

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Teatro Alighieri
Giovedì 11 luglio 2002, ore 21

**Liszt, Dante e Doré:
musica, poesia e immagini**

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Associazione Commercialisti Ravenna
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

ASSICURAZIONI GENERALI

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

COCIF

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO PROVINCIA DI RAVENNA

DRESDNER PRIVATE BANKING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

GRUPPO VILLA MARIA

I.C.R. INTERMEDI CHIMICI RAVENNA

I.NET

ITER

LEGACOOOP

MAIE

MIRABILANDIA

PIRELLI

PROXIMA

ROLO BANCA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UBS

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani,
Ravenna

Antonio e Gian Luca Bandini,
Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Maurizio e Irene Berti,
Bagnacavallo

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti,

Firenze

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Giancarla e Guido Camprini,
Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi,
Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*
Flavia De André, *Genova*
Sebastian De Ferranti, *Londra*
Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri,
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*
Mariapia Fanfani, *Roma*
Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, <i>Bologna</i>	Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>
Vera Giulini, <i>Milano</i>	Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>
Maurizio e Maria Teresa Godoli, <i>Bologna</i>	Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Roberto e Maria Giulia Graziani, <i>Ravenna</i>	Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Dieter e Ingrid Häussermann, <i>Bietigheim-Bissingen</i>	Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Pierino e Alessandra Isoldi, <i>Bertinoro</i>	Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>
Michiko Kosakai, <i>Tokyo</i>	Leonardo e Monica Trombetti, <i>Ravenna</i>
Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>	Roberto e Piera Valducci, <i>Savignano sul Rubicone</i>
Franca Manetti, <i>Ravenna</i>	Silvano e Flavia Verlicchi, <i>Faenza</i>
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Gabriella Mariani Ottobelli, <i>Milano</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Pietro e Gabriella Marini, <i>Ravenna</i>	Luca e Lorenza Vitiello, <i>Ravenna</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Giovanni e Norma Zama, <i>Ravenna</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, <i>Ravenna</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	<i>Aziende sostenitrici</i>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Lugo</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Gianpaolo e Graziella Pasini, <i>Ravenna</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, <i>Ravenna</i>	Associazione Viva Verdi, <i>Norimberga</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
The Rayne Foundation, <i>Londra</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Tony e Ursula Riccio, <i>Norimberga</i>	Ghetti Concessionaria Audi, <i>Ravenna</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	IES Italiana energia e servizi, <i>Mantova</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Stefano e Luisa Rosetti, <i>Milano</i>	Italfondionario, <i>Roma</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Mark e Elisabetta Rutherford, <i>Ravenna</i>	L.N.T., <i>Ravenna</i>
Edoardo e Gianna Salvotti, <i>Ravenna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Ettore e Alba Sansavini, <i>Lugo</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	FBS, <i>Milano</i>
Francesco e Sonia Saviotti, <i>Milano</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	SVA Concessionaria Fiat, <i>Ravenna</i>
	Terme di Cervia e di Brisighella, <i>Cervia</i>
	Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</i>
	Winterthur Assicurazioni, <i>Milano</i>

**Liszt, Dante e Doré:
musica, poesia e immagini**

**Franz Liszt Piano Duo:
Vittorio Bresciani, Francesco Nicolosi**

voce recitante
Monica Guerritore

coro **La Stagione Armonica**
direttore **Sergio Balestracci**

regia visuale
Paolo Micciché

elaborazione grafica **Luca Dalcò per .Lisa**

*produzione di Ravenna Festival in collaborazione con
la Fondazione Arena di Verona ed il Teatro dell'Opera di Roma*

con il contributo di
BPV - Banco S. Geminiano e S. Prospero

FRANZ LISZT (1811-1886)

Tasso. Lamento e Trionfo poema sinfonico n. 2

Les Préludes poema sinfonico n. 3

versioni per due pianoforti

Andante - Allegro ma non troppo - Allegro tempestoso

Allegretto pastorale - Allegro marziale animato

Sinfonia sulla 'Divina Commedia' di Dante

versione per due pianoforti e coro femminile

Inferno

Purgatorio

Magnificat

MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
quia respexit humilitatem ancillae suae.

Ecce enim ex hoc

beatam me dicent omnes generationes,
quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius,
et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui;
deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles;
esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae,
sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.

