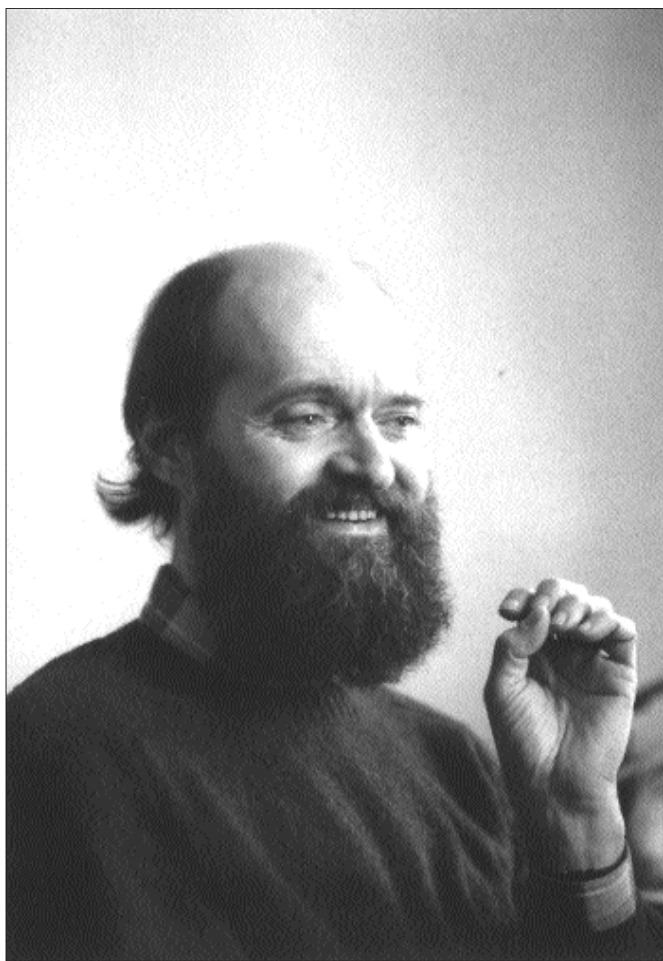
Domenica 5 luglio, ore 21.30
San Vitale

The Hilliard Ensemble
“Omaggio ad Arvo Pärt”

David James *controtenore*
Rogers Covey-Crump *tenore*
John Potter *baritono*
Gordon Jones *basso*

Valdine Anderson *soprano*
Christopher Bowers-Broadbent *organo*
Rebecca Hirsh *violino*
Gustav Clarkson *viola*
Sophie Harris *violoncello*

Perotinus *Viderunt omnes*
Arvo Pärt *An den Wassern zu Babel*
Pari intervallo
Summa
Es sang vor langen Jahren
Due salmi russi
Perotinus *Vetus abit littera*
Pärt *Ed uno dei farisei*
Mein Weg hat Gipfel
Stabat Mater



Arvo Pärt

Piegare l'Orecchio di Dio

*Helise, helise, hääli
Kõlise, kõlise, keeli
Laja vastu, laasi suuri!
Küll on aega vaiki olla.*

(Tintinna, tintinna, voce
Suona, suona, parola
Risuona, grande foresta!)
Antica ballata estone

Se noi vogliamo l'eterno, lo penseremo come un presente da cui è tolta la successione, mentre il tempo è la successione che permane, il passare. Se desideriamo rappresentarlo, l'eterno è un andare avanti che nello stesso tempo non si muove.
Soren Kierkegaard

Il ricordo e l'oscuro.

L'opera di Pärt mostra una sorta di refrattarietà all'analisi, alla vivisezione, alla scomposizione, che impedisce di coglierla nella sua unità.
Come dice Wackenroder:

esiste nell'eternità un precipizio ostile che divide il cuore che sente e le ricerche dell'esploratore; il cuore è un'entità divina, indipendente e chiusa, che non può essere analizzata dalla ragione.

Perché cercare di riempire i silenzi, di sottolineare il suono, nella sua purezza, con il linguaggio? E' mai possibile parlare di musica senza aggettivi?

Siamo condannati all'aggettivo? Siamo costretti a questo dilemma? Il predicabile o l'ineffabile? [...] Il predicato è sempre il baluardo con cui l'immaginario del soggetto si protegge dalla perdita di cui è minacciato.
Roland Barthes

Colui che ascolta, abdica talvolta al proprio spirito critico, e propende piuttosto per l'abbandono. Ma è questa una proprietà della musica di Pärt o piuttosto un segno di un mutato "Spirito del tempo"? È la musica in sé che conduce, che porta all'abbandono, o siamo noi che siamo propensi, desiderosi di abbandonarci, di struggerci? Forse sono vere entrambe le cose. Il "fenomeno Pärt" ci si presenta dinanzi nel momento in cui, assieme a tutte le altre, vengono a cadere anche le "ideologie dell'ascolto", ed assistiamo al riemergere della centralità dell'individuo, dell'Io poco incline agli imperativi categorici. Se pure, da una parte, siamo desiderosi di imboccare questa via "laica" all'ascesi ed all'edificazione etica e morale (che forse non permangono in noi oltre la durata di un ascolto), dall'altra non riusciamo a sopire malcelati sospetti che si tratti di una ulteriore manifestazione di "falsa coscienza", di obnubilamento del pensiero razionale. Forse è vero quanto affermava Tarkovskij, secondo cui l'uomo moderno è una sorta di *impotente spirituale* "incapace di meditare sulla verità..., sordo alla sofferenza attraverso la quale è passato l'artista per condividere con gli altri la verità da lui attinta".

Ma i nostri sospetti sono infondati, nella musica di Pärt non si vagheggiano conciliazioni o velleità *affermative* di sorta. La sua non è musica *per mettersi al sicuro*, in quanto essa incarna, se mai, il senso della *perdita*, l'ineffabile nostalgia per quanto è irrimediabilmente perduto: la purezza, l'innocenza (a cui si sovrappone il nostro rimpianto, il nostro sentire sgomento la mancanza anche di quella nostalgia). La nostalgia ha talvolta un potere consolatorio, riempie un vuoto evocando qualcosa che ci illumina da lontano. È quella che Hölderlin chiamava *l'emozione del ritorno*, ritorno che è ricordo ma, nello stesso tempo, anche utopia: un'utopia *velata di nero* (con cui si attua la *methexis*, la partecipazione dell'opera d'arte all'oscuro). La filosofia della *nostalgia* è una filosofia dell'*inattualità*, una filosofia della Notte.

In Pärt tutto è chiaro e tutto è misterioso. La sua inquietudine diviene suono (oppure, il suono diviene la nostra inquietudine). Tutto vi è semplice e tutto vi è

indecifrabile (semplicità della scrittura, della costruzione sonora, e, nello stesso tempo, indecifrabilità del risultato). Ma il risultato è *in noi*, questa musica mette a nudo qualcosa dentro di noi, qualcosa che è per noi indecifrabile, che ci inquieta e nello stesso tempo ci seduce.

Tutta la scala dei sentimenti della nostra anima trova nella voce e nel canto il giusto temperamento e direi un'arcana, eccitante corrispondenza. Ma spesso il piacere dei sensi fisici, cui non bisogna permettere di sfibrare lo spirito, mi seduce...

S. Agostino

L'inaudito della purezza.

La musica di Pärt allontana da sé la nozione di tempo, e questo avviene perlomeno a due livelli: è senza tempo nel senso che il suo essere statica ed immota nega il decorso temporale; ed è senza tempo per il suo essere fuori dal proprio tempo, al di fuori della storia. Ma sebbene il tempo sia "sospeso" il processo non è ipnotico, la musica non conduce all'*oblio*. Così come nell'*Ars Nova*, o nei grandi fiamminghi e negli italiani fino a Monteverdi escluso, la musica non pretende di agire sul tempo, ordinarlo e accaparrarlo, essa si sottopone al tempo, si lascia andare, si osserva vivere e può essere contemplata nel suo puro fluire. Ma è una contemplazione che non placa l'animo, che non lo conduce passivamente alla quiete. La musica di Pärt non rasserena, non sopisce, alla macerata ed aspra indigenza dei mezzi musicali corrisponde una altrettanto intensa e tormentata spiritualità. Musica di colui che rischia la propria individualità non per la ricerca di salvezza, ma per quella a volte angosciata della Verità, musica del *dubbio*, non della *certezza* (come ad esempio in Messiaen, Stockhausen, o anche Stravinskij), musica che si misura con l'inquietudine, che non arretra dinanzi all'abisso, ma vi ci si contempla, sia pure in preda alla vertigine. Il cammino compositivo di Pärt avviene all'interno di una *avventura* metafisica, di un sofferto itinerario spirituale

che è anche un viaggio all'interno del Sé. Le sue composizioni contengono e trasmettono il senso del tragico, della sofferenza, del dolore umanamente inteso e sentito, piuttosto che quella che Savinio definiva "l'aria dorata ed odorosa d'incenso che stagna sotto le cupole". Ma se la musica non può dire l'essere del dolore, può far sentire la purezza, l'*inaudito della purezza*, può far sentire una disperata malinconia cui si unisce una non meno disperata *grazia*. In tale particolarissima grazia è forse il più profondo e segreto valore della musica di Pärt, che rispecchia la sostanziale differenza che esiste tra il Cattolicesimo (nemico di ombre e dubbi) e la Chiesa Ortodossa d'Oriente, con i suoi culti "gelosi e segreti".

La musica di Pärt (e la sua recente fortuna) si accompagna, o prelude, come s'è già accennato, all'esigenza di una "nuova spiritualità", di una religiosità che era già stata postulata programmaticamente, nel corso di questo secolo, da diversi musicisti, sia pure nelle forme più diverse ed eterodosse (basti pensare a Scriabin, Satie... sino ad arrivare a Penderecki o al già citato Messiaen. Questo volgersi verso la religione, o, più in generale, verso il *sacro* ha qualcosa a che fare con la vissuta esperienza di tragedie e catastrofi materiali e morali, e quindi con lo scandagliare le *zone abissali* dell'animo umano. Si tratterà, con uno sforzo di disperata intensità, di cogliere, come affermava Busoni, "un raggio del mistero che avvolge l'umanità", attraverso un rinnovato anelito metafisico ed una vocazione a ciò che è trascendente.

Ci piace chiudere queste righe citando, ancora una volta, Wackenroder, che in questo brano pare lasciarci un ideale commento alla musica di Pärt (quasi una nota di copertina a memoria futura).

Di queste anime, delicate e umili è quella antica musica corale, che risuona come un eterno miserere mei, Domine e le cui note, lente e profonde, si fanno avanti, nell'ombra della chiesa, come una schiera di pellegrini, carichi di peccati, nel fondo di una valle.

La loro umile musa insiste lungamente sugli stessi accordi e ardisce solo con lentezza di passare alle note più

vicine; ma ogni cambiamento di accordo, anche il più piccolo, sconvolge con quel suo andare misterioso tutta la nostra anima, e la lenta potenza dei suoni ci fa tremare con brividi paurosi, ed esaurisce l'ultimo respiro del nostro cuore ansioso. Qualche volta accordi violenti e amari irrompono in quella lentezza e allora l'anima rabbrivisce di paura davanti a Dio; ma poi succedono suoni cristallini e trasparenti, che sciolgono quei lacci di paura dal cuore e lo consolano e lo sollevano in alto. Verso la fine, l'andamento del canto si fa più lento e, afferrata da una nota profonda, quasi dalla propria coscienza commossa, l'umiltà si rivolge su se stessa, in lunghe spire dolorose, e non vorrebbe più staccarsi dalla voluttà del pentimento, finché tutta l'anima, liberata, si esala in un lungo, leggero sospiro, che si va smorzando...

Wilhelm Heinrich Wackenroder

Franco Masotti



THE HILLIARD ENSEMBLE

The Hilliard Ensemble è oggi il più celebre gruppo vocale del mondo nell'ambito sia del repertorio di musica medievale e rinascimentale che in quello contemporaneo. L'Ensemble svolge un'intensa attività concertistica con oltre 120 concerti all'anno, principalmente in Europa, Giappone, Canada e U.S.A. The Hilliard Ensemble collabora strettamente da molti anni con il compositore Arvo Pärt. Molteplici sono le composizioni scritte dal compositore estone per la formazione vocale inglese, alla quale hanno dedicato opere importanti anche Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James McMillan, Elena Firsowa, ecc.

Le prime registrazioni discografiche dell'Hilliard Ensemble sono state realizzate negli anni 1984-1992 per la Emi, poi la collaborazione con l'etichetta tedesca ECM ha portato alla realizzazione di quattro CD dedicati ad Arvo Pärt ("Passio", "Arbos", "Miserere" e "Litany") e di altri dedicati, monograficamente, a Tallis, Gesualdo, Perotin, Walter Frye, Gavin Bryars, Orlando di Lasso ai quali si sono aggiunte recentemente le registrazioni riguardanti il Codex Specialnik, la partecipazione - "Evening Prayers" - all'incisione di "Abii ne viderem" di Giya Kancheli, la collaborazione con Jan Garbarek nel cd "Officium" che ha venduto più di settecentomila copie

in tutto il mondo, e - infine - “The Hilliard Songbook”.
È in atto inoltre un progetto discografico, “Hilliard Live”, che pubblica registrazioni dal vivo del complesso

Valdine Anderson

Soprano di origine canadese, si è esibita con le principali orchestre del suo Paese, nell’ambito di un repertorio estremamente vasto, ricevendo in questi anni riconoscimenti unanimi di pubblico e di critica.

Conosciuta come raffinata interprete di musica barocca, Valdine Anderson si è affermata in special modo per le sue notevoli interpretazioni di opere contemporanee.

Frequenti le sue esibizioni in Gran Bretagna, che hanno incluso *Offrandes* di Varèse con la BBC Symphony Orchestra, *A mind of winter* di George Benjamin con la BBC National Orchestra of Wales e la Halle Orchestra, entrambe dirette dal compositore, *Song Offerings* di Jonathan Harvey e *Sequenza III* di Berio alla St. John’s Smith Square di Londra con Sinfonia 21, recital all’Almeida Festival e all’American Independents Festival, *Chantefleurs et Chantefables* di Lutoslawski con la BBC Welsh Symphony Orchestra e Tadaaki Otaka, *Spring Symphony* di Britten con la BBC Symphony Orchestra diretta da Oliver Knussen, *Lulu Suite* di Berg con la stessa orchestra all’Aldeburg Festival, un recital con Thomas Adès nel corso delle celebrazioni della London Sinfonietta per il 70° compleanno di György Kurtàg.

Valdine Anderson si è inoltre esibita in *Good Night* di Gorecki con la London Sinfonietta a Milano, *Altenberglieder* di Berg con la Robert Schumann Philharmonie in Germania, *The Sayings of Peter Bornemisza* di Kurtàg a Budapest, *Book of Proverbs* di Michael Torke con la Netherlands Radio Philharmonie diretta da Edo de Waart, *Adnan Songbook* di Gavin Bryars con l’Ensemble dell’autore a Colonia, *Symphony of Sorrowful Songs* di Gorecki con l’Orchestra Sinfonica di Baltimora diretta da David Zinman. Nel 1995 ha interpretato “the Maid” nella prima mondiale di *Powder Her Face* di Thomas Adès al Cheltenham Festival,

in una produzione dell'Opera di Almeida.

Recentemente ha tenuto concerti con l'Orchestre National de Paris, la Vancouver Symphony e la BBC Scottish Symphony Orchestra, compiendo inoltre il suo debutto all'English National Opera nel *Dr. Ox's Experiment* di Gavin Bryars.

Fra le sue più importanti incisioni, segnaliamo *Jöb* di Maxwell-Davies (Collins), *Spirit Song* di Freedman, *Five Eliot Landscapes* di Adès (EMI), *Chantefleurs et Chantefables* di Lutoslawski (BIS) e *Adnan Songbook* di Bryars.

Christopher Bowers-Broadbent

Christopher Bowers-Broadbent, organista e compositore, ha dedicato gran parte della sua carriera alla promozione del repertorio contemporaneo. Dopo un apprendistato musicale come corista del famoso Choir of King's College di Cambridge, Bowers-Broadbent ha studiato organo e composizione alla Royal Academy of Music di Londra con Richard Rodney Bennett e Arnold Richardson, succedendo poi a quest'ultimo nella cattedra di organo dal 1973 al 1992.

Fra i principali successi discografici ai quali ha partecipato, ricordiamo *Trivium* (ECM) con opere di Pärt, Glass e Maxwell-Davies; *O Domina nostra* di Gorecki e *The Black River* di Gavin Bryars (Argo); *Arbos*, *Miserere* e *Passio* di Pärt, con The Hilliard Ensemble; *Meditations sur le mysters de la Sainte Trinite* di Messiaen (ECM); *De Profundis* (Harmonia Mundi) con il Theatre of Voices di Paul Hillier.

Nel 1995 la sua opera per ragazzi *The Pied Piper* è stata eseguita alla Croydon's Fairfield Halls nell'ambito di un importante progetto didattico dei London Mozart Players. Tra gli ultimi suoi lavori spiccano due *Sequences* per organo, da lui presentate a Tallinn, in Estonia, all'inizio di quest'anno ed altre due composizioni portate in tournée negli Stati Uniti dal Theatre of Voices. Nell'ottobre del '97 ha eseguito in prima assoluta *Puzzle* di Arvo Pärt, a lui dedicata dal grande compositore estone in occasione del suo compleanno.

Rebecca Hirsch

Rebecca Hirsch ha studiato con Jaroslav Vanecek presso il Royal College of Music di Londra, la città in cui vive. Considerata una delle migliori violiniste nell'attuale panorama musicale inglese, si esibisce regolarmente come solista in Gran Bretagna ed Europa, suonando, tra l'altro, con la Liverpool Philharmonic Orchestra, la London Sinfonietta, la Philharmonia Ulster Orchestra e la BBC Scottish Orchestra. Con la BBC Philharmonic ha recentemente suonato il *Concerto per violino* di Walton. Ha effettuato la sua prima incisione discografica con il *Concerto per violino* di Paul Ruders con la Odense Symphony Orchestra diretta da Tamas Veto. In seguito Paul Ruders ha scritto per lei il suo secondo *Concerto*, presentato da Rebecca Hirsch in prima mondiale a Copenaghen, con il Collegium Musicum, diretto da Michael Schonwandt. Ha eseguito, inoltre, sempre in prima assoluta, nella capitale danese, il *Concerto per violino "Sterbende Gaerten"* di Bent Sorensten con la Danish National Radio Symphony Orchestra sotto la direzione di Leif Segerstam, alla Tivoli Concert Hall, la cui incisione (Da Capo) si è aggiudicata il prestigioso Nordic Council Music Prize. È stata invitata ad esibirsi con la London Sinfonietta in *Fratres* e *Tabula Rasa* di Arvo Pärt, sotto la direzione di Paavo Jarvi, nell'ambito del recente Emerging Light Festival del South Bank Centre.

Tra le altre incisioni effettuate spiccano i due *Concerti per violino* di Rawsthorne con la BBC Symphony Orchestra; il *Concerto per violino* di Britten con la BBC Scottish Orchestra (Naxos); il *Concerto per violino* di Hakon Borreson con la Aalborg Symphony Orchestra (Da Capo); un recital con musiche di Pärt (Black Box).

Gustav Clarkson

Ha studiato violino a Londra, Siena e Salisburgo. È stato primo violino dell'English Touring Opera dal 1989 al 1993 ed ha in seguito ricoperto tale ruolo in molteplici orchestre londinesi. Si è altresì esibito, in ambito

britannico, in qualità di solista, suonando un vasto repertorio di concerti per violino e orchestra, incluso il *Concerto* di Sibelius e il *Doppio Concerto* di Brahms. Ha effettuato il suo primo recital nella celebre Purcell Room, nel 1991, con il pianista australiano Ian Munro. Come violista è stato membro del Bochmann Quartet (oggi Maggini Quartet) per sei anni, dello Schubert Ensemble e del Koenig Ensemble, esibendosi, inoltre, in qualità di solista, in prestigiose sale tra le quali la Queen Elisabeth Hall. Dopo aver deciso di dedicarsi esclusivamente alla viola, ha intrapreso nel 1997 una tournée in Cina con la Richard Alston Dance Company. Ha collaborato a lungo con l'Endymion Ensemble e l'Oxford Festival Ensemble, esibendosi, fra l'altro, al Walton Festival per i settant'anni del Walton's First Quartet. Fa parte del famoso Eroica Quartet, con il quale ha recentemente suonato l'integrale dei Quartetti op. 18 di Beethoven al City of London Festival, ed inciso il primo CD della serie dedicata ai Quartetti di Mendelssohn.

Gustav Clarkson è anche membro del Trio Nuages (viola, flauto e arpa). È stato prima viola dei London Mozart Players e ricopre di frequente questo ruolo anche nell'Orchestra di St. John Smith Square e nella Jupiter Orchestra. Ha effettuato parecchie registrazioni per la BBC ed inciso per varie case discografiche (Orpheus, Hyperion, Phoenix, Auracle e Meridian).

Dopo aver insegnato, dal 1991 al 1996, violino e viola al Royal Northern College of Music, insegna ora viola e musica da camera al Welsh College of Music and Drama e presso la Dartington International Summer School.