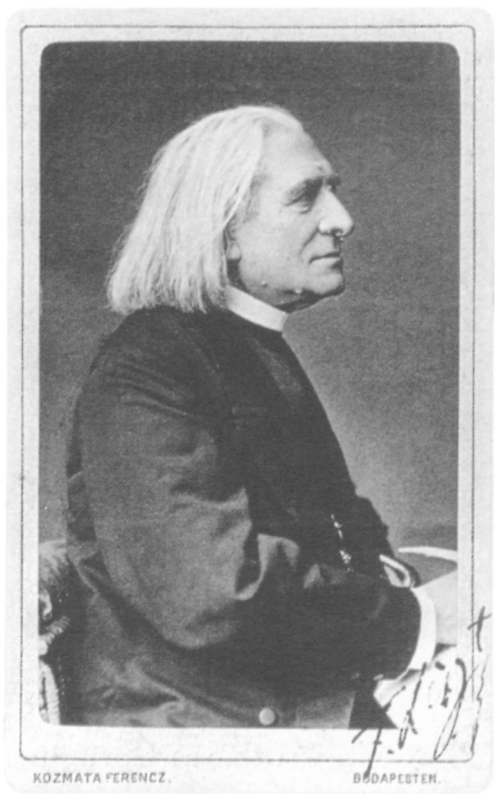
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio,
et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.

Amen.

MAGNIFICAT

L'anima mia magnifica il Signore,
ed esultò il mio spirito in Dio, mio salvatore,
perché ha guardato l'umiltà della sua serva.
Ecco, da questo momento
tutte le generazioni mi chiameranno beata,
poiché grandi cose ha fatto in me Colui che è potente
e Santo è il suo nome:
la sua misericordia di generazione in generazione
è per quelli che lo temono.
Ha spiegato la potenza del suo braccio,
ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore;
ha deposto i potenti dai troni,
ha innalzato gli umili;
ha ricolmato di beni gli affamati,
ha rimandato indietro i ricchi senza niente.
Ha soccorso Israele, suo servo,
ricordandosi della sua misericordia,
come ha parlato ai nostri padri,
ad Abramo e alla sua discendenza, nei secoli.
Gloria al Padre e al Figlio,
e allo Spirito Santo.
Come era nel principio,
e ora e sempre,
e nei secoli dei secoli.
Amen.



Franz Liszt, *fotoritratto autografo*.

LISZT MULTIMEDIALE. LE RAGIONI DI UNA RIPROPOSTA.

Liszt per la sua *Dante-Symphonie* – come ci aggiorna puntualmente Piero Rattalino – aveva pensato ad uno spettacolo e non ad un semplice concerto.

Egli intendeva usare più mezzi espressivi, ovvero la multimedialità, per creare un procedere “contrappuntistico” formato da una linea musicale, da immagini – tele dipinte, da trattare con la tecnica del *diorama*, appositamente commissionate – e, in una specifica occasione, anche dalla recitazione di un attore.

Il progetto non andò in porto per i suoi alti costi, reazione forse apparentabile al disagio attuale degli operatori musicali ad inquadrare questo strano “oggetto” come un concerto – dai costi quindi fuori mercato – mentre trattasi di un vero e proprio spettacolo.

Ma oltre al viatico storico rappresentato dalle stesse intenzioni lisztiane – e della cui frustrazione di allora ci sentiamo oggi vendicatori – qual è la ragione per riproporre, in questa veste, la *Dante-Symphonie*?

Per rispondere prendiamo ancora a prestito una definizione di Liszt evidenziata da Rattalino: lo facciamo per gli “*individui che pensano ed agiscono*” ovvero non solo per coloro che ascolterebbero la *Dante-Symphonie* nella piena coscienza del suo codice musicale ma per coloro che ne fruirebbero solo con pura gioia esistenziale; per un pubblico non specializzato – che è sempre più vasto – ma anche sempre più viziato da ipervisualità e da ascolti soddisfacenti dal proprio impianto sonoro, con supporti audio acquistati per poche lire dall’edicolante.

Questo pubblico ci chiede attenzione e ci spinge a riproporci il secolare e fondamentale problema del rapporto con i flussi della *Ricezione*, cioè con quello che la gente, in un dato contesto storico, preferisce ascoltare e vedere e con le sue modalità espressive.