Sophie Harris

Ha studiato violoncello alla Chethams School of Music, perfezionandosi in seguito al Royal Northern College of Music, dove ha ricevuto numerosi premi, fra cui il "Sir John Barbirolli" e il "Terence Weill". Nel 1988 si è trasferita a Londra, dove è entrata a far parte dello Smith Quartet. Con questa formazione, specializzata nel repertorio contemporaneo, ha effettuato numerose

incisioni di successo ed ha compiuto tournée in Europa e in Sud America. Si è contemporaneamente esibita con numerosi altri gruppi cameristici, fra cui il Gavin Bryars Ensemble, ed anche con compagnie di danza contemporanea, come la Siobhan Davies Dance Company e la Shobana Jeyasingh Dance Company. Dalla fine del 1994, lasciato lo Smith Quartet, si dedica principalmente all'attività solistica, ampliando il proprio repertorio contemporaneo con lavori scritti espressamente per lei.

Venerdì 10 luglio, ore 18.30
Magazzino dello Zolfo

Alemu Aga (PROGETTO ÆTHIOPIA I)
Bägänna. La sacra arpa del Re Davide

Beñat Achiary voce
Michel Etchecopar *Xirula e Ttun Ttun*
Musiche dei Paesi Baschi



ALEMU AGA: ultimo poeta della *bögänna*

La *bögänna* è una lira molto grande a 10 corde: molto spesso pizzicate, ma talvolta anche sfregate con un plettro, queste corde sono di budello di pecora ed il loro suono è alterato ed amplificato grazie ad una striscia di pelle che conferisce allo strumento quel suo timbro peculiare, così vibrante. Questa arpa rappresenta uno degli strumenti più antichi dell'Etiopia.

Secondo la leggenda, l'arpa discende da quella con cui il futuro Re David suonava 3.000 anni or sono (David non fu soltanto colui che vinse Golia ma anche l'iniziatore della tradizione dei salmi) per placare l'insonnia del suocero, Saul, il primo re degli ebrei. Suo nipote, Menelik I, figlio di Salomone e della Regina di Saba, avrebbe portato con sé lo strumento in Abissinia (assieme all'Arca dell'Alleanza) allorché egli diede inizio alla dinastia salomonide. Di fatto, gli stretti legami che sussistono tra la *bägänna* e la religione Etiope Ortodossa, impregnata com'è dello spirito veterotestamentario, potrebbero confermare la leggenda. Gli occidentali tendono a dimenticare che l'Etiopia fu una delle prime roccaforti del cristianesimo: infatti si convertì già all'inizio del IV secolo, prima dei franchi, dei sassoni, dei longobardi, e sei secoli prima dei polacchi, degli ungheresi, o dei russi...

Tuttavia, nonostante questi stretti legami, la *bägänna* non viene mai suonata durante i normali uffici religiosi. Essa può essere utilizzata per le celebrazioni religiose ma sempre fuori dalla chiesa. Costituisce per eccellenza lo strumento associato con il Natale o la quaresima. Fino al XX secolo, la maggior parte dei *dabtara* (monaci o chierici colti) e degli esponenti della nobiltà suonava lo strumento. Anche l'imperatore Theodoros, Menelik II o lo stesso Hayle Sellassie proseguirono questa tradizione. Lo strumento poteva essere suonato sia dagli uomini che dalle donne.

A causa delle sue origini religiose ed aristocratiche, la *bägänna* ebbe a soffrire sotto la dittatura stalinista ed antireligiosa in cui cadde l'Etiopia dopo la deposizione dell'ultimo dei Negus, Hayle Sellassie. Per circa vent'anni, la *bägänna* fu implacabilmente bandita dalla radio e dalla televisione, e venne confinata nell'intimità delle case private; nessun disco era più disponibile e non veniva più insegnata nelle scuole. Alemu Aga, in particolare, fu obbligato ad interrompere l'insegnamento dello strumento presso la Scuola Nazionale di Musica, la Scuola 'Yared', così denominata in omaggio a San Yared, il santo etiope patrono della musica.

Dalla caduta della dittatura, avvenuta nel 1991, la *bägänna* ha ripreso il suo posto nella società etiope, ma

in tono minore: è ormai uno strumento purtroppo in via di estinzione. Il suo insegnamento non è ancora stato ristabilito, e la salvaguardia di questa cultura plurimillenaria a cui la *bägänna* appartiene (e di cui è simbolo) non può attuarsi senza una maggiore sensibilità ed una maggiore attenzione da parte delle nuove autorità culturali in Etiopia.

Alemu Aga non è né un aristocratico né tantomeno un *dabtara*. È nato nel 1950 in una modesta famiglia di Entotto, sulle montagne che circondano Addis Abeba, ed è stata soltanto una pura coincidenza che il suo vicino di casa fosse un venerabile virtuoso di *bägänna*, l'*Aleqa* Tesemma Welde Emmanuel, originario della provincia del Wallo (*Aleqa* è uno dei tanti titoli all'interno della complessa gerarchia della Chiesa Etiope, ed denota un elevato livello di educazione). All'età di 12 anni, il giovane Alemu fu rapidamente sedotto dallo strumento e riuscì a convincere il suo possessore a dargli delle lezioni. E oggi, trent'anni dopo, questo strumento non l'abbandona mai. Se vi capita di visitare la cosiddetta 'Piazza', un'area commerciale di Addis Abeba (che deve il suo nome al periodo coloniale italiano), troverete la sua fida *bägänna* nel retro del suo negozio.

Talvolta un amico o un allievo si ferma e pizzica alcune note di eternità...

Per vent'anni, Alemu Aga è stato riconosciuto come uno dei maestri della *bägänna*, ed è riverito come tale dagli etiopi, presso i quali gode di grande popolarità.

Ha effettuato la sua prima registrazione - curata da Cynthia Tse-Kimberlin, una musicologa americana specializzata nella *bägänna* e negli strumenti a corda etiopi - già nel 1972 per una delle prestigiose collane dell'UNESCO ("Ethiopia III, Three Chordophone Traditions", BM 30 SL 2314, ripubblicato, nel 1996, da AUVIDIS France, D8074). Più recentemente ha registrato per l'etichetta francese Long Distance (142009-WM332) e - assieme a Asnakech Worku, cantante e suonatrice di *krar* - per la tedesca Acoustic Music Records (Nr. 319.1098.2).

I canti di Alemu Aga sono perlopiù di ispirazione religiosa, ma possono essere anche racconti o storie appartenenti alla tradizione folklorica, o anche sue

stesse poesie. Siano lodi a Dio, oppure parole d'amore o di pace, il significato polivalente delle parole cerca di illustrare la vanità della vita, gli alti e bassi dell'esistenza, o di comunicare un messaggio più nascosto e riposto. Quest'arte allusiva e sottilmente allegorica del *double entendre* è un mezzo d'espressione profondamente radicato nella mentalità e nell'immaginario etiope. Viene chiamata *sem-enna-werk* (cera e oro), e proviene sia da una tradizione colta clericale, il *Qené*, una forma di poesia soggetta a regole estremamente sofisticate e complesse, che dai limiti imposti alla libertà d'espressione in questo paese continuamente minacciato dall'instabilità politica, dal capovolgimento delle alleanze tra i *ras* dei vari territori, re di secondo piano ed altri signori della guerra che obbligavano poeti, scrittori e artisti a proteggere se stessi dietro lo schermo delle costrizioni poetiche. La musica della *bägänna*, sia essa meditativa, devozionale o edificante per alcuni, o semplicemente affascinante, rilassante per altri, costituisce certamente un'esperienza estrema per le orecchie occidentali. Dobbiamo solo rallegrarci che questo suono arcano possa essere ancora udito, e che esso si aggiunga alla nostra conoscenza dell'eredità musicale universale.

Francis Falceto



BEÑAT ACHIARY

Residente nei Paesi Baschi dove è nato, questo eccezionale artigiano si è da numerosi anni dedicato al servizio della lingua e dell'espressione orale. Beñat è poeta, perché fa suoi, cantando, i testi dei grandi autori del secolo (René Char, che ha tradotto in basco, Federico Garcia Lorca... ma anche Roland Barthes) per costruire un suo personalissimo universo che dimora nella fuggevole istantaneità dell'improvvisazione in tempo reale. Achiary è progressivamente cresciuto, abbandonando senza rinnegarla, una cultura tradizionale forte, orgogliosa e chiaramente identificata: quella dei Paesi Baschi.

Musicalmente, Beñat riconosce senza esitazioni l'influenza di Michel Labeguerie, "una sorta di Brassens dai testi ben scritti, dalla musica profondamente radicata e pur tinta di modernismo, che si situa tra la *rive gauche* e il jazz più libero e creativo".

Beñat Achiary ama i canti antichi della Soule, la sua terra. Sono canti di mietitura, canti d'insonnia, canti di musicisti erranti, canti che accompagnano la vita e ne sono, a loro volta, accompagnati.

“Le grandi arie dei paesi della Soule non sono misurate: sono libere, sono grandi spirali. Lo stile poetico può avere tratti simili a quelli di altre civiltà. I poeti, per esempio, provano sempre ad emozionare il pubblico fin dalla prima strofa, lasciando che la narrazione attenda. E tutto questo senza *dire*, perché la lingua stessa ci permette di conoscere, già dalla coniugazione, chi parla e a chi si parla, senza nominare.

La collaborazione con la poesia è fondamentale.

Ho sempre una bisaccia piena di libri, li stendo ai miei piedi quando canto.

Lascio che la mia voce parta dal fuoco dell’urgenza”.

Attualmente il suo lavoro, la sua ricerca *sulla e con* la voce, è una combinazione spesso magica delle sue radici, della cultura scaturita dalla scena europea dell’improvvisazione radicale degli anni ’70 e ’80, ma anche di altre tradizioni, come quella degli indiani Navajos, delle isole Baleari...

Anche il free-jazz, il flamenco si trovano riuniti sulle rive del golfo di Guascogna, grazie allo sfruttamento inesausto di una vocalità “altra”, che sperimenta se stessa, continuamente, trascinando insensibilmente l’ascoltatore nelle delizie dei sensi della *corrispondenza*, di quel “demone dell’analogia” evocato da Mallarmé. Improvvisatore totale, formidabile uomo di palcoscenico, Beñat Achiary attira magneticamente a sé i più grandi solisti, con la sua agilità intellettuale e le sue grandi capacità tecniche.

Può essere considerato *aux côtés de*, dalla parte di Michel Doneda, Le Quan Ninh, Philippe Deschepper, Pedro Soler, Bernard Lubat, Dominique Regef.

“C’è da qualche parte nell’uomo, nelle persone, una facoltà che le porta ad abolire le distanze fra l’arte e la vita, che fa in modo che esse cantino, suonino e vivano. Il mio incontro con Bernard Lubat è avvenuto grazie a Christian Vieussens con il quale avevo suonato in *Uria*. A quell’epoca, provavamo a sganciarci dal linguaggio dell’arte basca, come linguaggio *militante* puro, a vantaggio della poesia. È stato per me un cambiamento fondamentale: continuare la traccia, la creazione, evitare di ricominciare la stessa cosa.”

“È importante cantare da soli” dice Beñat. Cantando a cappella, egli si accompagna con il tamburo a frizione tradizionale, l'*eltzagora*, oppure quello di bambù, che ha sempre nel suo zaino.

Le sue molteplici attività lo conducono ad interagire sia con gli adulti sia con gli adolescenti nel contesto della sua attività formativa, focalizzata soprattutto sul legame diretto con l'espressione orale.

Beñat è un uomo molto dolce e discreto, ma questo non deve farci dimenticare che è una delle grandi voci della nostra epoca, capace di fondersi con le estetiche più diverse con la stessa tranquillità di spirito.

Possiamo ritrovare l'uomo Beñat Achiary in numerosi palcoscenici d'Europa e l'interprete Beñat Achiary in molte registrazioni, alcune delle quali sono pubblicate da Ocora e Silex.

“La nostra storia è fatta di separazioni, di incontri, malgrado le differenze, le similitudini possono somigliarci. Quando vedo una cittadina come Motriko (Paesi Baschi del sud), un popolo di mare fare regate, cimentarsi nelle corse di *traineras*, inventare giochi in mare, allora è tutto così fresco e nuovo.

Io che vengo dalla montagna, che conosco altre cose, vado alla scoperta di esattamente di questo.

Sono sempre i Paesi Baschi, lo so, lo sento.

Il prendere possesso di una tradizione deve contribuire ad andare verso l'universale. Allora sì, si aprono delle breccie, dei varchi.

Bisogna agire in certi spazi vuoti della musica, e questo, per me, è il segno dell'indebolimento della tradizione.

C'è il rischio di 'congelare', di far rapprendere il movimento stesso dell'evoluzione della nostra musica, misconoscendo, di fatto, quelle forze ancora vive nella tradizione, che la rimettono in gioco e ne permettono l'evoluzione, il movimento.

Questo è il pericolo che si corre, continuando questo cammino, i più grandi difensori della tradizione divengono i più grandi affossatori.

La tradizione non è una serie d'arie di questo o di quello, ma tutte le forze che sono in te, che si sono educate attraverso tutti i rituali che si conoscono e che ti permettono di spiegare le cose, di vivere un lutto, un battesimo, di celebrare il mondo, di interpretarlo ...di andare avanti". (Beñat Achiary)

MICHEL ETCHECOPAR

Michel Etchecopar è un musicista della provincia di Xiberoa (in francese ‘Soule’), nei Paesi Baschi. Xiberoa è una delle sette province (assieme a Behe Nafarroa, Lapurdi, Gipuzkoa, Araba, Bizkaia e Nafarroa) dei Paesi Baschi, quattro delle quali sono situate a sud dei Pirenei e tre a nord.

Etchecopar è insegnante di lingua basca alle scuole elementari. Suona lo *Xirula* ed il *Ttun Ttun*, ovvero - rispettivamente - un flauto a tre fori e un tamburello a corde (due strumenti utilizzati in alcune vallate dei Pirenei occidentali). Ha conseguito il Diploma di Stato in insegnamento di musica tradizionale nel 1992 e insegna questi strumenti a giovani che vengono presto chiamati ad esercitare la loro “funzione” di musicisti durante i periodi ancora oggi vivacissimi e densi di avvenimenti delle feste del villaggio, le *mascaradas* di carnevale e le *pastorales* (un’antica forma di teatro popolare diffusa nello Xiberoa, frequentemente ispirata alle lotte tra Mori e Cristiani). In occasione di queste manifestazioni della comunità, Michel Etchecopar si fa interprete di questa eredità e crea musiche, danze e canti in collaborazione con altri autori. Dal ’90 organizza il Festival “Xiru”, nato dall’unione di musicisti delle vallate dei paesi baschi e di altre regioni vicine. Questo festival si svolge nel piccolo villaggio di Gottein Libarrenx e riunisce poeti e artisti intorno ad un tema, scelto anno per anno.

Venerdì 10 luglio, ore 21.30
San Vitale

**Sœur Marie Keyrouz
e l'Ensemble de la Paix**
*Canti dell'antica tradizione
delle Chiese orientali
(maroniti, melchiti e bizantini)*

Abdo Ayoub
Jihad Boukaram
Lucie Chalhoub
Abdo Haydamous
Pierre Abdel Jalil
Farouk Kairouz
Yolla Kairouz
Najmah Keyrouz
Joe Abi Nader
Toni Skaff

Halunuma Nouchahed

dall'ufficio della Natività della Chiesa melchita
testo di San Romanos il Melode (VI sec.)

Inno alla Santa Vergine

dalla liturgia bizantina di San Basilio il Grande (IV sec.)
“Inna-l-Baraya” (traduz. araba del VI sec.)

Suite di canti alla Santa Vergine

dall'ufficio della Natività di Cristo
della tradizione siro-maronita

Halel Halel

testo siriano, tradiz. siro-cattolica

Taw nimar

testo siriano, tradiz. siro-ortodossa

Yawno Tlito

testo siriano, tradiz. siro-cattolica

Baytoun maghara

testo arabo, tradiz. maronita

Ja'al ilahou

testo arabo, tradiz. maronita

Bisana Mawlikida

testo arabo, tradiz. maronita

Kathismi

dall'ufficio della Natività della Chiesa bizantina melchita

Suite siriana

dall'Ufficio della Natività di Cristo
della tradizione della Chiesa maronita

Hallel

Qadesh Qadesh

Mshiho dabyaldéh

Alyawma 'ulliqā

Antifona dall'Ufficio del Venerdì Santo della Chiesa
bizantina melchita

Suite di canti

dall'Ufficio della Passione di Cristo
della tradizione siriana

Gnén'Abdi

Ho qtilo bmeçren

Abû dqûshto

Moran itrahamé'layn

Christos Anesti...

Tropario della Resurrezione
della Chiesa melchita bizantina
testo greco-arabo-greco

Al yawma Yawmu-l-qiyamat...

(Oggi è il giorno della Resurrezione)
dall'ufficio di Pasqua della tradizione
della Chiesa melchita

I canti proposti in questo concerto sono principalmente legati alle due principali correnti spirituali della Chiesa cristiana di Antiochia, coesistenti a partire dal Medio Evo: la Chiesa maronita (il cui nome deriva da quello del santo anacoreta del secolo IV, chiamato Marone, che viveva nel nord della Siria) che pratica il canto tradizionale dell'antica Chiesa siriana e la Chiesa melchita (nome arabo - dal siriano *malka*, ovvero "re" - che designa la Chiesa Imperiale Bizantina) che segue il rito bizantino di lingua greca ed araba.

Il canto siro-maronita tradizionale, tramandato oralmente fin dal IV secolo, è di carattere austeramente monastico e utilizza uno stile sillabico. In origine era utilizzata la lingua siriana (che è quasi certamente la lingua parlata dal Cristo), poi, dopo il XVII secolo, non essendo più compresa dai fedeli, fu sostituita da un testo arabo che rispettava però tutte le caratteristiche della versificazione e della melodia siriana. Nel canto maronita tradizionale, la trasmissione orale non avviene da maestro ad allievo ma in seno all'assemblea liturgica che canta. È mettendosi a cantare con l'assemblea che progressivamente si impara il canto. Analogamente alla tradizione di altre chiese cristiane orientali i canti non derivano da composizione personale e originale, questo avverrà solo a partire dal XIX secolo: tutto ciò che è anteriore fa parte di un repertorio anonimo, collettivamente condiviso e di età indefinibile.

Il canto siro-maronita - che rivela affinità e parentele con l'antico canto giacobita e con il canto popolare di alcuni Paesi del Vicino Oriente - ci appare all'ascolto come un canto ieratico, di carattere generalmente quieto e dall'andamento semplice.

La tradizione vocale melchita si colloca anch'esso nell'alveo della primitiva chiesa antiochena ed è testimoniato a partire dal VII secolo. Esso utilizzò la lingua greca, siriana e infine araba; attualmente è eseguito solo in greco o in arabo. Circa la sua origine è bene citare il grande studioso Egon Wellesz: "In buona parte della Palestina e della Siria, il siriano doveva diventare la lingua della Chiesa, e per mezzo di esso le melodie indigene influenzarono lo sviluppo del canto ecclesiastico. I monaci siriani del IV e V secolo furono

i primi a promuovere l'evoluzione e la diffusione sia di forme poetiche che di melodie. L'importanza della Siria come centro da cui il canto cristiano s'irradiò in tutte le direzioni, si va facendo sempre più evidente; infatti si può arrivare a capire le origini dell'innografia bizantina solo tenendo conto dei suoi precedenti siriaci. I modi bizantini derivano dai sistemi dei modi siriaci, poiché i testi e le melodie venivano dalla Siria e dalla Palestina". Il canto melchita è un canto aulico e raffinato che richiede un'estensione molto ampia e una tecnica abilissima; non prevede strumenti, ma solo un accompagnamento vocale all'unisono (ison). Le altezze non sono mai rigidamente fissate: il suono si espande e si contrae - variando nel suo timbro - analogamente ad una cellula. È impossibile parlare in questo caso di una suddivisione matematicamente accurata del tono o del semitono; la vocalità melchita si dispiega come un'unica vibrazione, un suono che respira e palpita naturalmente. Pur essendo codificato sia nella teoria che nella prassi esecutiva, il canto melchita lascia ampio spazio all'improvvisazione, permettendo così al cantore di convogliarvi la propria emozione che spesso si traduce in estasi e rapimento, come ben testimonia l'insuperabile arte della Keyrouz.

A fianco di queste due tradizioni che richiedono vocalità stilisticamente e tecnicamente diverse comincia ad apparire nelle Chiese d'oriente, a partire dall'inizio di questo secolo, un modello compositivo fondato su temi tradizionali siriaci o su *maqam* arabi. Queste musiche sviluppano sempre un tema religioso cristiano (preghiera, salmo o altro).



Parafrasando il detto latino “chi scrive legge due volte” (*qui scribit, bis legit*), Suor Marie Keyrouz dice: “Quando canto, io prego due volte”.

Suor Marie Keyrouz è nata in Libano a Deir-El Abmar e appartiene alla comunità libanese all’Ordine delle Sorelle di Basilio. Si è laureata in teologia presso l’Università di San Giuseppe di Beirut, ed in musicologia e *cantus planus* occidentale ed orientale presso

L'Università dello Spirito Santo a Kaslik.

Successivamente ha approfondito la conoscenza del canto gregoriano e bizantino sempre in Libano, e poi ad Atene. Attualmente Suor Marie Keyrouz vive a Parigi dove, oltre a cantare a Notre-Dame-du-Liban (maronita) e a Saint-Julien-le-Pauvre (greco-cattolica), ha ottenuto un dottorato di ricerca in musicologia ed antropologia religiosa presso la Sorbona. Dietro invito di Marcel Pérès ha preso parte ad un gruppo di ricerca sul canto ambrosiano presso l'Abbazia di Royaumont.