Verdi cercava costantemente il contatto con il pubblico e si documentava sulle nuove tecniche espressive (per esempio la *Lanterna Magica* per le apparizioni del *Macbeth*), con risultati che pare proprio non abbiano significato svilire la qualità complessiva del risultato.

La nostra quindi è una riproposta che si aggancia al passato e alle intenzioni lisztiane ma che va oltre, conscia di questa nuova sensibilità del pubblico.

Lo Spettacolo – non Concerto quindi – si articolerà in due momenti diversi e con due qualità multimediali diverse: una prima parte dedicata a due poemi sinfonici dal programma letterario meno vincolante (“*Tasso. Lamento e Trionfo*” e “*Les Préludes*”) di cui verranno lette le prefazioni che Liszt stesso scrisse e che ascolteremo come se fossimo in un salone e la musica ci venisse dalla suggestione proveniente da un dipinto appeso alla parete.

La seconda parte – la *Dante-Symphonie* – caratterizzata invece da un uso intensivo della multimedialità, spettacolo vero e proprio, con l'utilizzo di una tecnica di proiezioni dinamiche intrecciata alla recitazione – talvolta con la tecnica del Melologo – di passi della *Divina Commedia*: un'immersione nel flusso della musica immaginativa lisztiana, i cui i vari elementi si fondono in uno stretto contrappunto spettacolare.

E d'altronde come non pensare a questa stretta associazione visiva – nel nostro caso quella tra Liszt e Gustave Doré con l'evidente “assonanza” del forte segno plastico di ambedue – immaginandoci l'esecuzione per due pianoforti a casa di quest'ultimo, protagonisti Camille Saint-Saëns e lo stesso Liszt?

Paolo Micciché & Franz Liszt Piano Duo

LISZT E LA “MULTIMEDIALITÀ”

Negli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza Liszt ebbe occasione di conoscere a Parigi molti pittori e di entrare in cordiale relazione di amicizia, in particolare, con due di essi, Eugène Delacroix e Ary Scheffer. Uno dei migliori ritratti del giovane Liszt è dovuto appunto al pennello di Ary Scheffer, il quale inoltre prese Liszt come modello per il più giovane dei magi nel suo quadro *I tre re magi*, valutato allora come un assoluto capolavoro.¹ Nella seconda delle *Lettres d'un Bachelier ès musique*, pubblicata nella *Revue et Gazette Musicale* il 16 luglio 1837, Liszt citava alcuni pittori da lui ammirati al Louvre:

Tra i tanti miglioramenti [della vita musicale] che io sogno, ve n'è uno di facile attuazione, la cui idea si presentò al mio spirito alcuni giorni addietro, mentre percorrevo silenziosamente le gallerie del Louvre, contemplando a volta a volta la profonda poesia del pennello di Scheffer, lo splendido colore di Delacroix, le linee pure di Flandrin e di Lehman, la vigorosa natura di Brascassat. Io mi chiedevo perché la musica non è invitata a queste annuali feste, perché le vaste sale del Louvre abbiano a rimanere mute. Non potrebbero i compositori apportarvi, come i pittori loro fratelli, il meglio della loro produzione? Perché, sotto l'invocazione del *Cristo* di Scheffer, della *Santa Cecilia* di Delaroche, Meyerbeer, Halévy, Berlioz, Onslow, Chopin e altri meno noti, che attendono con impazienza il loro giorno e il loro posto al sole, non potrebbero far sentire, in quell'ambiente solenne, sinfonie, cori, composizioni d'ogni genere, che rimangono nascoste tra le loro carte per mancanza di mezzi d'esecuzione? (*trad. di L. Cortese, in Confessioni di un musicista romantico, Milano 1945*).

Un'altra lettera, pubblicata nella *Revue et Gazette Musicale* il 14 aprile 1839, ha per oggetto la *Santa Cecilia* di Raffaello:

Arrivando a Bologna, andai subito al Museo; attraverso senza fermarmi tre sale piene di quadri di Guido [Reni], del Guercino, dei Carracci, del Domenichino, ecc.; avevo

fretta di vedere la *Santa Cecilia*. Mi è difficile, anzi impossibile, farvi comprendere quello ch'io provai trovandomi d'improvviso in presenza di questa magnifica tela, in cui il genio di Raffaello ci appare in tutto il suo splendore. Conoscevo i capolavori della scuola veneziana, avevo visto da poco i Van Dyck di Genova, i Correggio di Parma, e a Milano la *Madonna del velo*,² una delle più sublimi creazioni di Raffaello: tuttavia, pur ammirando l'arditezza, la luminosità, la verità, la soavità di quei dipinti, sentivo di non avere penetrato il senso intimo di alcuno di essi. Ero sempre rimasto spettatore, e nessuna di queste belle composizioni si era impadronita di me – se così posso esprimermi – come la *Santa Cecilia*.

Segue una lunga e intelligente descrizione ed analisi del quadro di Raffaello. Leggiamo ancora in un'altra lettera, pubblicata il 24 ottobre 1839, un'affermazione famosa ma che è opportuno ricordare:

L'arte si mostrava ai miei occhi in tutto il suo splendore, si rivelava a me nella sua universalità e nella sua unità. Il sentimento e la riflessione mi convincevano ogni giorno più della relazione nascosta che lega le opere del genio. Raffaello e Michelangelo mi facevano meglio comprendere Mozart e Beethoven; Giovanni Pisano, Fra Beato, il Francia mi spiegavano Allegri, Marcello, Palestrina; Tiziano e Rossini mi apparivano come due astri dai raggi simili. Il Colosseo e il Camposanto [di Pisa] non sono estranei quanto può sembrare alla *Sinfonia Eroica* e al *Requiem* [di Mozart]. Dante ha trovato la sua espressione pittorica in Orcagna³ e Michelangelo; egli troverà forse la sua espressione musicale nel Beethoven dell'avvenire.

Avremo occasione di tornare sull'ultima frase. Quello che abbiamo visto fino a qui ci fa capire l'*animus* del musicista romantico colto, interessato non solo alla sua professione ma a tutti gli aspetti dell'arte. Per quanto riguarda il nostro tema siamo però ancora nel generico, e non possiamo non rammaricarci per il fatto che Liszt non abbia citato e non abbia analizzato il quadro di Raffaello, *Lo sposalizio della Vergine* conservato a Brera, che gli diede lo spunto per un pezzo di musica, quello che apre il secondo *Anno di pellegrinaggio*.

La prima versione dello *Spotalizio*, che risale al 1839⁴, apre per così dire il catalogo lisztiano dei lavori musicali

ispirati alla pittura, il catalogo che comprende inoltre i poemi sinfonici *La battaglia degli Unni* (da un quadro di Wilhelm von Kaulbach) e *Dalla culla alla tomba* (da Michael Zichy), la *Danza dei morti* (*Totentanz*) per pianoforte e orchestra (da *Il trionfo della morte* nel Camposanto di Pisa), e la *Leggenda n. 2, S. Francesco da Paola cammina sulle acque* (da un disegno di E. Steinle).

Il problema del rapporto fra la pittura e la musica, e fra la natura e la musica, cioè fra l'immagine visiva e la musica, ha radici antiche ed è stato discusso all'infinito, prima di tutto a proposito della *Sinfonia "Pastorale"* di Beethoven. Nelle didascalie della *Sinfonia* Beethoven esclude esplicitamente la *pittura*, intesa però come imitazione onomatopeica di suoni della natura (anche se poi cita alla fine del secondo tempo i canti della quaglia, del cuculo e dell'usignolo) e asserisce che la sua musica è espressione ("piuttosto espressione del sentimento che pittura"). La pittura, intesa invece come superficie dipinta, presenta tratti comuni e tratti diversi rispetto alla natura. Detto lapalissianamente, la pittura, al contrario della natura, non ha suoni ma può solo evocarli (suoni di strumenti in mano ad esecutori, di bocche aperte nel canto, di cascate d'acqua, di tuoni provocati da fulmini, ecc.). E certamente Liszt tiene musicalmente conto, ad esempio, del fatto che il suo San Francesco da Paola cammina su acque tempestose, così come nella *Leggenda n. 1*, ispirata ai *Fioretti*, tien conto del fatto che il suo San Francesco d'Assisi predica ad uccelli dolcemente cinguettanti. Ma il vero problema non è quello della evocazione o della citazione di suoni suggeriti dal quadro, e nemmeno quello della impressione o della espressione: il punto veramente importante è di capire come la musica ispirata al compositore dalla pittura – o dalla natura – si struttura formalmente.