Suor Marie Keyrouz ha raggiunto notorietà mondiale (anche grazie alle incisioni effettuate per l'etichetta Harmonia Mundi France) interpretando - in latino, greco, siriano (dialetto aramaico) e in arabo - canti gregoriani, maroniti, bizantini, siriani, cattolici e ortodossi, sia assieme all'Ensemble de la Paix, da lei costituito, che all'Ensemble Organum di Pérès e ad altri cori di musica bizantina.

Sabato 11 luglio
Bagnacavallo (RA)

LA LUNGA NOTTE DELLE VOCI

*Una via di canti da una chiesa ad una piazza, da un
parco ad un teatro...*

Chiesa del Suffragio, ore 18
Yungchen Lhamo (Tibet)
Il canto spirituale tibetano
Alemu Aga

Piazza Nuova, ore 19.30
Mahlet
in
Canti d'amore etiopi
krar, kebero e voce
Fantahun Shewankochev Makonnen,
voce Tigist Bekele
masinko Wondwossen Kassa,
danzatrice Tigist Degu

Parco delle Cappuccine, ore 23
Sainkho Namtchylak (Repubblica di Tuva)
Naked Spirit
Beñat Achiary (Paesi Baschi)

Teatro Goldoni, ore 24.30
Ermanna Montanari
Lus
con la partecipazione di Luigi Dadina
Diamanda Galas (U.S.A.)
Malediction and Prayer



YUNGCHEN LHAMO

L'eco di Buddha. Il canto spirituale tibetano

Nata a Lasa, la capitale più alta e isolata del mondo, Yungchen Lhamo è fuggita dal suo paese, il Tibet, sette anni fa ed ha raggiunto l'India attraversando a piedi le montagne dell'Himalaya. Un viaggio estremamente pericoloso e difficile che l'ha condotta fino a Dharamsala (India), la residenza del capo spirituale tibetano in esilio, il Dalai Lama, dal quale Yungchen Lhamo ha ricevuto la benedizione e che ha fatto nascere in lei il profondo desiderio di praticare la propria spiritualità in modo che potesse toccare il maggior numero possibile di persone. Yungchen Lhamo sapeva che per far ciò si sarebbe dovuta servire della sua voce e dunque, dopo aver vissuto per breve tempo presso la comunità di rifugiati tibetani del nord dell'India, si è trasferita in Australia dove ha sbalordito sia i critici che i musicisti con la

straordinaria potenza e la purezza del suo canto e dove, nel 1995, ha realizzato il suo CD d'esordio *Tibetan Prayer*, al quale è andato il riconoscimento quale miglior album *world* da parte dell'Associazione dell'Industria Discografica Australiana.

Yungchen Lhamo ha da poco realizzato il suo secondo CD *Tibet Tibet*, registrato presso gli studi Real World di Peter Gabriel e distribuito dalla Virgin Records. Si tratta di una raccolta di canti tradizionali tibetani che molto raramente l'occidente aveva avuto occasione di ascoltare e che per il tramite di questa voce angelica riescono a illuminare il cuore stesso della cultura tibetana e a rendere accessibile il mistero della tradizione buddhista tanto agli occidentali quanto agli stessi tibetani. La musica è infatti un elemento importantissimo della cultura tibetana e in essa la voce gioca un ruolo fondamentale, ma la forza e la purezza della voce di Yungchen traggono origine dalla sua profonda devozione spirituale e dall'orgoglio del suo popolo, vittima di una dominazione odiosa che ha tentato - ma invano - di cancellarne l'identità culturale e religiosa.



MAHLET

Canti d'amore etiopi

Le tradizioni musicali etiopi riflettono la diversità delle etnie e delle loro religioni, e così abbiamo la musica religiosa cristiana, cantata e danzata dai sacerdoti accompagnati dal suono dei tamburi e dei sistri (gli etiopi cristiani sono concentrati nella zona centro-

settentrionale del paese: nelle regioni Tigray, Amhara, Gojjam, Begemdir, Simen e Shewa); la musica religiosa ebraica dei *Beta Israel* (meglio noti come *Falasha*); la musica profana dei cristiani dell'Amhara e del Tigre; la musica sia religiosa che profana del popolo musulmano dei Galla; e le innumerevoli forme vocali e strumentali delle popolazioni meridionali (come - ad esempio - la polifonia dei *Dorzé*). Queste tradizioni non sono né erano tra di loro isolate, tendendo piuttosto ad influenzarsi reciprocamente. Il repertorio di Fantahun Shewankochev e del suo gruppo è pressoché interamente consacrato alla musica amharica. Raggruppati tematicamente come canti d'amore, questi canti tradizionali (alcuni di essi possono essere composti oggi, ma in ogni caso secondo lo stile tradizionale) sono stati tratti dal repertorio aristocratico e di corte e dal repertorio degli *azmari* (musicisti e versificatori estemporanei, paragonabili ai menestrelli europei). Dopo essere stati a lungo dominati dalla civilizzazione del lingua *ge'ez*, la cultura etiopie del regno di Gondar ha visto - nei secoli XVII e XVIII - la fioritura di una ricchissima letteratura essenzialmente poetica che si basava sulla lingua amhara. Questa poesia aristocratica era generalmente cantata ed era accompagnata dal suono della grande lira denominata *bägänna* oppure, nel repertorio a carattere più lirico, dal più piccolo *krar*. Con il nome singolare di "cera ed oro", questa singolare e raffinatissima forma di espressione poetica si basava su versi sistematicamente dotati di un doppio significato, che evocano l'immagine di un oggetto prezioso realizzato versando l'oro fuso in un delicato stampo di cera (ovviamente utilizzabile un'unica volta, e quindi estremamente effimero ed irripetibile). I soggetti potevano essere, volta per volta, di natura metafisica o legati alla vita vissuta, oppure squisitamente lirica. Parallelamente a questo genere poetico classico ed 'elevato' cantato a corte o nelle sale dei della nobiltà, si sviluppava un'altra tradizione, assai più colorita e popolare: quella degli *azmari*, i cantastorie etiopi (la cui musica può essere ancora oggi udita negli *azmaribets* fittamente e anonimamente disseminati ad Addis Abeba e nelle altre città etiopi, locali piuttosto 'malfamati' ma

frequentatissimi dagli etiopi, fino a notte fonda). Questa poesia viene cantata - con uno stile più semplice ed essenziale - in lingua amharica o tigrigna. I versi, che sono spesso improvvisati o suggeriti sul momento dagli astanti e dove, anche in questo caso, possiamo avere abbondanza di metafore, ambiguità e doppi significati, ma anche ironia e sarcasmo, sono quasi sempre accompagnati dal suono del *masinqo*, una sorta di viola, derivata dal *rabab* arabo, dotata di un'unica corda suonata mediante un rudimentale archetto. Il canto si dispiega in melodie caratterizzate da una gamma intervallare piuttosto ampia; la musica amharica è infatti caratterizzata dall'uso prevalente di scale pentatoniche, dove alcune delle cinque note sono separate tra di loro da intervalli dilatati che producono una sensazione di sospensione e di attesa, di affascinante irrisolutezza. Il vibrato e le ricche ornamentazioni, quel particolare ed inimitabile timbro vocale che diviene così metallico e penetrante nei momenti più drammatici, l'uso delle scale pentatoniche: tutte queste tecniche assieme dimostrano piuttosto chiaramente il rapporto di queste musiche con l'area geografica e culturale del bacino egiziano del Nilo. Oltre a questo è chiaramente possibile percepire una forte ed assai antica influenza da parte della cultura araba, resa evidente soprattutto dall'uso di frequenti intervalli non temperati.

La musica profana etiope, di carattere fondamentalmente monodico, utilizza quattro diversi modi pentatonici denominati, rispettivamente: *bati*, *tizita*, *ambassal* e *anchihoy* (che comprende diversi intervalli posti tra semitono e tono).

Gli strumenti

La musica tradizionale etiopica richiede due differenti tipi di lira, la grande *bägänna* a dieci corde, il cui uso in passato era riservato esclusivamente ai dignitari di corte, ed il *krar*. Questo ultimo strumento, di dimensioni assai più ridotte rispetto alla *bägänna*, consiste in una lira a sei corde costituita da un telaio di legno collegato ad una cassa di risonanza rotonda e poco profonda, ricoperta di pelle. Lo strumento viene tenuto in posizione obliqua con la cassa armonica premuta contro l'anca o il basso addome in modo tale da permettere al musicista di suonarlo sia in piedi che seduto. Dal momento che il *krar* possiede note fisse, esso deve venire accordato ogni volta che si cambia il modo musicale d'esecuzione. Più facile da suonare del *masinqo* e tuttavia considerato strumento più "nobile", il *krar* è estremamente popolare in Etiopia. Il *masinqo* (simile ad uno liuto) rappresenta l'unico strumento ad arco della tradizione musicale etiopica. La cassa armonica è costituita da quattro listelli in legno di ulivo, assemblati in forma romboidale, su cui sono tese due pelli di vacca, una sulla superficie anteriore ed una su quella posteriore. Le corde sono di crine di cavallo, così come l'archetto. Il musicista suona da seduto, con la cassa armonica premuta dalle ginocchia, ed egli utilizza tutte le dita della mano sinistra (compreso il pollice). L'esistenza del *masinqo* è già documentata a partire dal XVI secolo nel diario di viaggio scritto da Francisco Alvares ("Report of the Portuguese Embassy in Abyssinia"). In un saggio pubblicato all'inizio del nostro secolo, Mondon-Vidailhet enfatizza il virtuosismo dei suonatori di *masinqo*, nonostante l'aspetto piuttosto rudimentale dello strumento. Il *masinqo*, strumento profano, viene spesso suonato dai musicisti di villaggio, ma è soltanto quando è nelle mani dei menestrelli *azmari* che è possibile udire tutta l'esuberanza espressiva e sonora di questo strumento, sia in veste solistica che nell'accompagnamento della voce nei canti.

MAHLET

Il gruppo “Mahlet” è formato da Fantahun Shewankochew Mekonnen (*krar*, *kebero* e voce), che ne è il fondatore e l’animatore, dalla cantante Tigist Bekele, dal virtuoso di *masinqo* Wondwossen Kassa e dalla danzatrice Tigist Degu (che ripropone l’originalissima danza tradizionale “Eskesta”, caratterizzata dal concitato movimento ritmico di spalle e torace).

Fantahun (nato ad Addis Abeba nel 1967) ha iniziato gli studi musicali nel 1978, presso la Scuola di Musica “Yared”, prestigiosa istituzione della capitale, dove l’insegnamento riesce a coniugare senza eccessive rigidità le secolari tradizioni del paese con quelle moderne occidentali. Ancora adolescente ha formato numerosi piccoli gruppi musicali con gli amici nei quali poteva mettere in pratica quello che apprendeva a scuola. Da dodici anni è musicista e cantante presso il Teatro Nazionale di Addis Abeba, e dirige il Dawit Ensemble. Ha recentemente inciso il CD “Ethiopic Chants d’amour” (prodotto da Pierre Bois) per la prestigiosa etichetta francese Inedit. Fantahun Shewankochew non esegue soltanto canti tradizionali tratti dai poemi classici Amhara o dal repertorio dei menestrelli *azmari*, ma compone anche canzoni sia in stile tradizionale che moderno. Nella sua pratica strumentale, così come nella sua tecnica vocale, Fantahun coltiva uno stile elaborato che, sia pure senza cadere nel puro formalismo, è il risultato di una profonda comprensione delle relazioni tra il contenuto poetico e l’espressività musicale attraverso il raffinato equilibrio della dinamica del suono e del suo colore.

Tigist Degu Temesgen

E’ nata nel 1979 ad Addis Abeba, in Etiopia. Dopo aver completato gli studi, è entrata a far parte del Teatro Nazionale come danzatrice di danze “esotiche”, nel 1994. E’ stata attrice protagonista del film etiope *Aster*. Ha compiuto numerose tournée in Giappone, Francia, Grecia, Oman, Abudabi e Kenia. Ha al suo attivo

numerose video-registrazioni, come interprete di danze tradizionali. Attualmente collabora con il “Batì Traditional Group” all’Hilton Hotel di Addis Abeba e si esibisce regolarmente con il Teatro Nazionale Etiope.

Fantahun Shewankoche Mekonnen

Nato nel 1967 ad Addis Abeba, in Etiopia, dopo aver completato gli studi superiori, ha frequentato per quattro anni la Scuola di Musica “Yared”, dove ha conseguito il diploma. In seguito è entrato a far parte del Teatro Nazionale Etiope, sia come cantante che come strumentista, nel quale oggi occupa anche il ruolo di leader della “pop band”. Ha effettuato tournée in Francia, Kenia, Zimbabwe e Sud Africa. Ha al suo attivo l’incisione di due CD di canti moderni ed uno di canti tradizionali (“Ethiopic. Chants d’Amour”, Inedit).

Wondwossen Kassa Habteyes

Nato nel 1979 ad Addis Abeba, dopo aver completato gli studi superiori, ha frequentato per quattro anni la Scuola di Musica “Yared”, dove ha conseguito il diploma. Attualmente lavora presso il Teatro Nazionale Etiope, con il quale ha di recente partecipato ad una tournée che ha toccato numerose città della Francia e l’Italia con una produzione dal titolo *King of Aedipus*, assieme ad artisti provenienti da diversi paesi; ha preso parte inoltre al Festival De Fame in Belgio.

Tigist Bekele Mamo

Nato ad Addis Abeba nel 1980, dopo aver completato gli studi superiori ha frequentato la Scuola di Musica “Yared” per quattro anni, conseguendo il diploma. Attualmente collabora, come cantante, con il Teatro Nazionale e con la Axumite Band dell’Hilton Hotel di Addis Abeba.



SAINKHO NAMCHYLAK

La gente canta.

Tutta la gente di questo mondo - con l'eccezione dei sordi e dei depressi, degli operati di laringe, e di quanti sono in qualche modo impediti a farlo - canta. Per lo più canzoni.

Se ce n'è l'occasione, o anche senza: durante le feste, al lavoro, negli scantinati, sulle montagne, nei cori, alla televisione, nel buio, su di un palcoscenico, all'asilo, nella vasca da bagno, in chiesa, a cavallo, in macchina, sui ponti delle navi, all'inizio delle lezioni a scuola, tirando a far tardi nei bar, nei compleanni, nei funerali. Per soldi. Per puro piacere, quando si ha paura, perché si è pieni di gioia, con dolore, per divertimento.

Tutto ciò ha a che fare con varie cose come solitudine/solidarietà oppure piacere/dolore ecc. Ma in ogni caso con

voci:

acute, basse, belle, rabbiose, ferme, dolci, rotte, stonate, intonate, morbide, forti. E, naturalmente, ha a che fare con il respiro.

Sainkho è una cantante

(come tutti noi: io l'ho sentita cantare in cucina, in treno, per strada, al ristorante)

Sainkho è una cantante

(come nessun'altro: lei ha studiato al conservatorio, ha deciso di cantare sulla scena. Ma questo non è nulla di speciale.

Lei canta più acuto, più basso, più meravigliosamente, più rabbiosamente, più fermamente, più dolcemente, in modo più stonato o più intonato, più morbido e più forte della maggior parte di noi. E questo è qualcosa di speciale.

E inoltre (ed anche questo è qualcosa di speciale, soprattutto a Wuppertal, dove io vivo): lei viene da Tuva:

Tuva era una piccola repubblica della dissolta Unione Sovietica nella Siberia del sud, al confine settentrionale della Mongolia, ad est dei Monti Altai, tra i monti Saja e Tannu Ola. La capitale, Kysil, è ritenuta essere il centro geografico dell'Asia (che è segnato da un obelisco).

Analogamente alla vicina Mongolia (nonostante le molte similarità nella loro cultura, la lingua di Tuva non è appartiene allo stesso ceppo di quella mongola, ma

piuttosto a quello turco, assomigliando pertanto all'odierna lingua turca). Uomini, donne e bambini conducevano soltanto fino a pochi anni or sono una vita nomade (così come ancora oggi i nonni di Sainkho), con cavalli, pecore, yàk e cammelli, muovendosi con le loro *yùrte*, tende simili a case fatte di pelli, tela e feltro. La musica a Tuva non è tanto quella del Conservatorio di Kysil, quanto piuttosto quella degli scacciapensieri, del *morinxuur* (o "viella-cavallo"), e - soprattutto - del *canto*.

Il canto, se lo confrontiamo al nostro modo di cantare, sia pure in generi diversi dalla musica folk e pop a quella classica, sembra allontanarsi dalle vie consuete battute dalle nostre orecchie a causa della inaudita ricchezza degli armonici: una singola voce può produrre due, e talvolta tre o addirittura quattro note tra loro chiaramente distinguibili simultaneamente (*verticalmente*, per così dire), generando una serie di armonici al di sopra della nota fondamentale di una melodia - talvolta alcune ottave sopra la nota di base - attraverso il movimento di labbra, lingua, mascella e palato, ovvero dell'intera cavità orale (questo canto armonico viene chiamato - anche a Tuva - *khomei*, il termine mongolo per gola/laringe).

Tradizione I

sostiene che quando si cavalca il suono prodotto dagli zoccoli riesce a soffocare la voce che canta, e così l'uomo dovette sviluppare questi armonici così acuti e penetranti (l'uomo perché questo particolare tipo di canto era fino a poco tempo fa riservato esclusivamente agli uomini. Si credeva che esso provocasse nelle donne l'infertilità). Ma ora anche le donne (basta vedere/ascoltare Sainkho) cantano con questo stile/con questa tecnica.

Tradizione II

sostiene che gli sciamani usavano ascoltare molto il suono del proprio arco che risuonava allorché veniva pizzicato e se particolarmente teso, ed essi ascoltavano soprattutto la melodia di una singola nota, il suo colore, il suo timbro e - soprattutto - concentrandosi sugli armonici generati dalla corda in vibrazione. In tal modo donne e

uomini furono in grado fin da tempi remoti (e fin dalla loro stessa infanzia) di riconoscere la basilare struttura fisica dei suoni e delle note e - in aggiunta alla loro originaria arcaica monotonia - di comprendere pienamente la melodia dei timbri, dei colori dei suoni (quella stessa *Klangfarbenmelodie* che Schönberg teorizzò e praticò).

Le Tradizioni III, IV e V mi sono ignote.

In ogni caso:

Sainkho dice che suo padre (entrambi i genitori sono insegnanti e vivono oggi a Kysil) si interessa di musica e canta spesso. Lei ha studiato al Conservatorio, ma il locale 'Comitato Filarmonico' rifiutò di concederle il permesso di lavoro che era indispensabile per poter svolgere professionalmente l'attività di cantante. Così decise di partire per Mosca, dove venne immediatamente accettata. Contemporaneamente studiò le tecniche rituali ed il canto sciamanico e buddista-lamaistico della sua terra siberiana.

Le tradizioni sciamaniche, dopo la rivoluzione del 1922, sopravvivevano segretamente, in clandestinità, mentre le tradizioni buddiste-lamaistiche - piuttosto conosciute in Occidente attraverso i monaci tibetani - erano scomparse a Tuva (ma, naturalmente, non abbandonarono definitivamente questo mondo, nemmeno a Tuva).

Aneddoto I

Durante una nostra tournée in Siberia nel maggio '91, ad un *party* (dove la vodka veniva servita in bicchieri molto capienti) a Kysil, incontrai uno sciamano, a cui chiesi in maniera troppo indiscreta (dopo tutto, difficilmente si incontrano sciamani a Wuppertal) spiegazioni in materia di sciamanesimo. Egli rispose "suvvia-ma-primaviamoci-qualcosa-no?" e non proferì parola per tutto il resto della serata su sciamani e sciamanesimo. Pensai bene di non chiedergli più alcunché.

Aneddoto II

Un cantante di musica 'armonica' tradizionale, che si

era esibito in alcuni brani durante il medesimo *party*, mi spiegò (tenendo il pollice e l'indice scostati tra loro di circa tre millimetri): la musica deve passare attraverso una apertura minima, un canale strettissimo. È molto difficile, ma deve passare proprio di lì. E dopo esservi passata, allora può aprirsi, aprirsi liberamente, ampiamente, e allora tu potrai sentire tutti gli animali ed il vento, tutta la natura risuonare. Ma prima deve passare attraverso questo piccolissimo foro.
Peter Kowald (Wuppertal, febbraio 1992)

La vita è un grande viaggio attraverso l'illusione.
Ciascun momento di questo viaggio è così intenso.
Alcuni ci giocano, alcuni provano ad imparare come vincerlo, alcuni vi passano soltanto attraverso!
... Sto annegando in ciascun momento che passa. E sono grata per questa illusione che mi presenta ogni secondo con un nuovo frutto da assaggiare.
Dolcezza, pena, rabbia, felicità, passione e depressione.
Tutto è Pienezza e Vacuità. Oh che gusto!
...Sono nata nuda e nuda morirò.
Tutto ciò che posso trarre da questa grande illusione chiamata vita è il mio Spirito.
Sainkho Namchylak

Biografia

Sainkho Namtchylak è nata in un piccolo villaggio presso una miniera aurifera nella ex repubblica sovietica di Tuva, nella Siberia meridionale, vicino al confine con La Mongolia. I suoi nonni erano nomadi e i suoi genitori erano entrambi insegnanti. Ha studiato musica all'università locale ma le furono negate credenziali da professionista dal Comitato Filarmonico e pertanto si recò da sola a Mosca per completarvi gli studi.