Il primo tempo della *Pastorale* è indicato come "Piacevoli sentimenti che si destano nell'uomo all'arrivo in campagna". Ciò viene non dico calato meccanicamente in uno schema formale preesistente ma si articola pur sempre, cosa che evidentemente non avviene in natura, in esposizione, sviluppo e riesposizione di più temi. Ora invece, nella prefazione all'*Album d'un voyageur*, Liszt

esclude nettamente il ricorso a forme codificate della tradizione: “[L’*Album* è] una suite di pezzi che non attenendosi ad alcuna forma convenzionale, non chiudendosi in alcuno speciale schema, prenderanno di volta in volta i ritmi, le movenze, le figure più appropriate a esprimere il sogno, la passione o il pensiero che le avrà ispirate”.

Si tratterebbe quindi di capire *come* il sentimento provato di fronte ad un quadro, oltre a far nascere un tema, trovi la sua espansione in una forma. Per risolvere questo problema bisogna superare un pregiudizio, e cioè che la pittura, arte dello spazio, viene appresa sinteticamente, nel suo essere presente, mentre la musica, arte del tempo, viene appresa discorsivamente, nel suo svolgersi. In realtà, invece, la pittura viene analizzata nel tempo, partendo dal particolare – parlando della fotografia Roland Barthes lo chiama il *punctum*, distino dallo *studium*, che riguarda la composizione – dal particolare che emotivamente colpisce in modo immediato lo spettatore. Non posso qui addentrarmi in spiegazioni molto complesse. Mi limiterò a dire che gli otto minuti dello *Sposalizio* di Liszt equivalgono secondo me ad otto minuti passati in contemplazione – analitica prima, poi sintetica – del quadro di Raffaello.

La Sinfonia “Dante” è ispirata ad un’opera letteraria, non ad una pittura. Però si lega – non sappiamo se già all’origine o in un secondo momento – ad immagini: immagini non statiche, immagini *in movimento*. Fin dal 1845, quando cominciò a lavorare sulla Sinfonia, Liszt immaginò uno spettacolo che oggi chiameremmo multimediale: l’esecuzione musicale sarebbe dovuta avvenire mentre una grande lanterna magica proiettava disegni del pittore Bonaventura Genelli. Alan Walker (*Franz Liszt*, vol. I, Londra 1983) ci dice che il progetto non andò in porto a causa dell’alto costo, ventimila talleri, dell’operazione.⁵ E perciò, niente lanterna magica, niente multimedialità per la prima esecuzione, che ebbe luogo a Dresda il 7 novembre 1857. Però Liszt ci aveva pensato...

Il 26 febbraio 1866 venne aperta a Roma la Galleria Dante nel Palazzo Poli. L’inaugurazione ebbe luogo con un concerto diretto da Sgambati, in programma la Sinfonia “Eroica” di Beethoven e la Sinfonia “Dante” di

Liszt, alla presenza di Liszt. Nella sala vennero collocate delle tele illustranti la *Divina Commedia*. Si trattava di enormi quadri (sei metri per quattro) dipinti a “finto arazzo” da vari pittori su bozzetti di Filippo Bigioli⁶, che a suo tempo erano stati commissionati dall’industriale Romualdo Gentilucci e che erano già stati esposti a Roma nel 1860 e nel 1861 e poi a Firenze e a Londra. I quadri, arrotolati e collocati in cilindri forniti di uno speciale macchinario, venivano srotolati mentre un attore recitava i versi danteschi relativi agli episodi illustrati.⁷ Non sappiamo se così si procedesse anche nel 1866 o se i quadri fossero appesi già srotolati. Quel che è certo è che Liszt vide realizzata a Roma, sia pure in modo diverso da quello da lui immaginato nel 1857, la sua idea di mettere in simbiosi musica e immagini. Pochi mesi dopo, l’11 maggio, Liszt eseguì a Parigi il primo tempo della Sinfonia “Dante”, insieme con Camille Saint-Saëns, nella versione per due pianoforti. La eseguì in casa di Gustave Doré, illustratore della *Divina Commedia*. E sarebbe davvero singolare se in casa Doré non si fosse parlato del rapporto testo-pittura e pittura-musica e delle illustrazioni per la *Divina Commedia*.⁸

Non voglio con ciò dar l’impressione di cercare una giustificazione documentaria assoluta all’idea di proiettare alcune illustrazioni del Doré durante un’esecuzione a due pianoforti della Sinfonia “Dante”. La giustificazione, ammesso che sia necessaria, è storica, non documentaria. La poetica della musica a programma e, per quanto riguarda specificatamente Liszt, la poetica del poema sinfonico ha una radice sociologica prima che filosofica. Liszt cercava una chiave che rendesse la musica strumentale fruibile per un pubblico non competente in fatto di tecnica, per un pubblico dotato di sensibilità ma non di strumenti metodologici di analisi musicale. Nel suo saggio su Schumann, pubblicato nel 1855, egli scrive: “Il programma è il mezzo per far sì che la musica divenga più accessibile e più comprensibile, di quanto lo fosse prima, a quella parte del pubblico costituita da individui che pensano e agiscono” (F. Liszt: *Robert e Clara Schumann*, trad. di L. Brunelli, Firenze 1994). E la tesi generale del saggio è che “ci volle molto tempo per la creazione di una grammatica, di una logica, di una sintassi e di una retorica musicale”, che

Beethoven “compì il tragitto della nostra arte dal periodo della giovinezza entusiastica a quello della prima maturità”, che il successore di Beethoven fu Schumann e il successore di Schumann...

Con chi culmini questo processo storico non si sa, ma si intuisce bene che il terzo anello della catena è Liszt. Dante aveva trovato “la sua espressione musicale nel Beethoven dell’avvenire”? Non dico che Liszt lo affermasse, ma credo di poter dire che da questa ambizione egli fu mosso, per lo meno nel periodo di Weimar in cui, per comporre, rinunciò ai guadagni favolosi che il concertismo gli aveva garantito per circa otto anni. Programma come testo letterario, programma come immagine. Testo, immagine, musica,... che si uniranno nel cinema. Ed oggi la musica strumentale contemporanea apprezzata dagli “individui che pensano ed agiscono” è quella scritta per il film.

Piero Rattalino



Gustav Doré, Caronte.

¹ Il quadro fu acquistato dal re d'Olanda Guglielmo II. Alla morte di questi la sua quadreria fu posta in vendita e *I tre magi* venne comprato nel 1850 dalla convivente di Liszt, la principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein, al prezzo di 12.428 franchi. Nel suo testamento, redatto il 23 ottobre 1863, la principessa destinò *I tre re magi* e il ritratto di Liszt dipinto dallo Scheffer alla figlia Marie, sposa del principe Hohenlohe.

² Dell'originale di questo celebre quadro non si hanno notizie dopo il 1815. Liszt poté vedere a Milano una delle numerose copie (se ne trovano anche al Louvre, a Parma, a Firenze, a Roma, ecc.).

³ Gli affreschi del Camposanto di Pisa, in gran parte distrutti durante la seconda guerra mondiale, erano un tempo attribuiti ad Andrea Orcagna; oggi sono attribuiti a Buffalmacco.

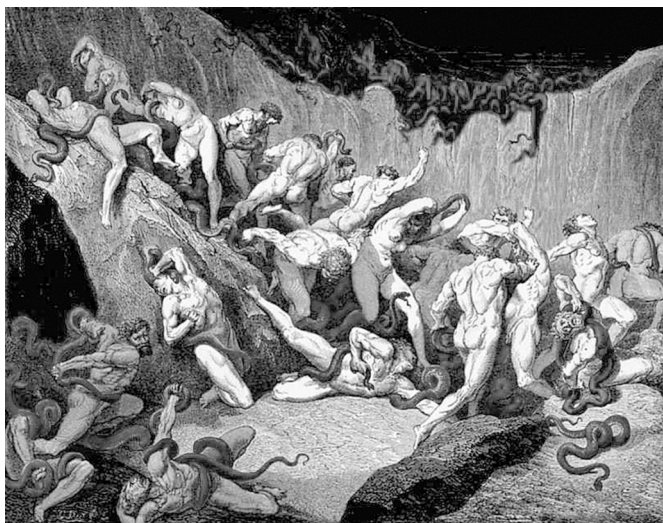
⁴ La prima versione dello *Sposalizio* è ancora inedita. È stata incisa da Leslie Howard su disco Hyperion e da Emanuele Arciuli, insieme con un esteso abbozzo, su disco Stradivarius.