Contemporaneamente allo svolgimento del normale percorso di studi all'università, ha anche studiato varie tradizioni siberiane lamaiste e sciamaniche, così come gli stili autoctoni di Tuva e di Mongolia di canto gutturale bifonico. Successivamente ha iniziato la sua carriera professionale come cantante folk con "Sayani", il Tuvan State Folk Ensemble, facendo tournée in Europa, Australia, Nuova Zelanda, Stati Uniti e Canada. Nel 1988 Sainkho iniziò a lavorare con musicisti in Unione Sovietica, sforzandosi di fondere elementi tradizionali etnici con generi d'avanguardia.

È stata membro chiave del complesso "Tri-O" con Sergej Letov (sassofono), Arkadij Kiritischenko (tromba) e Alexander Alexandrov (fagotto). Quando Sainkho si unì al complesso suscitò l'attenzione della stampa occidentale a causa del suo aspetto così esotico.

Improvvisamente il pubblico ebbe modo di incontrare tonalità strane, canzoni a due voci, melodie bifoniche fuse con il jazz, musica contemporanea e suoni d'ambiente in un contesto transglobale. Il canto bifonico gutturale mongolo era già noto in Occidente, ma da quel momento è stato liberato dalla sua nicchia nell'oasi della world-music esoterica.

"É il momento della musica - le categorie non sono necessarie". Questa è una delle ferme convinzioni di Sainkho. Sente le potenti radici nelle tradizioni Tuva ed usa l'improvvisazione per esprimerle e renderle più intense.

Lus

Ch'a m'so ardota a créda:
d'no êsi gnânca tota,
ch'a m'so vesta piò d'na vòlta
a cve e a lè int e' stes zir ad temp,
una matêda a diri vuiétar.

Me a so la Bêlda,
me a so la Bêlda,
aviv capi? Sè, Pröpi la Bêlda,
la fiòla dla pôra Armida
e nö fas cont ad nö capi.

Luce

Mi sono ridotta a credere
di non esserci neppure tutta,
mi sono vista più di una volta
qui e li allo stesso tempo,
una pazzia direte voi.

Io son l'Ubalda,
io sono l'Ubalda,
avete capito? Si, Proprio l'Ubalda,
la figlia della povera Armida
e non fate finta di non capire.

Nevio Spadoni

“Fino all’età di sei anni conoscevo solo il dialetto di Campiano. Mi vergognavo quando a scuola dovevo pronunciare il mio nome con due ‘n’, in italiano. Mi vergognavo come oggi mi vergogno a pronunciare l’inglese, un’altra lingua, straniera. Non è che il mio dialetto è più bello di altri: è il mio. Ragiono tuttora in dialetto, pur parlando in italiano, il mio ragionamento è più chiaro organizzato e sobrio. Il romagnolo è duro e gutturale, così lontano dalle raffinatezze; esprime con forza le azioni, senza separarle dalle parole. Il dialetto è un vincolo che comprende i gesti e i significati, raggiunge la crudezza delle cose. Potrei definirlo vento, *ruh*, ciò che precede la tecnica ovvero la lingua della comunicazione, l’italiano.” Così scrivevo nell’86 mentre stavo lavorando a *Confine*. Da allora ho sempre utilizzato il dialetto in scena soprattutto nei lavori scritti da Marco, da *Bonifica* a *Incantati*. Quando Nevio Spadoni, poeta romagnolo, mi ha fatto leggere *Luș* chiedendomi di rappresentarla, ho accettato subito. *Luș* è una lunga acre maledizione sputata dalla bocca di Bêlda, guaritrice stregona. Bêlda è davvero esistita, è vissuta a San Pancrazio a cavallo tra i due secoli: ce ne racconta Eraldo Baldini, e alle sue pagine Spadoni si è ispirato per comporre questo ritratto in versi. Ho visto Bêlda, furiosa e imperturbabile, simile alle figure di certe reggitrici che abitano le nostre campagne. Immobile, solo la voce vibra. Non c’è dramma, non c’è moto in *Luș*, tutto risiede nella carnalità della voce. Mi è così naturale il dialetto che devo solo annullarmi per dirlo, ingabbiarmi nelle rime che *Luș* impone, come se fossi dettata, suonata. Ora con voce di scimmia, ora di corvo, ora di lupo. Un concerto, sì, ingorghi di parole, trascinata dalla bellezza della parlata romagnola, dal suo nero. Bêlda va nel senso della tenebra e con lei va un’altra figura, quella su cui è stato fatto il maleficio, o quella guarita, o quella che vive sotto il suo letto, o quella evocata o quella da cui succhia vita. Sospesa su un deambulatore-tronetto, il cui utilizzo mi è stato suggerito da Stefano Cortesi, Bêlda non tocca terra, non può, e da questo infimo grumo soffia la sua profezia, *luș luș luș*.

Traccia per LUS

1 Bêlda: *“mi sono ridotta a credere/ di non esserci neanche tutta / mi sono vista più di una volta qui e lì nello stesso tempo / una pazzia, direte voi / ma a volte che ci penso / sono viva o morta? / E quelli che in sogno mi dicono / che sono a posto, e ridono / dove sono?”*

2 Bêlda si descrive: somiglia alla madre Armida. Che cos'ha la gente contro l'Armida? È forse per quella chiacchiera che aveva avuto? Per quella chiacchiera il prete di Ravenna l'aveva fatta seppellire in terra sconsecrata! La credevano una puttana, lei, la perpetua di quel prete!

3 Cosa sarà mai una puttana?

4 Maledizioni a tutti quelli che Bêlda incontra di giorno e sputano tre volte per terra o le ridono dietro. Poi, di notte, vanno da lei, a cercare aiuto e a guarirsi dal male d'amore. Li conosce tutti: sindaco, farmacista, parroco, dottore...

5 Bêlda maledice le lingue velenose sempre pronte a giudicare i figli degli altri.

6 Bêlda rivela come ha imparato i nomi delle erbe e i loro medicinali.

7 Accompagnata dalle note del *Macbeth* di Verdi, Bêlda narra come ha assassinato quel prete di Ravenna, praticando il maleficio dell'orma tagliata.

8 Tutti la evitano nel paese, lei, la strega, che conosce i segreti di tutti!

9 Bêlda li ha guariti, e dei loro mali si è caricata: li nomina, dal mal caduco alla tisi alla malaria.

10 *“Il male chiama il male e ti prende tutto. / Cosa ridete disgraziati? / Scappate intanto che potete e sfregatevi/ sfregatevi gli occhi con la rugiada del mattino / prima di diventare ciechi del tutto / Signore, non ci vuoi più? / Luce, luce, voglio la luce.”*

ERMANNNA MONTANARI

Ermanna Montanari dal 1977 al 1983, a Ravenna si forma come attrice e scenografa in diversi gruppi teatrali. Nel 1983, insieme a Marco Martinelli, Luigi Dadina e Marcella Nonni, fonda il Teatro delle Albe e lavora nella compagnia come autrice, attrice e scenografa, contribuendo all'originale percorso del gruppo che unisce ricerca e tradizione, invenzione di linguaggi contemporanei e attenzione al proprio patrimonio etnico. In qualità di attrice e scenografa mette in scena numerosi spettacoli, tra i quali *Ruh, Romagna più Africa uguale, Siamo Asini o pedanti?*, *Bonifica*, *All'inferno!*, (testi e regia di Marco Martinelli) e partecipa a importanti Festival nazionali e internazionali. Il Teatro delle Albe ha visto crescere negli anni l'apprezzamento della critica e il consenso del pubblico, fino a diventare un punto di riferimento qualificato nel campo della ricerca teatrale italiana. Nel 1986 Ermanna Montanari è autrice e unica interprete di *Confine*, spettacolo ispirato ai racconti di Marco Belpoliti, e selezionato per la finale del Premio Opera Prima di Narni, diretto da Giuseppe Bartolucci. In questa occasione riceve dalla giuria una segnalazione particolare "per la rilevanza del suo lavoro di autrice -attrice". Nel 1991, il Teatro delle Albe dà vita a Ravenna Teatro, centro per la ricerca teatrale. Ermanna Montanari continua la sua duplice attività: da una parte, attrice e scenografa nei lavori scritti e diretti da Marco Martinelli, dall'altra autrice e regista di *Rosvita*, opera teatrale ispirata ai testi di Rosvita da Gandersheim (1991), di *Cenci* da Artaud e Shelley (1993), *Ippolito* da Euripide e Marina Cvetaeva (1995) e *Luş*, canto in dialetto romagnolo di Nevio Spadoni (1997). Per l'interpretazione di quest'ultimo lavoro, è stata votata tra le tre migliori attrici della stagione nell'edizione '97 del Premio Ubu. Dal 1991 al 1995 ha curato la direzione artistica de *Il linguaggio della dea*. Ermanna Montanari ha pubblicato su riviste come *Lapis*, *Riga*, *Il semplice*, *The Open Page*. *Rosvita* è stato pubblicato da Essegi Edizioni (Ravenna), *Cenci* da Il Girasole Edizioni (Ravenna).

LUIGI DADINA

Fonda nel 1983, insieme a Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Marcella Nonni, il Teatro delle Albe impegnandosi nella compagnia come attore-autore, contribuendo all'originale percorso del gruppo che unisce ricerca e tradizione, invenzione di linguaggi contemporanei e attenzione al proprio patrimonio etnico. In qualità di attore partecipa a numerosi spettacoli della compagnia, tra i quali ricordiamo *Ruh*, *Romagna più Africa uguale*, *Siamo Asini o pedanti?*, *Bonifica*, *Lunga vita all'albero*, *I refrattari*, *Incantati - Parabola dei fratelli calciatori* e *All'inferno!*, lavori scritti e diretti da Marco Martinelli.

Nel 1991, con la nascita di Ravenna Teatro, Luigi Dadina prosegue il suo percorso teatrale in due direzioni: da una parte come attore nei lavori scritti e diretti da Marco Martinelli, dall'altra in qualità di autore e regista, e insieme all'attore senegalese Mandiaye N'Diaye, da vita a *Griot Fulêr* (1993), spettacolo che, per l'originalità delle storie africane e romagnole narrate, riceve la menzione al *Premio Nazionale Stregagatto* nell'edizione 1995-96.

Di *Griot Fulêr* è stato pubblicato il libro per l'edizione AIEP a cura di Laura Gambi.

Sulla scia di questo spettacolo Dadina nel 1996 mette in scena il lungo racconto *Narrazione della pianura*, un testo elaborato personalmente, frutto di un viaggio narrato, che parte dalla Romagna per arrivare nel cuore dell'Africa.

Luigi Dadina in questi anni ha ideato alcuni progetti teatrali che si rinnovano di anno in anno: il primo, *Voci della Resistenza*, in collaborazione con i protagonisti di quegli eventi che hanno segnato la nostra storia; inoltre *Le vie dei canti*, progetto tra teatro, musica e letteratura rivolto alle comunità immigrate, di cui Dadina è anche direttore artistico.

Attualmente Luigi Dadina è presidente di Ravenna Teatro.



DIAMANDA GALÁS

“La voce mi fu data come strumento di ispirazione per i miei amici e come mezzo di tortura e distruzione per i miei nemici. *Uno strumento di verità*”. (Diamanda Galás, 1988)

Diamanda Galás, in possesso di un'estensione vocale di quattro ottave e di un urgente bisogno di svegliare coloro moralmente morti o assopiti, è stata definita in molti modi da quanti erano desiderosi di capire oppure denigrare la sua opera straordinariamente importante. “Sposa di Satana”, “Diva del Male”, “Rosa Nera dell'Avanguardia”, non sono che alcuni fra i tanti. “Non mi interessa convincere persone di questo stampo che non sono una peccatrice”, ha detto riferendosi ai suoi critici più reazionari. “Sono felice che la pensino in questo modo. Lo considero un segno di adulazione, di assoluto rispetto. Inoltre vedo che l'unica soluzione è quella di dire: ‘Se pensi che io indossi un manto di sporcizia, allora ragazzo lascia che te lo dica, lo indosso veramente bene’”.

Lungi dal sostenere la causa dell'edonismo, la Galás è salita alla ribalta internazionale con il suo triplo album *Plague Mass* (La Messa per la Peste), intitolato

originamente *Masque of the Red Death* (La Maschera della Morte Rossa), titolo ispirato all'omonimo racconto di Edgard Allan Poe, un requiem per coloro che erano morti o che stavano morendo a causa dell'AIDS. Descritta come "la prima, ultima e forse unica parola musicale dell'AIDS", la trilogia ha rappresentato una pesante dichiarazione - in parte ricerca, in parte una severa critica morale - rivolta alla politica, alla teologia e alla sociologia della mentalità malata che circonda l'AIDS. La Galás si è avvicinata a testi religiosi, in particolare al Vecchio Testamento, per l'apertura di *The Divine Punishment* (La Punizione Divina); alle poesie del cattolico francese Charles Baudelaire per *The Saint Of The Pit* (Il Santo del Peccato), ed infine gli spiritual ed i gospel degli schiavi di colore stimolarono la sua visione in *You Must Be Certain Of The Devil* (Devi essere sicuro del Diavolo) dove Diamanda ha indicato esplicitamente gli stati centrali degli Usa come la casa di Satana per il bigottismo, l'ipocrisia e l'arretratezza. "Qui il diavolo non è un qualcosa di astratto, una figura gotica", ha detto. "A mio parere è proprio lui il codardo, l'uomo spiritualmente impotente, colui che odia gli uomini, colui che si ostina a rimanere cieco, il disertore".

Cresciuta a San Diego, Diamanda Galás è nata da genitori greco-ortodossi che hanno sempre incoraggiato il suo talento per il pianoforte ma non quello per il canto. "Come greca-ortodossa, il canto non era una di quelle cose che mi incoraggiavano a fare" ricordò più tardi. "Ma suonai su quella tastiera a lungo, praticamente sin da bambina, e suonavo qualsiasi cosa fosse possibile suonare col piano. Iniziai con Beethoven, Brahms, Fats Waller, la musica greca, quella araba, in pratica suonavo di tutto. Mi sembra stupido che la gente si limiti ad un solo genere di musica. Mi fa capire che non si stanno servendo delle loro orecchie".

Gli anni di studio trascorsi dalla Galás all'Università della California l'hanno vista spaziare su di un'ampia gamma di generi e forme musicali, senza trascurare le arti visuali, ma fino all'adolescenza non ha mai osato avventurarsi verso quel lato 'selvaggio' che l'avrebbe poi

aiutata a trarre ispirazione e a formare i suoi lavori successivi. “Prima di questo avevo lavorato sulla strada” disse a Liz Naylor del Pink Paper nel 1988, “ed avevo fatto uso di ogni tipo di droga. A quell’epoca sulla strada ero conosciuta come “Miss Zina”, la *Drag Queen*. Lavoravo con un gruppo di *Drag Queen* ad Oakland. Ne uscii perché mi resi conto che probabilmente ero migliore come pianista che come criminale. Non vedo una persona come un essere migliore di un altro. Per quanto mi riguarda penso di aver trovato una interfaccia di successo fra le due ...”.

Dopo la laurea il suo lavoro l’ha portata in Europa, dove si è esibita per la prima volta dal vivo al Festival di Avignone, in Francia, nel 1979. Dopo aver ascoltato una registrazione della sua esibizione, il compositore Vinko Globokar invitò Galás ad Avignone offrendole la parte di protagonista nella sua opera *Un Jour Comme Un Autre* (Un giorno come un altro), basata sulla documentazione raccolta da Amnesty International relativamente all’arresto e alle torture subite da una donna turca per presunto tradimento. “Il genere di cose che faccio con la mia voce esce veramente *dal nulla*” avrebbe poi spiegato in seguito. “Le persone ritengono che sia stata una cantante lirica che ha poi deciso di passare all’avanguardia. Ma io ho sviluppato la tecnica dell’opera, con un insegnante, perché volevo avere quelle capacità di espressione smisurate che la tecnica operistica potevano offrire per il mio lavoro”. Diamanda Galás ritornò a Parigi per l’interpretazione dei suoi due ‘soli’ vocali *Wild Women With Steak Knives* e *Tragouthia apo to Aima Exon Fonos* (Canzoni dal Sangue degli Assassinati) nel teatro underground “Gerard Phillippe” di Saint Denis, dietro invito del suo direttore, Rene Gonzales. Il primo rievoca il carattere di una donna apparentemente pazza, che si aggira lungo le strade di un ghetto americano, la cui salute mentale è stata annientata dalla privazione fisica e che ora si esprime in maniera schizofrenica. Il secondo, evitando una caratterizzazione così esplicita, rappresenta un’invocazione e una maledizione rivolta contro gli ufficiali responsabili della giunta militare che governò la

Grecia fra il 1967 e il 1974 ed è dedicata alle vittime di quella odiosa dittatura. Le radici di questo pezzo si possono trovare nella tradizione popolare della musica cantata dagli antenati “Maniati” di Diamanda, che vivevano sulle alture greche, e nei canti spontanei delle donne “Maniate” (specialmente riguardo a uomini uccisi in contrasti di sangue fra i villaggi). La Galás portò successivamente in tour il suo ‘solo’ per l’Europa, in festival come quello di Donaueschingen, Inventionen, la Biennale di Parigi, Musica Oggi (Padova), ecc.

Il primo lavoro registrato da Diamanda è stato *The Litanies Of Satan* (Le litanie di Satana), del 1982 (successivamente pubblicato da Mute Records nel 1989), che comprendeva un testo di Charles Baudelaire nella versione originale in francese. “Amo Baudelaire e la Bibbia perché entrambi condividono una qualità liturgica - vale a dire la differenza fra il semplice desiderio di parlare e il bisogno di parlare, per sfogarsi” spiegò. L’uso di una lingua straniera si è rivelato molto importante: “Il francese è la lingua più importante per me. Non è la mia prima lingua, così mi permette di impegnarmi sul suono e non sul significato. Le lingue straniere appartengono ad una parte di me dove l’inglese non può entrare”. Il disco mise in rilievo un senso di tragedia imminente, una tragedia che si trovava già nei pensieri della persona al centro del suo lavoro seguente, *Panoptikon*. Ispirato da un progetto del 1843 di Jeremy Bentham su un carcere di massima sicurezza, *Panoptikon* è scritto dal punto di vista del prigioniero e diviene un vero e proprio urlo di orrore in vista della morte imminente e una preghiera per la liberazione. Gli scritti dal carcere di Jack Henry Abbot, in *The Belly Of The Beast*, hanno influenzato i pensieri della Galás sull’inferno della vita in prigione, ed ella dedicò a lui l’opera. Abbot, vittima per quasi tutta la vita di istituzioni penali estremamente brutali e disumane, era stato reso celebre dallo scrittore Norman Mailer: le numerose lettere (peraltro non richieste) che lo stesso Abbot gli aveva inviato si rivelarono informazioni vitali per il suo libro su Gary Gilmoure, *The Executioner’s Song* (Il Canto del Boia). Mailer aveva fatto pubblicare

gli scritti di Abbot con il titolo di *In The Belly Of The Beast* (Nel ventre della bestia) e si era battuto per il suo rilascio, mossa che fallì quando, dopo pochi giorni di libertà, Abbot colpì a morte un cameriere di New York. L'album di *Panoptikon* uscì prima che l'incidente segnasse il destino di Abbot, cui l'album stesso era dedicato. Si trattava di una straziante intuizione e di un tocco di pazzia che percorreva il libro di Abbot e di una visione più generale di claustrofobia paranoica - nelle parole di Diamanda: una "situazione spirituale che ci portiamo dentro", il condizionamento comportamentale e attitudinale impresso su ciascun individuo dalla nascita in poi.

Il trittico della *Masque Of The Red Death* iniziò a svilupparsi nel 1984 a San Francisco. Come le sue opere precedenti avevano più volte sottolineato, la passione e l'impegno di Diamanda sono rivolti all'aspirazione di poter cambiare la giustizia, e con insistenza afferma che l'arte deve avere un significato profondamente rilevante su ogni livello dell'esistenza. Era inevitabile dunque che il suo successivo lavoro di una certa importanza fosse imperniato sulla difficile questione dell'AIDS. "Quando iniziai la trilogia, la maggior parte dei miei così detti soci artistici e imprenditoriali, cercarono di scoraggiarmi" rivelò Diamanda nel giugno del 1988. "Dissero che sarebbe stata una direzione sbagliata. Dopo *Wild Women With Steak Knives*, *Song From The Blood Of The Murdered* e *Panoptikon*, credo sperassero in cuor loro che sarei diventata più *soft* e in qualche modo più educata. Il mondo della musica è pieno di codardi, idioti, d'impotenza e *homofobia*. Davanti ad un tale livello di resistenza e di ostilità verso la mia intuizione, a questo tentativo di sabotare la mia visione, ho dovuto dire che 'Il Mike Tyson della voce non perde tempo a parlare di queste stupidaggini'".