⁵ Per avere un'idea della entità della somma rispetto al costo della vita si pensi che lo stipendio di Liszt a Weimar come direttore del teatro di corte era di mille talleri all'anno, a cui venivano aggiunti trecento talleri per la direzione di quattro concerti. Per coprire i costi della multimedialità Liszt avrebbe quindi dovuto spendere più di quindici annualità del suo stipendio.

⁶ Quattordici dei ventisette bozzetti del Bigioli e quattro dei quadri sono riprodotti in *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, a cura di Gianna Piantoni, Edizioni De Luca, Roma 1998; il capitolo *La Galleria dantesca. Vicende e allestimenti* è di Maria Alessandra Storniello. Ringrazio sentitamente e cordialmente il dott. Marco Fabio Apolloni per avermi segnalato e fornito questa pubblicazione, di cui non era a conoscenza. Alcuni dei ventisette quadri, oggi appartenenti ad una famiglia di Roma, furono esposti a Rimini nel 1993 nell'ambito della Sagra Musicale Malatestiana.

⁷ Lo "srotolamento" dei quadri era accompagnato da musica – non sappiamo quale – eseguita al pianoforte. In una ammirata recensione giornalistica dell'avvenimento si osserva che il meccanismo dello srotolamento faceva un tal rumore da coprire il suono del pianoforte. Lo stesso inconveniente consigliò più tardi a Wagner di rinunciare a far scorrere un panorama durante il racconto di Gurnemanz nel primo atto del *Parsifal*.

⁸ Le illustrazioni della *Divina Commedia* furono iniziate dal Doré nel 1861 e completate nel 1868.

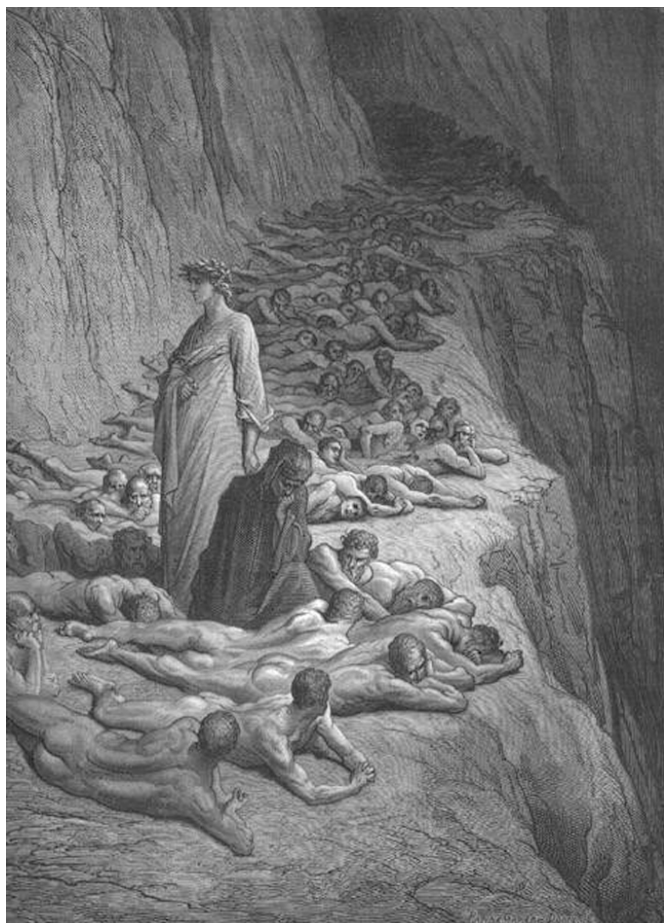


*Gustav Doré, illustrazione per l'Inferno,
canto XXIV, cerchio VIII, bolgia VII: i ladri.*