Il primo album, il debutto di Galás con Mute Records, è stato *The Divine Punishment* (La Punizione Divina) e il titolo stesso rappresenta una stoccata ironica al modo in cui la Destra americana si disponeva nei confronti del virus dell'AIDS, uscì nell'agosto del 1986. Diamanda ha

utilizzato testi della Bibbia, brani scelti dal Levitico (“Law of the Plague”), dal Salmo 22 (“My God, why hast thou forsaken me?” - “Mio Dio, perché mi hai abbandonato?”) e dalle Lamentazioni, “per esprimere il punto più basso della disperazione dove non capisci perché ti trovi in quella situazione e non sai cosa hai fatto per meritartela. Ho iniziato il lavoro a San Francisco dove c’è la sofferenza dovuta all’epidemia dell’AIDS che non poteva non influenzare il lavoro. *The Divine Punishment* non tratta dell’AIDS”, dichiarò a *Melody Maker*, “ma l’AIDS è la manifestazione di un dilemma fondamentale - il senso di impotenza, il concetto di quarantena e di capro espiatorio, il mistero sul perché a uno dovrebbe essere dato qualcosa, la vita o quant’altro, per poi portarglielo via”. Fu inoltre pronta a sottolineare che la sua posizione morale era ben distante da quella che lei chiama “Fraternal Society Of Misery” (Il sodalizio della miseria) - “facile per coloro che sopravvivono su una sola idea, la depressione che va di moda. A me interessa la dualità - l’oscurità e la luce - come pure aspiro a mostrare la luce. Se pure meno di altre volte - *The Divine Punishment* è piuttosto ‘nero’ - ma il mio lavoro è comunque sempre troppo dinamico ed aggressivo per apparire banalmente *miserabile*. Secondo me l’oscurità rappresenta una condizione di passività. Amo molto di più l’idea di morire viva che l’idea di vivere morta”.

A *The Divine Punishment* fece seguito, pressoché immediatamente, *Saint Of The Pit* e nei tre mesi che separarono le loro uscite, una tragedia personale si abbattè sulla sua famiglia. Diamanda scoprì che il fratello, il commediografo e poeta Philip Dimitri Galás aveva contratto il virus dell’AIDS. Morì fra le sue braccia. “Mio fratello - disse - era uno degli scrittori più capaci e prolifici che abbia mai incontrato nella mia vita. Era importante che la *Masque* non sembrasse patetica, ma forte e beffarda come lui”. *Saint Of The Pit* evocava un panorama musicale più minimalista rispetto all’opera precedente, ma pur sempre un panorama saturo di ostilità ed apprensione, esprimendo con il suo canto la fisicità della prostrazione e della tortura. Ancora una

volta i testi furono tratti da Baudelaire, Nerval e Corbiere (da quest'ultimo poeta uno splendido brano sulla crocifissione che mostra l'inferno come "i momenti attraverso cui uno deve passare fino a quando non è morto. E la morte rappresenta l'unica liberazione dal dolore").

Dopo aver completato *Saint Of The Pit*, Diamanda Galás ottenne un'importante borsa di studio per continuare a lavorare a Berlino, dove completò la parte finale della trilogia *You Must Be Certain Of The Devil*. In questa occasione Diamanda trasse ispirazione dalla musica gospel, 'accendendo' il suo LP con "Swing Lo Sweet Chariot", e trasformando il vecchio spiritual in bianca calda cenere a cui fa riferimento come "Speed gospel" e chiudendo con una bruciante interpretazione di "The Lord Is My Sheperd" (Il Signore è il mio Pastore). Nel frattempo impregna "Let My People Go" di una semplicità nuda e cruda che, nelle parole di un critico "sta alla pari di alcune delle maggiori interpretazioni vocali femminili - come "Strange Fruit" di Billie Holliday o "Four Women" di Nina Simone - che traggono forza, come le interpreti, dall'esperienza dall'ingiustizia descritta". "Il paradosso è - afferma Diamanda - che la musica gospel era una volta la musica degli schiavi neri, usata per la preghiera e nei momenti di disperazione da parte di coloro che erano minacciati di morte. Così questo tipo di musica esprime le paure e i bisogni tanto delle vittime quanto dei persecutori, proprio come il linguaggio del Vecchio Testamento, che ho usato nei primi album, può essere uno strumento per i bigotti, ma può anche essere un eloquente linguaggio della disperazione".

Dopo le sue esibizioni negli Stati Uniti, in Svezia, Jugoslavia, Olanda, Italia, Spagna e Baviera (dove Galás si esibì nella "Giornata Cattolica del Pentimento"), *Masque Of The Red Death* fu ufficialmente rappresentato per la prima volta nel Primo dell'Anno 1989 alla Queen Elisabeth Hall di Londra. Nello stesso periodo uscì un cofanetto, contenente l'opera in tre CD, a cura di Mute, anch'esso con il titolo di *Masque Of The Red Death*. Certamente il lavoro di Diamanda non si

fermava alla sola interpretazione. A New York, il 10 dicembre dello stesso anno, fu arrestata durante una dimostrazione di ACT UP nella Cattedrale di St. Patrick e accusata di condotta contraria all'ordine pubblico, interruzione di servizio religioso, resistenza all'arresto e violazione di proprietà privata. Nella sua dichiarazione in tribunale, la Galás affermò: “Questa ‘Casa di Pietà’ impedisce il lavoro di persone che, come moderni santi, stanno cercando di lavorare insieme per trovare una soluzione a questa epidemia. Impedisce il loro lavoro facendo pressioni per bloccare il progresso della ricerca sull’AIDS e concentrandosi su una Levitica caccia alle streghe verso le ‘cause immorali’....lasciateci pregare con parole e azioni per gli afflitti”.

Parte di quella preghiera divenne un nuovo segmento della *Plague Mass* (La messa della peste): “There Are No More Tickets To The Funeral” (Non ci sono più biglietti per il funerale). Aggiunge Diamanda: “Tutta la mia opera è centrata sull’immagine di una persona che sta per essere crocifissa o bruciata sul rogo. Quando le persone entrano in una chiesa vedono una bella croce ed hanno ben chiara l’immagine di ciò che rappresenta e dicono che Gesù Cristo era un uomo buono, ma io mi avvicino ad essa pensando a Gesù come a un *fuorilegge*. Questa è la posizione delle persone che conosco affette dall’AIDS. Sono fuorilegge e combattono sino a quando si reggono in piedi”. Nell’ottobre del 1990 eseguì la versione riveduta ed ampliata della *Plague Mass*, spogliata nuda sino alla vita e coperta di sangue, rappresentando “There Are No More Tickets To The Funeral” nella Cattedrale di Saint John The Divine a New York, la seconda cattedrale più grande del mondo. La Galás inoltre eseguì nuovi segmenti dell’opera a San Francisco durante la conferenza internazionale sull’AIDS del 1990 e di nuovo come parte della Coalizione per la Libertà di Espressione, al Festival Olimpico del 1990 a Barcellona, a Berlino, al Festival di Helsinki e al Festival delle Colline in Italia, dove fu denunciata da un membro del governo italiano per linguaggio blasfemo contro la Chiesa Cattolica Romana. “Fu una cosa veramente pazzesca”, ricordò la Galás nel

1992. “Me lo ricordo ancora. Torniamo in Italia dopo tre o quattro anni. Il capo della mia casa discografica mi ha chiesto di assumere una maledetta guardia del corpo. Perché leggiamo sempre i giornali e ci sono quaranta pagine di scandali sulla cronaca nazionale. Foto del P.M. che discute ‘lo scandalo Galás’ ...e non si trattava neppure di foto mie, ma di foto sue all’interno dell’ufficio come se qualcuno vi fosse stato assassinato”. L’intera esibizione, dal vivo, al Saint John The Divine fu inserita nell’album *Plague Mass* dalla Mute nel 1991; questo album fu descritto in modo esauriente sulla rivista *Select* come “uno degli album più privi di compromessi musicali e letterari mai realizzato”.

Nel febbraio del 1992, fu la volta della prima mondiale di *Vena Cava* a The Kitchen di New York City. Il brano esplora la distruzione della mente causata dalle malattie relative alla depressione clinica ed alla demenza provocate dall’AIDS ed è stato creato come una sorta di intimo “pendant” al più ampio *Plague Mass*.

Contemporaneamente Diamanda pubblica un album *The Singer* con una vena diversa influenzata dal gospel, dal blues e dal jazz in cui mescola il proprio lavoro a standard come “Where You There When They Crucified The Lord”, il famigerato “Gloomy Sunday” e “I Put A Spell On You” di Screamin’ Jay Hawkins che più tardi sarebbe stato inserito nella colonna sonora del film *Natural Born Killers*. “Si trattava di materiale con il quale ero cresciuta - spiega Diamanda - ho suonato dall’età di tredici anni con la band stile New Orleans di mio padre. Ero solita suonare il piano con un coro gospel. Ho lavorato a lungo su *The Singer*, ma non sono stata in grado di registrarlo prima, in quanto era importante completare *The Plague Mass*. Questo materiale mi sta a cuore in maniera diversa rispetto a *Plague Mass*. Tratta di punti fondamentali che io stessa ho affrontato nel corso della mia vita: la solitudine, l’isolamento in carcere, l’estrema emotività. La musica gospel è la musica che tiene vive le persone di fronte alla disperazione”. Un video, *Judgement Day*, nel quale sono riprese dal vivo canzoni tratte da *The Singer*, fu realizzato in seguito dalla Mute nel settembre del 1993.

Nel frattempo, Diamanda Galás inaugurò il Serious Fun Festival del 1993 al Lincoln Center con la prima mondiale di *Insekta* un 'monodramma' elettro-acustico. *Insekta* è colui che sopravvive a ripetuti traumi all'interno di uno spazio chiuso che gli impedisce la fuga. Diamanda portò il lavoro in tour attraverso gli Stati Uniti e in Europa verso la fine del '93, mentre l'album, *Vena Cava* uscì in settembre. I testi di *Vena Cava* si basavano sull'opera di Philip Dimitri Galás che, come riaffermò Diamanda "odiava i sentimenti a buon mercato... l'atmosfera dei salotti. Era un uomo forte, un genio, un grande scrittore. Era un dannato omosessuale...". *Vena Cava* rappresenta un lavoro più personale e più introspettivo rispetto alle sue precedenti incisioni, ma sempre impegnativo, doloroso e difficile da ignorare. "Non posso attenuarlo perché l'AIDS non è un incubo. È un incubo incarnato. È un incubo per sempre presente. È un incubo che le persone affrontano ogni mattina al risveglio".

Nel febbraio del 1994 Diamanda raggiunge Bath per iniziare a collaborare con l'ex bassista dei Led Zeppelin John Paul Jones e con il batterista degli Attractions, Pete Thomas. Jones si era innamorato della Galás quando aveva sentito - circa dodici anni prima - "Wild Women With Steak Knives" ma fu solo nel 1989 che finalmente vide la sua interpretazione al Queen Elisabeth Hall, un evento che rese ancor più forte il suo vecchio desiderio di lavorare con lei. I risultati dell'unione, *The Sporting Life* furono pubblicati dalla Mute nel settembre del 1994. "Quando all'inizio parlai con John di questo progetto in termini di liriche, di testi, dissi che per anni avevo voluto fare questo tipo di disco con canzoni d'amore omicida - canzoni d'amore psicopatico - ed entrambi ci siamo fatti una bella risata" ha dichiarato Diamanda. Il titolo stesso deriva dal modo di parlare dei criminali, per descrivere come i protettori vedono la propria vita. "Negli anni settanta 'vita sportiva' a Oakland, dove vivevo e lavoravo, significava appunto 'la vita'", spiega Diamanda. "La 'vita' che è al di fuori della vita regolare, nella quale i protettori e le prostitute non vivono secondo le regole comuni, ma con un altro stile di vita, appunto.

C'era un film che si chiamava così nel periodo 'Superfly' e così è come se si prendesse la vita per scherzo, con un gruppo di donne al posto dei *good old boys* o dei protettori, che camminano per le strade dicendo *ragazzo, che bel culo, uccidiamolo, okay, sto per uccidere questo figlio di...* Come un vero spaccone. Sto prendendo in giro l'intera scena del rap newyorkese, parlano di puttane per tutto il tempo, una cosa trita e ritrita. Faccio riferimenti a Snoop Doggy Dogg, prendendoli in giro. È vero, mi diverto moltissimo in questo LP. Mi piace prendere in giro certe persone, hanno davvero bisogno di essere prese in giro".

Il singolo, "Do You Take This Man" mostra Diamanda che incatena quel vagabondo del marito e lo minaccia con un coltello appoggiato alla sua faccia da traditore, mentre le canzoni "Tony" e "You're Mine" erano più in stile vampiresco. Jones e Thomas fornirono il contrasto perfetto per gli artifici di Diamanda, con stili musicali che andavano dal melodrammatico "Zeppelin alla greca", al funky, al soul incalzante dell'organo Hammond su un bellissimo rifacimento di "Dark End Of The Street" di Percy Sledge e agli scarni blues di "Last Man Down". "Avevo bisogno di suonare con qualcuno che conoscesse *tutta* la musica, e non abbiamo mai avuto bisogno di fermarci durante le nostre conversazioni musicali perché qualcuno non aveva capito". Sia Diamanda che John Paul erano stati iniziati alla musica dalle band dei loro rispettivi padri. Dice Jones: "Nessun'altra spiegazione era necessaria".

L'album successivo di Diamanda Galás per la Mute si intitola *Schrei X Live/Schrei 27*, uscito il 23 settembre 1996. Basato sul suo programma radiofonico *Schrei 27* in cui eseguiva diverse brevi interpretazioni nello spazio di 27 minuti, *Schrei X* alterna grande energia vocale al silenzio assoluto. Il lavoro esige l'oscurità assoluta e si serve di testi della stessa Galás, Giobbe e Tommaso D'Aquino. Le interpretazioni sono capitoli di una confessione che potrebbe essere stata indotta per mezzo di una manipolazione chimica o meccanica del cervello. C'è una grande densità di parole-suoni ad un ritmo che è

quello di una vettura lanciata ad alta velocità. Il lavoro utilizza quel modo di parlare affatto atipico e quell'elaborazione del segnale vocale che rappresenta l'oggetto della ricerca e della sperimentazione di Diamanda fin dal 1979. La Galás ha inoltre lavorato per dar vita ad una serata di sola voce e piano, intitolata *Malediction and Prayer* che è stata portata in scena per la prima volta in Inghilterra alla Royal Festival Hall di Londra il 14 ottobre 1996. Questo nuovo lavoro si serve di testi tratti da Baudelaire, Pier Paolo Pasolini e Miguel Mixco e canzoni di Son House, Johnny Cash e Phil Ochs. Evocando l'intensità emotiva che ha ispirato ciascun brano, Diamanda attinge da un immenso vocabolario che va oltre le semplici parole e dagli effetti devastanti della piaga dell'AIDS per alitare dentro ciascun pezzo una nuova sonorità e in ogni ascoltatore una nuova capacità di comprensione.

Infine, l'innovatrice casa editrice Serpent's Tail di Londra ha pubblicato il primo libro di Diamanda *The Shit Of God*. Il libro è una cronistoria letteraria del suo lavoro negli ultimi dieci anni. Diamanda Galás continuerà a combattere. Come ha affermato nel 1994: "*Plague Mass* è la mia missione: deve venire prima di tutto e continuerò a svilupparlo per il resto della mia vita".

Domenica 12 luglio, ore 10.30
Loggetta Lombardesca

Coro “San Yared”
(PROGETTO ÆTHIOPIA III)
Inni e canti dei riti etiopi-ortodossi

La chiesa e la liturgia Etiope ortodossa

La conversione dell'Etiopia al cristianesimo

La storia della conversione dell'Etiopia è narrata negli scritti del teologo bizantino del VI sec. Rufino.

Sembra che un certo Meropio, un mercante cristiano definito da Rufino un "filosofo di Tiro", fece una volta un viaggio in India, portando con sé due giovani siriani che stava istruendo negli "studi umanistici". Il maggiore si chiamava Frumenzio e il minore Edesio. Durante il viaggio di ritorno attraverso il Mar Rosso, la nave fu catturata al largo delle coste etiopi da ribelli di quella terra, come ritorsione contro l'impero romano d'Oriente che aveva infranto un accordo stipulato col popolo di quella regione.

Meropio rimase ucciso nel combattimento, mentre i due giovani sopravvissero e vennero portati dal re di Axum, Ella Amida, che subito nominò Edesio suo coppiere e Frumenzio - il più accorto e sagace dei due - suo tesoriere e segretario. I giovani erano tenuti in grande onore ed erano molto amati dal re, il quale però morì poco dopo, lasciando come eredi la sua vedova e un figlio in fasce, Ezana. Prima di morire, Ella Amida aveva restituito la libertà ai due siriani, ma rimasta sola, la regina vedova li pregò con le lacrime agli occhi di rimanere con lei finché il figlio non avesse raggiunto la maggiore età.

In particolare chiese l'aiuto di Frumenzio, perché Edesio, benché leale e onesto di cuore, era di intelligenza più modesta.

Negli anni che seguirono, l'influenza di Frumenzio nel regno assunita continuò a crescere. Egli attirò commercianti cristiani stranieri e li spinse a "fondare conventicole in vari luoghi alle quali si potesse ricorrere per pregare". Li rifornì di "tutto il necessario, concedendo loro terre per costruire gli edifici e incentivando in ogni modo la crescita, nel paese, del seme del cristianesimo".

All'incirca nel periodo in cui Ezana salì finalmente al trono, Edesio ritornò a Tiro. Frumenzio da parte sua si recò ad Alessandria d'Egitto - che era allora un importante centro cristiano - dove informò il patriarca

Atanasio di tutto quanto aveva fatto fino ad allora per incentivare la fede in Etiopia. Il giovane chiese anche ad Atanasio “di cercare un uomo degno e mandarlo come vescovo a guidare il già numeroso popolo cristiano di quella terra”. Il patriarca, dopo aver attentamente soppesato e considerato le parole di Frumenzio, dichiarò al consesso dei sacerdoti: “Quale altro uomo potremmo trovare in cui lo spirito di Dio sia presente quanto in te che sai compiere queste cose?”. Pertanto “lo consacrò e lo fece ritornare in grazia di Dio là dove era venuto” [le citazioni sono tratte da: A. H. M. Jones e Elisabeth Monroe, *A History of Ethiopia*, Clarendon Press, Oxford 1955, pp. 32-33].

Frumentio dunque tornò ad Axum come primo vescovo d’Etiopia e continuò la sua opera missionaria - che fu coronata, nel 331 d.C., dalla conversione del re stesso. In un antico e raro manoscritto etiope *intitolato Una storia e genealogia degli antichi re*, che un tempo si trovava nella fortezza di Magdala, prima di venir razziato dalle forze inglesi al comando del generale Napier nel XIX secolo, si trova il seguente passaggio: “Il cristianesimo fu introdotto in Abissinia, 331 anni dopo la nascita di Cristo, da Abuna Salama, il cui nome originario era Frumentos o Frumentius. A quel tempo re etiopi regnavano su Axum. Prima che l’Etiopia conoscesse la religione cristiana metà degli abitanti erano ebrei che osservavano la Legge; l’altra metà erano adoratori di Sando, il drago.”

La chiesa di Etiopia e gli altri cristiani di Ugo Zanetti

Cristianità e identità etiope

Dall'essere identificata, a buon diritto, con la cultura del suo paese e con la nazione etiope stessa, la Chiesa di Etiopia ha tratto grande fierezza ed orgoglio. I cristiani etiopi sanno di aver preservato nel corso di oltre sedici secoli, tanto quanto le Chiese europee (e forse assai di più) la fede che hanno ricevuto dai loro padri, di cui hanno mantenuto pressoché intatte le tradizioni, le quali

non hanno ragione alcuna di cedere il passo a quelle di altri continenti; questa coscienza motiverà talvolta in loro una attitudine tesa a sorprendere gli Occidentali, abituati solo da poco a pensare in modo "ecumenico". È vero che, attualmente, non si ha affatto l'impressione che i cristiani di Etiopia provino il bisogno di fare causa comune con quelli di altri paesi; ma questo non è forse comprensibile, se pensiamo a quale punto questa Chiesa sia stata isolata nei secoli e soprattutto al fatto che ha ottenuto la sua indipendenza solo recentemente? Coloro che se ne stupiscono dovrebbero piuttosto interrogarsi su un altro punto: lo scarso interesse laggiù riscontrato per le questioni ecumeniche non è forse dettato dal continuo disinteressarci della nostra stessa identità? Oggi, in Occidente, chi si preoccupa ancora della tradizione trasmessaci dai nostri antenati? Troviamo la nostra identità nel confronto con i nostri simili, in una visione "mondialista" della specie umana, e rischiamo al contempo di dimenticare le nostre radici; essi trovano al contrario la loro identità nei loro avi, e tendono a dimenticare che si ha sempre qualcosa da imparare dagli altri. Potremo mai aiutarci reciprocamente nell'approfondire quella dimensione che ci è naturale senza dimenticare l'altra?

La Chiesa ortodossa Tewahedo d'Etiopia

La Chiesa ufficiale d'Etiopia si qualifica da sé come "ortodossa"; a volte si sente dire che è "monofisita", mentre alcuni la qualificano come "copta". Cosa pensare? Anche in questo caso un po' di storia può essere chiarificatrice.

Nel 451 si tenne un concilio ecumenico a Calcedonia (vicino a Costantinopoli, l'attuale Istanbul); questo concilio definì, come è noto, che Gesù Cristo possedeva sia la natura divina che la natura umana, concludendo che Egli aveva pertanto due nature. Questa conclusione fu rifiutata dalla maggior parte dei cristiani di Siria ed Egitto (a cui si aggiunsero più tardi gli Armeni), i quali, senza assolutamente negare che Gesù Cristo fosse Dio e Uomo insieme, non volevano sentir parlare di "due

nature", seguendo in questo la parola di San Cirillo di Alessandria (412-444): "una è la natura del Figlio di Dio fatto carne".

Poiché difendevano la presenza di una sola natura in Gesù Cristo, vennero chiamati "monofisiti" (dal greco: *mono-*, "unico", e *physis*, "natura").

Da notare che essi stessi rifiutano il termine "monofisiti" (poiché *mono-* designerebbe una unità non composta), ma accetterebbero piuttosto quello di "miafisiti", ritenendo che il termine greco *mia*, "una", sarebbe più appropriato nel rendere una unità composta (ovvero, una unità derivante da due elementi distinti che, una volta uniti, conservano ciascuno le proprietà d'origine: uniti "senza confusione, né separazione, né mescolanza, né alterazione").

La Chiesa d'Etiopia seguì quella d'Egitto, dalla quale dipendeva, e fu così come questa definita dalle altre "monofisita".

Essendo essa figlia della Chiesa copta, talvolta viene a torto definita "Chiesa copta d'Etiopia", cosa che non ha senso alcuno, perché il termine "copto" significa "egiziano" e gli Etiopi non hanno niente degli Egiziani, anche se sono con loro in comunione ecclesiastica.

Il problema è che il termine "ortodosso" non era appropriato per definire la Chiesa d'Etiopia: infatti presso di noi questo termine è legato alle Chiese ortodosse che hanno pienamente ricevuto ed integrato la definizione del Concilio di Calcedonia, come quelle di Costantinopoli e di Mosca, e l'usarlo per la Chiesa d'Etiopia rischiava di creare confusione.

Gli specialisti in questioni ecumeniche parlano in questo caso "di Chiese ortodosse orientali", o ancora "di Chiese pre-calcedoniane" o "non-calcedoniane", ma queste sottigliezze presentano il forte rischio di sfuggire ai comuni mortali.

Allora perché non chiamare la Chiesa d'Etiopia con il nome che lei stessa si dà, ovvero "Chiesa Tewahedo"? Questa parola etiope, *tewahedo*, significa "unificato", "reso unico", ed è destinata a descrivere il fatto che Gesù Cristo ha unito l'umanità alla sua divinità; evoca inoltre la salvezza offerta da Dio all'umanità stessa, poiché la realtà umana che Gesù Cristo ha così unito nella sua

Persona Divina non è nient'altro che la nostra: in Lui l'essere umano partecipa alla Vita Divina. Aggiungiamo, perché tutto sia più chiaro, che il nostro XX secolo ha fortunatamente permesso di gettare su questi problemi uno sguardo più sereno. Nel 1909 Mons. Lebon mostrò, in una tesi sostenuta all'Università di Lovanio, che non esistevano reali divergenze fondamentali fra le Chiese così dette "monofisite" e le altre. Nel corso degli ultimi venticinque anni (dal 1970), grazie ai servigi della fondazione viennese "Pro Oriente" fondata dal Cardinale Koenig, hanno avuto luogo molteplici negoziati fra le autorità delle Chiese in questione; è diventato chiaro per tutti che la disputa proveniva essenzialmente da un malinteso fondato sulla terminologia ed aggravato da rivalità fra scuole a colore regionale; è per questo che si sono di conseguenza firmati molti accordi ufficiali.

La Chiesa cattolica romana ha firmato un accordo con ogni Chiesa copta, della Siria e dell'India del Sud; d'altra parte, il gruppo delle Chiese ortodosse di tradizione calcedoniana (greca ecc.) ha firmato un accordo con l'insieme delle Chiese non-calcedoniane.

Bisogna ora che questo contenuto penetri nel popolo cristiano delle nostre differenti Chiese, cosa che tecnicamente chiamiamo "il ricevere", ovvero fare in modo che l'insieme dei cristiani in questione, e non solo le loro autorità, comprendano ed accettino ciò che i teologi hanno dimostrato. Nel frattempo, gli ecumenisti hanno di che occuparsi: dopo quindici secoli di separazione durante i quali le "Chiese sorelle" hanno avuto una evoluzione parallela in mondi distinti, ci si ritrova diversi e diviene ora importante fare conoscenza e creare un nuovo spirito di famiglia...

La liturgia e le cerimonie

Figlia della Chiesa copta (o egiziana), la Chiesa d'Etiopia ha da questa ricevuto anche la liturgia e le cerimonie. Se non conosciamo molto dei riti seguiti dalla Chiesa di Axum nell'antichità, si vede molto chiaramente che i testi tradotti nel Medio Evo dall'Arabo sono divenuti

normativi nella Chiesa d'Etiopia. Sarebbe tuttavia un grave errore credere che la liturgia etiope sia solo una copia di quella dei Copti.

In effetti, se il rituale, ovvero lo svolgimento degli uffici, rispetta a grandi linee quello dei Copti per quanto riguarda la messa ed i sacramenti (battesimo, matrimonio...), le innumerevoli modifiche dei dettagli che sono state introdotte (sviluppo di certe antifone, aggiunta di molte preghiere, incensamenti più numerosi...) rendono le similitudini poco chiare agli occhi dei profani. Al contrario, per quanto riguarda l'ufficio divino (il breviario, ad esempio), dopo aver utilizzato per un certo tempo l'ufficio copto tradotto in *ge'ez*, l'Etiopia ha inventato un suo proprio sistema, interamente distinto da quello d'Egitto, che si confà perfettamente all'animo religioso etiope; è qui che ritroviamo quelle danze liturgiche così caratteristiche del cristianesimo d'Etiopia.

E' tanto vero che un etiope non potrebbe mai sentirsi "a casa sua" in un ufficio copto, come inversamente è vero l'incontrario. Se può sembrare che la musica liturgica copta risalga a tradizioni faraoniche, quella della Chiesa d'Etiopia pare invece essere l'autentica espressione musicale del popolo che la canta.

Un altro tratto tipicamente nazionale è l'alto livello della poesia di quest'ufficio: le antifone (ritornelli) poetiche abbondano, l'invocazione dei santi avviene sotto forma di poema che descrive i tratti delle qualità del santo (*malke'e* = effigie o *salam* = saluti), ed i più nobili misteri teologici possono essere evocati in un *qenié*, poesia a carattere teologico che deve essere per forza improvvisata sul posto (!) da una persona designata e viene eseguita su un modo particolare. Per rispondere ai criteri più sublimi della raffinatissima poesia etiope, questo *qenié* deve essere costruito sul modello così detto di "cera ed oro", ovvero essere a doppio senso (per allusione al procedimento detto "della cera perduta": si dà forma ad un oggetto in cera, lo si ricopre di una ganga d'argilla, poi si sostituisce la cera con dell'oro fuso, che prende esattamente nello stampo il posto occupato dalla cera): un primo significato, relativamente banale, che salta agli occhi (la cera), ed un senso profondo, nascosto

(l'oro), che capirà solo colui che s'impegnerà a spogliare il poema dalla sua ganga. Le raccolte di *genié*, di cui gli Etiopi sono ancora oggi avidi, circolano un po' ovunque: è l'opera dei pii cristiani che amano la letteratura religiosa, che assistono agli uffici con il libro rituale in mano, ed intonano note al librarsi dei poemi improvvisati che, senza questa trascrizione, sarebbero stati per sempre dimenticati.

In certi giorni di festa hanno luogo delle processioni: viene portato trionfalmente attorno alla chiesa o, ad esempio, al fiume (il giorno dell'Epifania), il *Tabot* (pronunciare la "T" di fine parola), una tavola in legno incisa secondo regole precise, consacrata dal vescovo, e sulla quale si celebra la messa. Poiché non è permesso ai laici di vedere il Tabot, lo si avvolge in una tela preziosa e, nello svolgimento della processione, sarà trasportato sulla testa di un prete.

È nel corso di queste processioni che a uno straniero sarà dato di notare in special modo le vesti liturgiche: mentre i preti copti celebrano quasi sempre rivestiti da un semplice camice bianco ed un turbante sempre bianco (avente di solito la forma di una mitra), il clero etiope si ricopre di ornamenti dai colori cangianti. In uso anche il parasole liturgico, sconosciuto altrove, che ricorda il baldacchino utilizzato un tempo in Occidente durante le processioni.

L'Etiopia cristiana, lo si vede chiaramente, non può essere scoperta in un giorno. Paese di leggende che ha affascinato l'Europa del Medio Evo, rimane per il viaggiatore che la visita oggi un mondo di misteri, che si svelano solo lentamente. Ricca della fusione di culture e d'influenze diverse nel crogiolo dei secoli, presenta una personalità dalle molteplici sfaccettature, difficili da esaurire: che la si visiti, che si legga la sua letteratura, che ne si studi l'iconografia o che si cerchi di penetrarne la teologia, si avrà sempre l'impressione di capirla, giustamente, solo per metà.

La ragione è semplice: portatrice della vita e della personalità di un popolo, bisogna trattarla come una persona, non come una cosa. Nessuno si stupisce del fatto che occorrono dei lunghi anni d'amicizia per

arrivare a conoscere bene qualcuno, capire ciò che pensa ed indovinare le sue impressioni più segrete.

La civiltà dell'Etiopia Cristiana è anch'essa un'amica che bisogna frequentare a lungo prima di conoscere.

E più la si conosce, più ci affezioniamo a lei.

Strumenti di culto

di Girma Fisseha

Tamburi

I tamburi della chiesa possono presentare la forma di un uovo (spesso in materiale prezioso, come per esempio l'argento cesellato), ad una o ad entrambe le estremità del quale è tesa una pelle d'animale. Sono portati da un diacono, con l'aiuto di cinghie o di una stoffa di supporto, e colpiti con la mano nuda. I loro brevi e secchi rullii segnano il ritmo dei canti religiosi ed accompagnano le processioni.

Sistri

I sistri sono esclusivamente riservati, in Etiopia, alla musica sacra. La loro impugnatura è molto spesso in legno, mentre lo strumento propriamente detto è in metallo; il loro caratteristico tintinnio è dato dall'urto di placchette metalliche tese su uno o più fili di ferro, che scorrono fra le due estremità. I sistri etiopi presentano la stessa forma antica del loro antenato d'Egitto, utilizzato nel culto di Iside e ripreso più tardi dai Romani.

Presenta sempre dei punti comuni ai *mena'an'im*, che giocano un ruolo molto importante nel culto ebraico del Tempio di Gerusalemme. La tradizione vuole che il Santo Yaréd sia il fondatore della musica nella Chiesa etiope: che si sia egli ispirato ai modelli egiziani per introdurre questo strumento in Etiopia?

Campanelle

Durante i servizi religiosi si fanno tintinnare delle piccole campanelle in metallo (ottone, bronzo o argento) con l'aiuto di un manico o di un anello in cuoio: per esempio al momento della distribuzione ai fedeli della santa comunione, delle processioni e delle benedizioni, o per

invitare i convenuti a pregare per il riposo di un defunto. Per quanto riguarda le "grandi" campane, spesso si utilizzano, oltre alle campane tradizionali in metallo, dei fonoliti, pezzi di pietra che vengono colpiti con un martello.

Bastoni da preghiera (*maqwomiya*)

I preti, i monaci e, negli uffici, i *dabtara*, hanno un lungo pastorale costituito quasi sempre da una canna con un'estremità metallica a forma di "T": all'origine erano destinati a sostenere letteralmente i fedeli che partecipavano a questi lunghi uffici ove di solito si pregava in piedi, e l'uso consisteva nel fatto di poterli puntare sotto l'ascella ed appoggiarvisi; ma col tempo sono divenuti quasi degli strumenti musicali, in quanto vengono usati in alcuni canti ed in certe danze liturgiche per segnare il ritmo, e battere così il suolo. Il Santo Yaréd avrebbe già da allora, secondo quanto si dice, utilizzato molti bastoni per dirigere i suoi cori. Questi pastorali servono inoltre da bastone al viaggiatore; infine essi costituiscono oggi un'insegna onorifica dei prelati. Spesso gli ornamenti metallici si presentano sotto forma di corno di ariete munito di croci e si suppone sia in ricordo dell'Agnello di Dio e del Cristo; ma esistono anche delle impugnature più semplici, arrotondate. L'asta di tale pastorale ha anch'essa un significato simbolico: le differenti sezioni evocano, secondo la tradizione etiope, le differenti varietà di legno di cui è composta la Croce.

Tabot

Una chiesa etiope non può essere concepita senza *tabot* o "arca dell'alleanza": nel corso degli uffici, la sua presenza sull'altare (*menber*, in legno o in pietra) è indispensabile, ed è sempre conservato all'interno del santuario.

Questo tabot ha la forma di una tavola su cui sono incise le indicazioni richieste, nella fattispecie quelle del santo patrono della chiesa (vi sono spesso più patroni e dunque più *tabot* nella stessa chiesa).

Una volta terminato, il *tabot* non può più essere toccato da mano nuda, ma solo attraverso una stoffa ed unicamente da un prete. Non può nemmeno essere visto dai laici ed è per questo che quando viene portato solennemente in processione attorno alla chiesa, in

occasione di determinate feste, è sempre avvolto in tessuti preziosi e portato da un prete sulla testa in segno di rispetto.

Per la festa dell'Epifania (*Temqat*), il *tabot* passa in via eccezionale tutta la notte all'aperto, in ricordo del battesimo del Cristo. In tempo di guerra può essere portato dai preti fino al campo di battaglia e brandito come arma contro i nemici, come faceva il popolo ebraico con l'Arca dell'Alleanza.

In effetti, secondo la tradizione etiopie, il *tabot* rappresenta l'Arca dell'Alleanza originale del popolo d'Israele, che sarebbe stata ricondotta in Etiopia da re Menelik (figlio, secondo la tradizione etiopie, di Salomone e della Regina di Saba) e da allora ivi conservata.

Ecco la storia secondo il racconto.

Croci a mano

I preti etiopi indossano sempre delle piccole croci di cui si servono per benedire i fedeli che incontrano sul loro cammino. Ne esistono due tipi fondamentali: quelle ad asta lunga, preferite dai preti che si spostano a cavallo e croci più corte, che possono essere appese alla cintura o al collo.

Queste croci a mano presentano anch'esse una grande varietà di forme. Le croci a forma di corno d'ariete sono tipiche di Gondar, mentre si preferiscono ad Axum quelle a forma di rombo.

La croce di Malta o la stella di Davide ed il sigillo di Salomone erano comuni nello Shoa, mentre la provincia di Godjam preferiva la croce di Longino (dal nome del soldato Romano che perforò con la sua lancia il costato di Cristo).

Croci ciondolo e pulisciorecchi

Molti cristiani amhara portano delle croci a ciondolo. Tutti gli Etiopi cristiani ricevono al loro battesimo un cordone blu, il *mateb*, che si porta attorno al collo come segno dell'identità cristiana. Più tardi viene appesa una piccola croce decorativa e spesso anche un piccolo pulisciorecchi per pulire le orecchie (oltre al suo aspetto funzionale, quest'ultimo permette, "purificando" l'orecchio, di meglio sentire e comprendere la parola di

Dio); può succedere che i due oggetti siano combinati, con l'asta inferiore della croce prolungata a forma di puliscioecchi. Come per le croci a mano, ogni provincia privilegia una o l'altra forma di croce.

Le origini del canto liturgico

di Jean-Louis Florentz

Alle affinità del canto liturgico etiope con quello siriano senza dubbio riconducibili alle peculiari circostanze della conversione del paese alla cristianità, si innesta la leggenda di San Yared, un *Dyaqon* di Axum a cui il canto liturgico venne divinamente rivelato mentre egli si trovava in stato di estasi sotto un albero. Tre uccelli gli insegnarono i tre modi del canto liturgico: *Ge'ez*, *Ezl* e *Arârây*, le cui differenze rimangono a tutt'oggi piuttosto indefinite e misteriose. Probabilmente è questione soprattutto di stili di canto e di specifiche intonazioni che non di veri e propri 'modi'. Non è tanto la natura trinitaria - Padre, Figlio e Spirito Santo - del divino destinatario del canto a motivare la supposta tripartizione modale degli stili vocali, quanto piuttosto la quotidiana scansione della preghiera o quella annuale, in conformità al complesso calendario liturgico ad influire sulla variabilità di intervalli e modulazioni, all'interno di un sistema pentatonico.

I modi pentatonici

La musica sacra etiope è di natura pentatonica (ovvero è cantata in modi basati su cinque note). Il modo pentatonico di base può assumere due forme diverse a seconda se esso includa o meno, nella sua conformazione intervallare, dei semitoni. Qualora non compaiano semitoni esso viene chiamato a-emitonico ed i suoi intervalli consistono in una successione di seconde vicine (ma non coincidenti) alla nostra seconda maggiore e di terze analoghe alle nostre terze minori. Se la scala contiene, invece, semitoni, allora è chiamata emitonica. In tal caso i suoi intervalli costituiscono una successione

di seconde più ‘piccole’, vicine alla nostra seconda minore, e di terze analoghe alle nostre terze maggiori e minori.

La messa etiope

La messa (*Qeddasye*) è suddivisa in due fasi principali, la prima delle quali corrisponde all’‘ordinario’ della messa latina, e termina con il bacio di pace, poco dopo la fine della comunione: questa è la *Ser’ata-Qeddasye*, l’ufficio preparatorio o pre-anafora, identico in tutte le messe, dove variano le sole letture giornaliere. Questo ufficio preparatorio precede l’anafora, il *Akwâtyeta-Qwerbân* (letteralmente: la preghiera eucaristica). Vi sono 14 differenti anafore nel messale *Mas’hafa Qeddasye* (ad esempio, durante la festa dell’Assunzione, viene utilizzata la *Qeddasye Mâryâm*, o anafora di Maria). Il prete celebra da solo (legge le Scritture, distribuisce il pane consacrato...), assistito da due preti e da due diaconi. Ciascuno dei cinque officianti svolge un ruolo ben definito, sempre identico.

Dal punto di vista musicale la messa, una volta iniziata, appare come una sorta di *suite* ininterrotta di recitativi e responsoria tra gli officianti ed il coro dei fedeli.

Intercalato solo da sporadiche e brevi pause, il canto liturgico sembra come un’immensa ‘ondata’ vocale, che in un crescendo di intensità raggiunge il suo climax nella preghiera penitenziale del ‘Padre Nostro’ (il cui testo è identico a quello cattolico o ortodosso), che precede la comunione (e può essere ripetuta più volte).

La ‘Preghiera di Penitenza’: l’invocazione “Signore, abbi pietà di noi, o Cristo” viene ripetuta - sottolineata dal suono della campanella - quarantuno volte (in probabile analogia con l’identico numero di colpi di sferza che martoriarono il corpo di Cristo durante la Flagellazione), mentre il santuario viene invaso da una densa nebbia azzurrognola provocata dall’incenso. È un momento di grandissima suggestione e ricchezza sonora, nel quale emerge una densa stratificazione eterofonica, risultante dagli scarti, dagli sfalsamenti delle linee vocali. Soprattutto qui emerge il punto di contatto tra il cristianesimo orientale e l’Africa profonda, e nello

stesso tempo viene sottolineata la differenza fondamentale tra la Chiesa etiope e le tradizioni bizantine. Ogni celebrante canta seguendo il fervore individuale, il proprio ritmo interiore, pur rimanendo unito indissolubilmente agli altri nella medesima preghiera. La preghiera è sincrona globalmente, per accumulazione dei fervori individuali, su di un canovaccio modale preesistente nella coscienza. Anche il ritmo, la pulsazione della campanella che accompagna le invocazioni è mutevole, indefinita.

Gli strumenti della musica sacra etiope

La musica liturgica etiope è rigorosamente cantata ‘a cappella’. Tuttavia sono caratteristici della Chiesa etiope tre strumenti che vengono utilizzati soprattutto per sottolineare i canti nel corso di quelle cerimonie ‘paraliturgiche’ come le vigilie notturne di preghiera con le sacre danze.

Il *Maqwamiyâ* (bastone da preghiera) non è - tecnicamente - uno strumento musicale propriamente detto. Alla sua sommità è posto un doppio uncino a forma di ‘T’, e la sua funzione principale è quella di fornire un sostegno ai celebranti impegnati negli interminabili riti della vigilia, o durante gli uffici religiosi delle festività. Nel corso di certe danze lente e piene di dignità i religiosi li impugnano, sollevandoli a tempo o battendoli contro il pavimento in momenti precisi, analogamente a quanto fanno agitando lo *Ts’anâts’el*, il sistro la cui origine risale al tempo dei faraoni dell’antico Egitto, ed il cui suono stridulo così ben si fonde con l’inimitabile timbro delle voci etiopi, spesso tendente al falsetto. Il suono dello *Ts’anâts’el* risuona spesso assieme alla cupo pulsare del *Kabarwo* (grande tamburo), portato a tracolla o appoggiato al pavimento sopra un tappeto. Ricavato da un tronco d’albero scavato, il *Kabarwo* può emettere due suoni distinti, ad un intervallo di un’ottava l’uno dall’altro.

(dalle note di copertina del CD “L’Eglise Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem - L’Assomption à Däbrä Gännät” - Ocora Radio France).

Domenica 12 luglio, ore 18.30
Arena "Gandhi" (Villaggio del Fanciullo)

Eskesta Dance Theater

(PROGETTO ÆTHIOPIA IV)

(Università di Haifa, Israele)

Canti e danze dei Beta Israel (Ebrei etiopi)

con la partecipazione del

Keis Yermiyahu Fakadu

danzatori e cantanti

Esubalew Alemu, Tesfahun Alemu, Zehava Baruch,
Johnny Barha, Yeshalem Fekada, Revital Fekadu,
Tirudil Kidna, Menashe Lakew,
Melaku Telahun, Orna Yeheyis

coreografie e direzione artistica **Ruth Eshel**

costumi **Tali Yitzhaki**

direttore di produzione **Yael Hasson-Tirosh**

presentazione **Prof. Edwin Seroussi**

produzione **Yossef Ben-Israel**

(MAATAF - Gerusalemme)



ESKESTA DANCE THEATER

(Università di Haifa)

Selezione di preghiere dalla tradizione dei Beta Israel
Cantate dal *Keis Yermiyahu Fakadu* e dall'*Eskesta Ensemble*

Amlak Avie (Oh, Dio)

Canto per la celebrazione dell'inizio del Sabbath

Kal Kidan

Canto per la circoncisione rituale dei neonati maschi ad otto giorni dalla nascita.

Wuetusa Kamemrawi (Tu, sposa e sposo)

Un canto nuziale con accompagnamento strumentale e danza. Il canto benedice la sposa e lo sposo con auguri di prosperità.

Tutte le preghiere sono cantate in *Ge'ez*, l'antica lingua semitica della liturgia degli ebrei etiopi.

Maharo (In loro memoria)

Un viaggio nei ricordi che gli Ebrei etiopi serbano dentro di se della propria terra. Il lavoro si articola in una successione di scene a carattere onirico che comprendono antiche preghiere in *Ge'ez*, danze

liturgiche che esprimono la nostalgia per Gerusalemme e scene del lungo cammino a piedi della comunità attraverso il deserto del Sudan sulla via di Israele. Le scene sono divise in tre parti.

Parte I: L'ardente desiderio di Gerusalemme

1. Tre canti liturgici: “Kadosh, kadosh”, “Hallelujah”, “Kletzelatze”.
2. Danza di purificazione, basata sull'immersione rituale nelle acque di un fiume secondo la tradizione dei Beta Israel.
3. Preghiera delle donne basata sui tradizionali movimenti delle mani che accompagnano le preghiere dei Beta Israel. Accompagnata del *washit* (flauto).
4. Danza di trepidazione.
5. Danza di supplica.

Parte II: Il viaggio verso la speranza

1. “Sema'eni”. Preghiera di augurio lungo il cammino, recitata dal *Keis* di primo mattino prima di ripartire per un altro giorno di viaggio.
2. Ricordi di paura e spossatezza.
3. “Due di noi assieme”. Aiuto reciproco lungo il viaggio. Basata su un canto tradizionale.
4. “Andiamo avanti, andiamo avanti!”. Ma altri, sgomenti, vogliono tornare indietro.
5. “Innamorati”. Duetto basato su un canto tradizionale.
6. “Danziamo!”. Danza popolare originaria della regione di Gondar (Etiopia), accompagnata da un canto e dal suono del tamburo.
7. “A metà del cammino”. Donne nel deserto.
8. “Quant'è penoso”. Basata sui gesti tradizionali del lutto.
9. “Lo ricorderò sino alla morte”. Ispirata ai movimenti che esprimono il lutto con la *natala* (stola).
10. “Soldati”. Un approccio scherzoso alla paura di essere sorpresi dai soldati sudanesi.
11. “Maharo” e “Amlaka”. Due requiem per coloro che non hanno potuto “attraversare il fiume” verso la Terra Promessa.

Parte III: Wayawana

1. Danza con il tradizionale bastone da preghiera con una coda di cavallo usato nelle preghiere e nelle danze.
2. Danza dei cesti.
3. Danza con i bastoni da preghiera.
4. “Eskesta”. Danza di corteggiamento.
5. “Wayawana”. Una preghiera di esultanza per l’arrivo nella Terra Promessa.

L’ESKESTA DANCE THEATER

Maharo (Alla loro memoria)

Maharo è interamente composto dai frammenti dei ricordi della propria terra che affiorano dalla memoria dei danzatori. Come in un sogno, le immagini affiorano e si disperdono senza nessi logici, irrazionalmente. La coreografia inizia con le invocazioni in *Ge’ez*, l’antica lingua parlata dal *Kaisim* (il rabbino della Comunità Ebraica Etiope) che i ballerini hanno sentito nelle sinagoghe sin dalla loro infanzia. Da qui ci muoviamo in una sequenza di danze di preghiera che esprimono l’omaggio a Gerusalemme: la discesa verso il fiume per la purificazione; un duetto di preghiera di donne enfatizzato dal movimento dei palmi delle mani; uomini che fremono ardentemente dal desiderio di trovare la terra promessa; un trio composto da due danzatori uomini ed una donna, dove ogni ballerino esprime a suo modo la propria preghiera.

Nella seconda parte del lavoro, le immagini nascono dall’incredibile, avventuroso ed interminabile viaggio (un vero e proprio esodo biblico) dei Beta Israel verso Israele (la loro Terra Promessa), attraverso i deserti infuocati del Sudan. Diversi membri della compagnia, che erano all’epoca ancora bambini, vagarono per settimane nel deserto e furono testimoni dell’estrema sofferenza dei loro compagni di viaggio. La sequenza di ballo include: il “Sema’eni” (significa “Ascoltami”), la preghiera rituale del *Kaisim* a Dio all’inizio del viaggio; una colonna di persone che segue i passi del *Kais*,

stringendo ciascuna il proprio fardello, timorose che dei ladri possano sorprenderle; un duetto fra due uomini dove l'uno solleva e sostiene l'altro, che illustra quello spirito di misericordia e di mutuo soccorso che sorresse le genti di Beta Israel nel corso di quella marcia interminabile; una discussione nel gruppo fra chi vuole proseguire a tutti i costi il cammino, battendosi per la Terra Promessa e chi desidererebbe, invece, tornare indietro; un duetto d'amore; una danza tradizionale della regione di Gondar, in Etiopia, che esprime un momento di felicità e di esultanza; uno strano sogno; donne nel deserto; una danza di lutto; un improvviso incontro con dei soldati sudanesi; le preghiere a "Maharo" ed "Amlake" (che significano "Re - Dio"), in memoria di coloro ai quali mancarono le forze e che non riuscirono a portare a termine quel viaggio tremendo.

Maharo si conclude con una coreografia di danze di gioia che enfatizzano il virtuosismo dei danzatori nelle tradizionali movenze delle spalle e del busto che caratterizzano l'originalissima danza "Eskesta", e con "Wayawana", la preghiera di gratitudine per aver potuto trovare Gerusalemme.

L'Eskesta Dance Company è stata fondata tre anni or sono ed ha iniziato nell'ambito dei corsi di coreografia che Ruth Eshel tiene presso l'Università di Haifa. Oggi la Compagnia è composta da 12-13 danzatori che - grazie ad una borsa di studio appositamente istituita - possono seguire i diversi corsi di arte drammatica ed i *workshop* all'interno dell'Università.

La Compagnia procede su due differenti fronti:

1) La scoperta del linguaggio del movimento, inteso come una sorta di lessico o di alfabeto gestuale che viene assimilato dalla comunità Etiope, nell'ambito di una concezione "teatrale" della danza. Il processo di creazione è lungo ed è impostato soprattutto su di una pratica assidua di sperimentazione ed improvvisazione. Questo permette di dare "visibilità" ai processi inconsci, che diventano materiale di partenza e parte integrante della costruzione degli spettacoli.

Questa concezione del lavoro può rimandare - ad esempio - all'“Inbal Dance Company”, nei suoi primi anni di attività.

2) Canti devozionali - si tratta di antichi canti di preghiera in lingua *Ge'ez*. È stato il *Keis Yermiyahu Fakadu* (leader spirituale della comunità di Beta Israel) ad insegnare queste preghiere ai danzatori, che comprendono: il *Santo, Santo*, l'*Halleluja*, la *Benedizione dei viaggiatori* e le *Preghiere di devozione*.

Ruth Eshel, direttrice artistica del laboratorio di danza, ha alle sue spalle oltre 20 anni di intensa esperienza sia come danzatrice (nelle vesti di solista e di componente della Sheva Dance Company) che come coreografa ed è stata sempre molto interessata agli elementi etnici. Nel corso dell'ultimo decennio ha portato avanti ricerche particolarmente innovative e firmato numerosi lavori. In aggiunta al suo attuale incarico come docente presso l'Università di Haifa, la Eshel è autrice del libro *Dancing With The Dream - The Beginning Of Artistic Dance In Israel. 1920-1964* (Ballando con il sogno - Gli inizi della danza artistica in Israele); è critico di danza per il giornale *Ha-Aretz* e - assieme a Giora Manor - curatrice del trimestrale *Dance in Israel* (Danza in Israele).

L'Eskesta Dance Theater si esibisce sovente sia dinanzi al pubblico israeliano che alla stessa comunità etiope. La compagnia ha partecipato al Festival Internazionale della Musica Ebraica tenutosi a Parigi nel 1996, ha ricevuto il primo premio nazionale MAATAF (Centro per la promozione degli scambi culturali e del folklore in Israele) e ha partecipato alla registrazione di un compact disc realizzato - su iniziativa del Ministero dell'Educazione - per incoraggiare e diffondere tra i giovani israeliani l'interesse nei confronti della musica popolare etiope.

I Falasha

di Stephen Kaplan

I Falasha o Béta Israel, formavano un gruppo di 35-40.000 persone che vivevano nel nord e nel nord-ovest dell'Etiopia. Vivevano un tempo in circa 500 villaggi ripartiti nelle regioni di Semién, Dembeya, Seqelt e Wolqayit, e principalmente nella provincia di Gondar (Begameder). Popolazioni più ristrette si stabilirono nel Tigray, a Lasta, a Qwara e nelle città di Gondar e d'Addis-Abeba. Fra il 1977 e il 1993 quasi tutti i Béta Israel furono condotti in Israele. Solo qualche individuo sparso vive ancor oggi in Etiopia, senza contare i numerosi discendenti cristiani dei Béta Israel che continuano ad abitare nel paese.

Storia

Dibattito sulle origini

Fino a poco tempo fa, quasi tutti i tentativi di spiegazione delle origini dei Béta Israel avevano due caratteristiche in comune. Innanzitutto queste erano di natura 'diffusionista'. In altre parole, la presenza in Etiopia di gruppi apparentemente ebrei è stata spiegata come il risultato del contatto con i membri di un'antica comunità ebraica. Si è azzardata l'ipotesi che i Béta Israel fossero i discendenti: (A) delle "dieci tribù" perdute, in particolare della tribù di Dan; (B) di immigranti ebrei dell'Arabia del sud; (C) di immigranti ebrei d'Egitto; o (D) di un'associazione di questi gruppi differenti. In secondo luogo, gli autori antecedenti gli anni '70 sembrano a riguardo essersi trovati in accordo quasi unanime: la storia del giudaismo e del cristianesimo in Etiopia è stata descritta come il riassunto in miniatura della storia di queste due religioni su scala mondiale, e con una piccola popolazione ebrea molto antica (inclusi probabilmente gli autoctoni convertiti) si ritiene sia stata soppiantata da una comunità cristiana più tarda, lasciando solo qualche vestigia della credenza giudaica. Si è avanzata l'ipotesi

che i Béta Israel costituissero principalmente una vestigia fossilizzata del periodo pre-cristiano dell'antico regno etiope di Axum.

Tuttavia, nel corso di questi ultimi anni, gli studiosi sono giunti ad una tesi tra loro condivisa che getta una luce nuova sulla storia di queste due religioni in Etiopia.

Nonostante la maggior parte dei conoscitori sia concorde nel dire che le influenze della Bibbia ebraica (Antico Testamento) furono molto evidenti in Etiopia nel corso dei primi secoli dell'era cristiana, queste sono state assorbite dal cristianesimo piuttosto che soppiantate da quest'ultimo.

Anche se è certo che una parte della popolazione etiope è senza dubbio restata più fedele ad un'antica forma di religione, più vicina al giudaismo, sarebbe un grave errore identificare i Béta Israel come i loro discendenti diretti o dipingere la religione dei Béta Israel come una semplice reminiscenza arcaica di questi tempi antichi.

Etnogenesi

Da un punto di vista culturale, non c'è alcun dubbio che i Béta Israel dovessero essere considerati come il frutto di un processo che ebbe luogo in Etiopia fra il XIV e il XVI secolo. Nel corso di questo periodo, molti gruppi nascenti di *ayhud* (ribelli, eretici, ebrei) che vivevano nel nord-ovest dell'Etiopia, si sono riuniti per formare il popolo conosciuto sotto il nome di Falasha. Il loro emergere come popolo distinto risulta da una serie di fattori politici, economici ed ideologici. Praticamente tutti gli aspetti della loro vita in Etiopia riflettono questo fenomeno di gruppo, dotato di una propria identità, che tuttavia si inserisce nel contesto più ampio della cultura etiope.

Il primo riferimento sicuro a questo popolo, più tardi conosciuto con il nome di Falasha, apparve nelle cronache di guerra dell'imperatore cristiano Amda Tseyon (1314-1344). Secondo questa fonte, l'imperatore avrebbe inviato delle truppe per combattere i popoli "rassomiglianti agli ebrei" che vivevano nelle regioni di Semién, Wegera, Tselemt e Tsegédé. In realtà, il regno di Amda Tsiyon sembra aver segnato l'inizio di quasi 300

anni di guerre intermittenti fra i Béta Israel ed i re cristiani d'Etiopia. Nonostante il carattere intenso di queste lotte ed il ruolo cruciale che hanno giocato nella definizione della società dei Béta Israel, esse devono essere viste nel quadro più generale degli avvenimenti che si sono verificati sull'altopiano etiopico. Allorché i re appartenenti alla dinastia “salomonide” estendevano il loro regno, essi combattevano e vincevano gruppi un tempo indipendenti. Anche quando le forze presenti sul campo di battaglia professavano delle diverse credenze, la religione non ha mai giocato un ruolo importante nella genesi dei conflitti, perché gli imperatori etiopici davano molta più importanza alla lealtà politica che alla ortodossia religiosa. I Béta Israel, dal canto loro, erano spesso disposti ad unirsi ad altri avversari dell'imperatore, indipendentemente dalla loro religione. Nel XV secolo, l'imperatore Yeshaq fu il primo re salomonide a condurre di persona le sue truppe contro i Béta Israel. Aiutato da alcuni elementi di spicco delle comunità ebraiche alleate, inflisse una disfatta devastante al governatore di Semién e di Dembiya. Fece poi pressione sui suoi avversari vinti, intimando loro di convertirsi o di perdere il diritto di ereditare le proprietà fondiari. É allo stesso Yeshaq che viene attribuito il decreto in cui si sanciva che “Ogni individuo battezzato nella religione cristiana avrà il diritto di ereditare la terra di suo padre; in caso contrario sarà un *falasi*”. Che questo decreto sia o no all'origine del termine *falasha*, come alcuni hanno dichiarato, non c'è alcun dubbio che il regno di Yeshaq segnò l'inizio di una lunga politica di privazione dei diritti dei Béta Israel che, in definitiva, ha spogliato molti di loro dei loro diritti di successione alla proprietà terriera. Privati di questo capitale economico cruciale, essi hanno messo in atto diverse strategie per tentare di assicurarsi la propria vitalità economica. Mentre alcuni di loro non hanno esitato ad identificarsi con i proprietari terrieri cristiani dominanti, altri hanno intrapreso il cammino verso le regioni periferiche ove le terre erano meno contese o, ancora, hanno accettato lo stato inferiore di mezzadri. In questi ultimi casi hanno scambiato le loro entrate con dei lavori di artigianato, come oggetti di ferro battuto, vasi e tessuti. Le loro basi

incerte di appartenenza religiosa e regionale sono così state espletate da una distinzione a carattere economico. Nello stesso tempo, radicali modifiche della loro ideologia, sia di ordine pratico che attinenti alle istituzioni religiose, hanno implicato lo sviluppo di un sistema religioso meglio definito e strutturato. Sia le tradizioni orali che quelle scritte dei Béta Israel indicano chiaramente che i principali elementi del loro sistema religioso non si sono sviluppati prima del XIV e XV secolo. I racconti dei Béta Israel fanno praticamente risalire tutti gli elementi fondamentali della loro religione all'influenza di due monaci in origine cristiana, Abba Tsebra e Tsegga Amlak (alcuni eruditi pensano d'altronde che il termine "Falasha" derivi dalla parola "falasyan" che significa monaco). Monachesimo, regole di purezza, feste, opere letterarie e liturgia degli uffici, non sono altro che caratteristiche attribuite a questi 'eroi' culturali.

Il XV ed il XVI secolo costituiscono allo stesso modo un periodo cruciale per la formulazione di una identità politica propria dei Falasha. Prima e durante il XV secolo, la resistenza ai re salomonidi dei popoli della regione del lago Tana, sembra avere soprattutto origine regionale più che etnica (infatti nessun sotto gruppo etnico ha potuto essere identificato). A partire dal XVI secolo, i Béta Israel apparvero come un gruppo distinto, diretto dai propri re, posti alla testa delle loro armate. Anche se continuano a trovare degli alleati fra gli altri oppositori all'imperatore, la loro identità di gruppo diviene sempre più netta.

Nonostante una serie di fattori politici, economici e religiosi sia alla base del deteriorarsi delle relazioni fra i Béta Israel ed i re cristiani nel corso del XVI e del XVII secolo, l'elemento più importante non è altri che lo spostamento progressivo del centro politico dell'impero verso la regione di Gondar. Sartsa Dengel e Susenyos, che hanno entrambi condotto una campagna contro i Béta Israel, costruirono dei castelli nella regione del lago Tana. Trascorrendo sempre più tempo in questa regione, gli imperatori cominciarono ad esigere sempre di più dagli abitanti. Al concludersi di un'aspra lotta, l'imperatore Susenyos mise fine all'indipendenza dei

Falasha confiscando le loro terre, vendendo molti di loro come schiavi ed imponendo il cristianesimo ai restanti.

Gondar ed il tempo dei principi

Se la sopravvivenza dei Falasha fosse dipesa solo dalla loro prodezza militare, la riduzione della loro autonomia politica sarebbe probabilmente stata sinonimo di estinzione. Ma gli adattamenti religiosi, economici e comunitari che erano intervenuti dal XIV secolo procurarono loro altri mezzi per sopravvivere nel corso del periodo "Gondariano" (1632-1769). Alcuni soldati Béta Israel furono immediatamente integrati nell'armata reale mentre altri occuparono una posizione importante come muratori e carpentieri, incaricati della costruzione delle chiese e dei castelli di Gondar.

In cambio di questi servizi, alcuni Falasha si videro anche attribuire dei titoli o delle concessioni fondiarie. Nel "Tempo dei Principi" (1769-1855), i Falasha persero quasi tutti i vantaggi economici che avevano mantenuto sotto il regno dei re di Gondar. In assenza di un governo centrale potente, capace e che si curasse della loro protezione, fu relativamente facile per i dirigenti locali prendere le loro terre ed i loro beni. Per colpa della potenza reale, gli esperti muratori e carpentieri falasha videro il loro livello di attività abbassarsi fortemente. In ragione del calo della richiesta di artigiani specializzati, i Falasha si convertirono alla produzione di oggetti in ferro battuto, di vasi in terracotta e di tessuti, che implicava necessariamente una regressione del loro stato. Il "Tempo dei principi" fu anche un periodo difficile per la vita religiosa dei Béta Israel. Come nel XV secolo, i loro monaci sembrano aver giocato un ruolo importante nel preservare la loro comunità. Uno di loro, Abba Wedaye, sarebbe da porre, negli anni 1840, all'origine di un rinascimento religioso che condusse un buon numero di individui alla propria religione d'origine.

Dai falasha agli ebrei etiopi

Si è generalmente concordi nel dire che la salita al potere di Téwodros (Teodoro) II nel 1855 segna l'inizio del periodo moderno della storia etiopie. La sua ascesa al trono imperiale segna non solo la restaurazione della potenza reale, ma anche l'inizio di un impegno europeo importante per il paese. Per i Béta Israel, l'elemento più importante fu la creazione nel 1859-1860 di una missione protestante sotto gli auspici della Società di Londra per la promozione del cristianesimo fra gli ebrei. L'arrivo di questi missionari ha inaugurato l'incontro dei Falasha con il mondo moderno occidentale e rappresenta quindi il punto di partenza per capire la loro storia durante gli ultimi 135 anni.

Se analizziamo gli effetti di questa missione tenendo conto del numero di ebrei etiopi che accettarono il cristianesimo, la sua influenza appare minima.

La conversione di qualche centinaio di Béta Israel in un periodo di quasi cinquant'anni non può affatto essere considerata come indicatore significativo di una trasformazione considerevole della loro società.

Tuttavia l'importanza della missione non si riflette nel gruppo relativamente ristretto di persone che hanno lasciato la loro comunità tradizionale, ma piuttosto nei cambiamenti che hanno interessato quanti continuarono a vivere nel quadro della società dei Béta Israel.

Il sistema religioso dei Falasha, in particolare il monachesimo, i riti di sacrificio e le regole di purezza, costituirono l'oggetto di critiche senza precedenti. Queste critiche vertevano inoltre nel fatto che queste pratiche erano estranee al giudaismo "normativo" e, in alcuni casi, alla tradizione biblica. I missionari della Società di Londra furono i primi a trattare i Béta Israel come degli "ebrei" nel senso universale del termine. Saranno senza alcun dubbio le attività della missione, più di qualsiasi altro fattore anteriore al XX secolo, a spingere i Falasha a prendere coscienza dell'esistenza di una forma di identità ebraica più universale che avrebbe loro aperto il mondo del giudaismo.

In risposta alla "minaccia" missionaria, molte personalità ebraiche cominciarono a fare delle pressioni in favore

dell'aiuto ai Béta Israel. Nel 1867, Joseph Halévy si recò in Etiopia in qualità di emissario dell'Alleanza Israelita Universale. Nonostante il suo pieno riconoscimento del giudaismo dei Falasha e del suo entusiastico sostegno a favore della creazione di istituzioni incaricate di portare loro assistenza, nessuna azione fu intrapresa per quasi quarant'anni.

Intanto, molti avvenimenti in Etiopia, quale la celebre *kefu qen* (la grande carestia del 1888-1892), continuarono a minare le loro forze e la loro coesione e vitalità comunitaria.

L'arrivo in Etiopia del discepolo di Halévy, Jacques Faitlovitch, nel 1904, costituì una svolta decisiva nella storia dei Béta Israel.

Avendo deciso di consacrare la sua vita agli ebrei di Etiopia, Faitlovitch ha contribuito, più che qualsiasi altro, ad includerli nella storia e nella coscienza ebraiche. Egli descrive i Béta Israel come un elemento ebreo straniero abbandonato in un ambiente africano primitivo. Nel suo rapporto indirizzato al Barone Edmond de Rothschild, scrive:

"Quando ero in Africa, fra i Falasha, circondato da tribù quasi selvagge, ho provato una gioia inesprimibile nel cogliere la loro energia, la loro intelligenza e le loro alte qualità morali che li distinguono (dagli altri etiopi)."

Uno dei principali contributi di Faitlovitch fu il tentativo di riformare la religione dei Béta Israel per avvicinarla al giudaismo "normativo". Per ironia della sorte, il suo messaggio era, sotto molti aspetti, simile a quello dei missionari cristiani di cui criticava tuttavia le attività: abbandonate il vostro monachesimo, i vostri sacrifici ed i vostri riti di purezza, ed accettate la religione che rappresenta la vera eredità della fede biblica che praticate. Cercò inoltre di promuovere un certo livello di educazione e di creare una casta erudita di tipo occidentale.

L'invasione coloniale italiana in Etiopia, nel 1935-1936, mise fine alle attività di Faitlovitch in modo drammatico. All'inizio, i Béta Israel, erano trattati dalle autorità fasciste come una minoranza oppressa, "liberata" dalla dominazione amhara. Se alcuni Béta Israel collaborarono, altri parteciparono alla resistenza patriottica. Verso la fine dell'occupazione fascista,

furono imposte delle leggi razziali ed antisemite. Il periodo successivo al ritorno di Haile Sellassié in Etiopia, nel 1941, fu uno dei più importanti della storia dei Béta Israel. Mai il paese era stato così aperto alle influenze moderne, ed alle nuove attività missionarie. I contatti con il mondo ebraico si espansero, in particolare dopo la creazione dello Stato d'Israele nel 1948. La leadership delle religioni tradizionali si vide minacciata sotto molti aspetti, ed il via dato agli *outsiders* divenne un mezzo sempre più importante per acquisire un certo stato nella società.

Nonostante la rivoluzione etiope del 1974 si fosse rivelata di buon auspicio per i Béta Israel, le speranze di questi ultimi, come per un buon numero di loro compatrioti, furono ben lungi dall'essere soddisfatte.

La proclamazione della riforma agraria nel marzo 1975, per esempio, fu accolta a braccia aperte dai Béta Israel, perché prometteva loro di liberarli dallo stato di mezzadria. In realtà, la redistribuzione delle terre non fu equa ed i Béta Israel si trovarono spesso bloccati dai loro vecchi proprietari terrieri.

La libertà di religione, proclamata dal governo, e la sospensione delle attività missionarie straniere, figurano però come misure positive. Tuttavia, la volontà delle autorità rivoluzionarie di sopprimere il separatismo etnico non lasciò i Béta Israel indenni. Le cerimonie religiose dei Falasha furono a più riprese perturbate o interrotte.

Furono inoltre anch'essi vittime della regressione generale in materia di sicurezza ed alla drammatica recessione economica che hanno caratterizzato questo periodo. Più le condizioni si aggravavano in Etiopia, più l'attaccamento dei Falasha a Gerusalemme si trasformò presto in un fervente desiderio di emigrare.

Vita religiosa e osservanza

Nel cuore dell'identità falasha, troviamo un sistema religioso che combina delle credenze e delle pratiche giudaico-bibliche, cristiane e pan-etiope. Dopo la scomparsa dei monaci falasha nel corso del XX secolo, i preti (*qéssoch* o *kahenat*) divennero i principali capi

spirituali del gruppo. Presiedevano la liturgia, effettuavano i sacrifici, compivano riti iniziatici e prodigavano consigli ai loro fedeli. In ragione del ridotto alfabetismo dei Falasha, i loro preti erano i primi e principali depositari delle conoscenze rituali e storiche. Nel passato erano esistiti altri dignitari che esercitavano una autorità in campo religioso, ma erano totalmente scomparsi nel XX secolo. Tuttavia, i *dabtaroch* sono sopravvissuti in qualità di scribi e di stregoni-guaritori. Tradizionalmente, i Falasha praticavano il loro culto in un piccolo oratorio, a pianta circolare (*masgid* o *tsalota bét*), composto da tre ambienti concentrici. Utilizzato allo stesso modo nelle chiese etiopi, questo modello riprodurrebbe quello del Tempio di Salomone.

In Etiopia i Falasha celebravano un ciclo annuo di feste e di digiuni seguendo un calendario lunare. Molte feste, anche se con nomi differenti, rivestivano lo stesso significato ed erano celebrate all'incirca nello stesso momento dell'anno di quelle degli altri ebrei del mondo, ed in particolare: il Nuovo Anno (*Berhan Saraqa*), il Giorno delle Espiazioni (*Astareyo*), la Festa dei Tabernacoli (*Ba'ala Matsallat*) e la Pasqua (*Fasika*). Altre feste falasha trovano origine nella cultura cristiana etiopica. Fra queste citiamo *Seged*, che corrisponde ad un giorno di penitenza dei cristiani d'Etiopia ed un giorno di commemorazione in onore di San Michele, il dodici di ogni mese.

Il Sabbat (*Sanbat*) rappresenta innegabilmente il giorno più importante della vita religiosa dei Falasha. Comincia il venerdì sera e si prolunga per tutta la giornata del sabato: questo giorno di stretto riposo è divenuto la pietra angolare dell'identità falasha.

Prima del XX secolo il sistema religioso dei Falasha rifletteva la loro identità unica nel quadro più vasto della cultura giudaico-cristiana d'Etiopia. I contatti con gruppi ebrei esterni hanno tuttavia comportato delle profonde modifiche alle loro tradizioni. Il calendario delle feste ha per lo più seguito i modelli universali del giudaismo; i costumi "devianti", come i sacrifici ed il monachesimo, andarono perdendosi; l'ebreo cominciò ad apparire nella liturgia ed i rotoli della Torah fecero la loro apparizione a fianco dei manoscritti *guèze* tradizionali dell'*Orit*.

Nella maggior parte dei casi, i Béta Israel parlavano le lingue in uso nella regione in cui risiedevano. La grande maggioranza parlava pertanto l'amarico, mentre le minoranze parlavano il tigrigna. È molto probabile che, nel passato, un certo numero di Béta Israel abbia parlato differenti dialetti di lingue *agaw*. Oggi queste sottolingue sono parlate solo da un pugno di anziani e le ritroviamo qui e là nelle preghiere dei Béta Israel. Come per la maggior parte dei testi dei Béta Israel, le loro preghiere erano in origine redatte in *Ge'ez*. Prima del loro incontro con il giudaismo internazionale, i Béta Israel non avevano conoscenza alcuna dell'ebraico. La letteratura religiosa dei Béta Israel costituisce un altro aspetto della loro cultura, ove appaiono gli stretti legami con il loro ambiente etiope cristiano. La loro versione dell'*Orit* (Bibbia, Torah, Octateuque) è scritta in *Ge'ez* e ed è identica a quella dei cristiani. Alla maniera della Chiesa ortodossa etiope, il loro Canone include dei libri quali Tobia, Giuditta, Ben Sira, Hénoch e gli importantissimi libri dei Giubilei. Quest'ultimo ha apertamente influenzato le loro pratiche religiose ed il loro calendario. (I Béta Israel non avevano familiarità con il Talmud ed altre ulteriori opere della letteratura dei rabbini).

Molte opere apocrife, adottate fra il XIV ed il XVIII secolo, ricoprono un interesse tutto particolare per capire la storia e la dinamica culturale dei Béta Israel. Praticamente tutte queste opere rivelano una netta influenza del cristianesimo, ed in certi casi derivano palesemente da queste. Tuttavia sono state tutte adattate per rispondere ai bisogni specifici dei Béta Israel e gli elementi tipicamente cristiani sono stati soppressi.

Tre sono i temi principali che ricorrono più sovente in queste opere: (1) il carattere sacro del Sabbat che appare nei Comandamenti del Sabbat (*Te'ezaza sanbat*), il Discorso sul Sabbat (*Nagara sanbat*) e l'Apocalisse di Elia (*Abba Elias*, letteralmente "Padre Elia"); (2) la vita e, in particolare, la morte di eminenti figure bibliche, descritte in opere come "La morte di Mosè" (*Mota Musé*), la morte di Aaron (*Mota Aron*), la Storia di *Abramo*

(*Gadla Abreham*), la Storia di Isacco (*Gadla Ishaq*), la Storia di *Giacobbe* (*Gadla Ya'cob*), il Discorso di Mosè (*Nagara Musé*) ed I Discepoli (*Arde'et*); (3) il destino dell'anima dopo la morte, un tema discusso nei Discorsi di Moise, di Baruch e Gregorio (*Nagara Musé, Baruch, Gorgorios*) ed il Libro degli angeli (*Mashafa Mala'ekt*). Fra le altre opere citiamo L'Elogio della saggezza (*Weddassé Tebab*), la Storia di Susanna (*Gadla Sosna*), il Quarto libro di Esdra ed il libro intitolato "All'inizio Dio fece" (*Baqadami Gabra 'Egzi'abhér*).

I manoscritti dei Béta Israel sostituiscono generalmente l'invocazione di trinità delle opere cristiane con le parole "Benedetto sia Dio, Signore d'Israele, Signore dello spirito e della carne".

Costumi sociali

A grandi linee, le abitudini sociali dei Falasha sono molto simili a quelle della maggior parte dei loro vicini cristiani. I due gruppi praticano la circoncisione dei bambini maschi l'ottavo giorno dopo la nascita e, dopo un decesso, portano il lutto per sette giorni e procedono a tutta una serie di commemorazioni funebri (*tazkar*). La confessione ad un prete una volta l'anno e prima della morte si ritrova presso entrambi e, come per la maggior parte degli Etiopi, i Falasha non mangiano carne di maiale. Nonostante questi punti in comune, indubbiamente bisogna sottolineare gli aspetti della vita sociale dei Falasha che li distinguono nettamente e che li hanno aiutati a creare ed a preservare le loro frontiere etniche. Così, mentre le donne di molte etnie etiopi osservano le regole di purezza nel ciclo mestruale e al momento del parto, i Falasha si attengono ad ulteriori rigidissime restrizioni. Le donne sono tenute in disparte in particolari capanne durante il ciclo mestruale, nei quaranta giorni seguenti la nascita di un figlio maschio, e negli ottanta giorni seguenti la nascita di una femmina. Analogamente ai loro vicini cristiani e musulmani, i Falasha non mangiano quegli alimenti, in particolare la carne, che siano stati preparati da persona esterna al gruppo. Al momento delle celebrazioni comuni, ogni gruppo

riceve degli alimenti distinti. I Falasha possiedono dei coltelli rituali per il sacrificio di buoi. Idealmente, questa separazione non deve limitarsi al solo pasto: la tradizione richiedeva ai Falasha di limitare e di avere il meno possibile contatti con gli stranieri. Le persone che infrangono queste leggi devono purificarsi con il digiuno ed un bagno di purificazione prima di riprendere il contatto con la loro comunità.

Vita economica

Sul piano economico, i Falasha possono essere considerati come coloro che hanno creato una nicchia specifica nel vasto sistema di produzione etiopie. Prima della rivoluzione del 1974, la maggior parte dei Béta Israel praticava l'agricoltura di sostentamento a mezzadria su delle terre che appartenevano agli Etiopi cristiani. Dal XV secolo, i Béta Israel hanno integrato i proventi dell'attività agricola con l'esercizio di mestieri artigiani: fabbri, vasai, tessitori e muratori. Queste attività hanno conferito loro uno stato speciale nella vita economica del nord dell'Etiopia ed hanno spesso condotto alla creazione di legami reciproci con membri di altre etnie con le quali scambiano beni e servizi. In ragione della loro esercitare mestieri considerati spregevoli come fabbri (uomini) e vasai (donne), i Béta Israel erano spesso guardati con timore e disapprovazione dai loro vicini. Vasai e fabbri che trasformavano gli oggetti grazie alla loro grande padronanza del fuoco, erano comunemente qualificati con il titolo di *bouda*, esseri pericolosi che, caduta la notte, si trasformavano in iene ed attaccavano vittime innocenti.

Emigrazione e colonia di popolamento in Israele

La trattazione dei Béta Israel non sarebbe completa se si omettesse di menzionare la loro spettacolare emigrazione in Israele avvenuta nel corso del periodo 1977-1993. Prima del 1977, tutti i Béta Israel vivevano in Etiopia,

tranne pochissime eccezioni. Negli anni '80, quasi la metà del gruppo sfidò la volontà del governo etiope ed emigrò in Israele, trasferendo così il centro della loro comunità dall'Etiopia in Israele. Nel 1991 la migrazione della maggior parte dei Béta Israel verso Addis-Abeba e lo spettacolare ponte aereo di oltre 14.000 loro appartenenti dalla capitale etiope verso Israele in meno di 36 ore, mise radicalmente fine alla loro esistenza come gruppo etnico in Etiopia.

Oggi, più di 55.000 Etiopi vivono in Israele (compresi 10.000 bambini nati nel loro paese d'accoglienza).

Nonostante si sia assistito, nel corso di questi ultimi anni all'emigrazione di un buon numero di Etiopi dalle origini etniche diverse, ed alla formazione di molte rilevanti diaspore, i Béta Israel o, come vengono chiamati, "gli ebrei etiopi di Israele", sono unici sotto molti punti di vista. Innanzitutto, si sono stabiliti in un paese che non aveva mai avuto a che fare con delle popolazioni dell'Africa sub-sahariana. Gli ebrei etiopi sono, infatti, il solo gruppo originario dell'Africa nera che vive in Israele. In secondo luogo, si sono stabiliti in un paese che persegue una politica di integrazione e piena assimilazione come cittadini (e non rifugiati) che godono degli stessi diritti del resto della popolazione.

A questo scopo, essi hanno beneficiato di corsi di lingua e di formazione professionale, hanno ricevuto un alloggio, delle cure mediche ed altri servizi diversi, tutti destinati a ridurre lo scarto fra loro e gli autoctoni del paese.

Quindi, gli ebrei etiopi sembrano volere costruire il loro avvenire in Israele. Di fatto sono assai pochi coloro che parlano di ritornare in Etiopia. Contrariamente alla maggior parte degli Etiopi che vivono al di fuori del loro paese natale, gli ebrei etiopi d'Israele non si preoccupano, sul piano politico, degli avvenimenti che accadono in Etiopia, ma cercano piuttosto di assicurarsi un posto in seno alla popolazione ebrea dominante d'Israele.

Sforzi considerevoli sono stati impiegati dalle autorità israeliane per promuovere l'integrazione rapida degli Etiopi nella società israeliana. In alcuni ambienti essi si sono adattati molto facilmente, mentre in altri le loro tradizioni sono rimaste fortemente radicate. A titolo d'esempio, le donne non sono particolarmente restie

nell'abbandonare i tradizionali vestiti di cuoio; è invece per loro tuttora una questione d'onore preparare l'ingherà piuttosto che mangiare il pane che comunemente si prepara in Israele.

Sul piano religioso, sono di solito piuttosto contraddittori. Nonostante il fatto che la stragrande maggioranza dei bambini etiopi studi nella rete scolastica religiosa israeliana, in seno a questa nuova generazione si è prodotto un processo manifesto di laicizzazione.

Non accettano affatto le nuove pratiche che si insegnano loro a scuola, ma rifiutano allo stesso tempo quelle dei loro padri che sembrano loro antiquate. I più grandi hanno generalmente evitato di assimilare le nuove pratiche, ma ritengono difficile seguire buona parte delle loro antiche usanze.

I dilemmi incontrati nella sfera religiosa non hanno fatto altro che complicarsi a seguito di cambiamenti intervenuti nello schema tradizionale della vita familiare. La migrazione degli Etiopi in Israele ha modificato in modo radicale le relazioni familiari con la comunità circostante. In Etiopia, i Béta Israel erano uniti da una fede comune e da una vasta rete di parentele. Le famiglie ed i nuclei familiari erano alla base della vita comunitaria rurale e giocavano nella vita degli individui un ruolo ben più importante che nella maggior parte delle società industriali. Le famiglie svolgevano a tutti gli effetti il ruolo di educatori, di datori di lavoro, di cliniche, di case di correzione e di organismi di credito.

In Israele, la maggior parte di queste funzioni sono divenute la responsabilità primaria di altre istituzioni. Nel contempo, i ruoli in seno alla famiglia rivestono una nuova dimensione, dato che i bambini affermano un grado di indipendenza senza precedenti, mentre le donne 3 il loro ruolo.

Nel mese di giugno del 1995, un certo numero di immigranti etiopi viveva in Israele da ormai quasi cinque anni. È dunque ancora presto per poter prevedere la definitiva realizzazione della loro integrazione nella società israeliana. In questo stadio, i Béta Israel sono sempre divisi fra: da un lato, le tradizioni ben radicate che ricollegano i nuovi arrivati etiopi al loro antico modo di vivere ed al loro paese d'origine; dall'altro, il desiderio di essere simili agli altri cittadini della loro nuova patria.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno collaborato, che mi hanno aiutato con i loro consigli, le loro segnalazioni ed i preziosi suggerimenti, incoraggiato e sostenuto in questa ardua intrapresa.

Tra di essi, in particolar modo: Simha Arom (CNRS - Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi); Jean-Louis Florentz; Alemu Aga; Francis Falceto; il Prof. Max Peter Baumann, docente di etnomusicologia presso la Otto Friedrich Universität di Bamberg (Germania); la Prof.ssa Kay Kaufman Shelemay, del Dipartimento di musica della Harvard University (Cambridge, Massachusetts, U.S.A.); la Dott.ssa Cynthia Tse-Kimberlin; Yosef Ben Israel (Direttore generale del MAATAF - Center for the Encouragement of Cultural Exchange and Folklore in Israel, Gerusalemme); il Prof. Edwin Seroussi (Tel Aviv); Pierre Bois della Maison des Cultures du Monde (Parigi); il Dott. Carmelo Barbarello dell'Ambasciata d'Italia ad Addis Abeba; il Prof. Angelo Del Boca; l'Ambasciatore Tibebe Shiferaw e *Abba* Gerima del Patriarcato della Chiesa Etiopico-Ortodossa di Tewahedo (Addis Abeba); Padre Marco Davitti; il Dott. Asmelash Ghenreyessus; Elsa Scardovi e Bruke; il Dott. Bekele Bengessa e la Sig.ra Almaz Terefe dell'Ambasciata d'Etiopia a Roma; la Dott.ssa Nurit Tinari dell'Ambasciata d'Israele a Roma; Francesco Spagnolo (Yuval Italia - Centro di Studi sulla Musica Ebraica, Milano); Roberto Masotti; Ermanna Montanari; Luigi de Angelis e le comunità eritree ed etiopi di Bologna che si sono idealmente unite nell'appoggio a questa iniziativa, che vorrebbe vederle protagoniste.

INDICE

	Pagina
Locandina	4, 5
<i>Genius Vocis: appunti sparsi di lavoro</i> <i>a cura di Franco Masotti</i>	6
Domenica 5 luglio ore 18,30	15
Domenica 5 luglio ore 21,30	21
Venerdì 10 luglio ore 18,30	35
Venerdì 10 luglio ore 21,30	45
Sabato 11 luglio	53
Domenica 12 luglio ore 10,30	85
Domenica 12 luglio ore 18,30	99



ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *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, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Giandomenico e Paola Martini,
Bologna
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna
 Edoardo Miseroocchi e Maria Letizia
 Baroncelli, *Ravenna*
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò,
Ravenna
 Cornelia Much, *Müllheim*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
 Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti,
Ravenna
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 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*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*

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*
 Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici
 ACMAR, *Ravenna*
 Alma Petroli, *Ravenna*
 Camst Impresa Italiana di
 Ristorazione, *Bologna*
 Centrobanca, *Milano*
 CMC, *Ravenna*
 Deloitte & Touche, *Londra*
 Fondazione Cassa di Risparmio di
 Parma e Monte di Credito su Pegno
 di Busseto, *Parma*
 Freshfields, *Londra*
 Ghetti Concessionaria AUDI, *Ravenna*
 Gioielleria Ancarani, *Ravenna*
 Hotel Ritz, *Parigi*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
 Marconi, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 Motori Minarelli, *Bologna*
 Nuova Telespazio, *Roma*
 Parmalat, *Parma*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 Sala Italia, *Ravenna*
 SALV.A.T.I. Associazione, *Padova*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat
 Technogym, *Forlì*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Tir-Valvoflangia, *Ravenna*
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

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
Rolo Banca1473
Sapir
Technogym
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