LISZT E LA *DIVINE*, ALFA DI UNA MODERNA EPOPEA

Correva l'anno 1847 e il pianista Franz Liszt, giunto nel mezzo del cammin di sua vita, raccolti allori ai quattro lembi del Vecchio Continente nelle inedite vesti di *recitalista*, guadagnate enormi fortune, avendone dilapidate altrettante, incontrata nella principessa Caroline Sayn-Wittgenstein la nuova compagna di vita, sentì che era giunto il tempo di voltar pagina. L'attendeva un "posto fisso" di *Kapellmeister* a Weimar, capitale di un piccolo granducato, carica di storia e al riparo dai rivolgimenti politici che già si profilavano all'orizzonte. Obiettivo principale: comporre, o per dir meglio, cimentarsi in forme di vasto respiro e applicarsi al genere "sinfonico", ambizioni doverose per chi volesse in quegli anni lasciar traccia nella storia del linguaggio musicale, ambizioni in Liszt fino ad allora frustrate dall'attività itinerante di «*baladin et amuseur*». Da quegli anni weimariani di «raccolgimento e lavoro» (1848-1861) scaturì una mole imponente di composizioni per grande orchestra – volendo ovviamente di queste soltanto parlare – opere di tale originalità nel panorama compositivo dell'epoca da assurgere a modelli di riferimento per tutta una nuova generazione di compositori, nonché, soprattutto in terra germanica, a ideale terreno di contesa fra partito dei "contenutisti", facente capo ai "neo-tedeschi" Liszt e Wagner, e fazione dei "formalisti", ispirata dal critico "viennese" Eduard Hanslick. Queste tanto chiacchierate composizioni, poste, loro malgrado, al centro di una accesa polemica, sopitasi nemmeno nel secolo Ventesimo, sono i dodici "Poemi Sinfonici" – un tredicesimo s'aggiungerà nel 1881 – variamente ispirati ad opere di poesia, teatro e pittura, tutti dedicati alla principessa Sayn-Wittgenstein. Ad essi si affiancano le "Sinfonie Poetiche" ispirate rispettivamente alla *Divina Commedia* e al *Faust* – nell'opinione di Liszt «alfa ed omega della moderna epopea» – vaste composizioni covate dal loro Autore per oltre un ventennio.

Per fare luce sui primi approcci di Liszt a questo «alfa» d'una epopea modernamente intesa – non più narrazione



*Gustav Doré, illustrazione per il Purgatorio,
canto XX cornice V: gli avari.*

di epiche gesta, ma «rappresentazione dei rapporti dell'uomo con Dio nel finito e nell'infinito» scriverà nel 1866 Daniel Stern, sulla cui identità per ora sorvoliamo – si dovrà fare un passo indietro al periodo parigino del compositore, a quegli anni Trenta cioè, in cui la lettura del poema dantesco, ingenerosamente definito a suo tempo dal Voltaire un «salmigondis», diviene, in seno all'onda ottocentesca di generale entusiasmo per il Medioevo, oggetto di una vera e propria moda nell'élite intellettuale francese. Le traduzioni del Delamathe e dell'Artaud, risalenti al decennio precedente, la versione integrale in prosa del Dechamps del 1831 e le numerose seguenti, rappresentano il punto d'avvio di una autentica riabilitazione critica della *Divine Comédie* nella cultura francese, che si affranca così dagli autorevoli quanto superficiali giudizi espressi in precedenza non solo dal già citato Voltaire, ma anche da Chateaubriand e da Madame de Staël. Non va dimenticato però che il passaggio da oscuro testo medievale a lettura *à la page*, è preparato, se non bruscamente accelerato, da un evento “visuale” che, parallelamente alle realizzazioni in Roma dei cosiddetti “Nazareni”, ma con effetto più dirompente, apre in Francia una fortunatissima voga iconografica relativa alla *Divine Comédie*. Ci riferiamo all'esposizione nel 1822 de *La barca di Dante* di Eugène Delacroix, fosca rappresentazione ispirata al canto ottavo dell'*Inferno*, *tournant* decisivo per la ricezione di Dante in terra gallica. Inevitabile che un vorace lettore e uomo di inesauribile curiosità intellettuale quale è il giovane Ungherese, parigino adottivo dalla fine degli anni Venti, risenta fortemente di questi stimoli. Tuttavia il fattore decisivo, nella messa a fuoco dell'interesse di Liszt per il “Divino Poema”, è l'entrata in scena – i bene informati dicono fin dal 1832 – della contessa Marie d'Agoult. Le lettere intercorse fra Liszt e la compagna di quegli anni, testimoniano, nel ricorrere di citazioni dantesche, spesso in lingua originale – la d'Agoult infatti aveva studiato appositamente, con furore autodidattico, l'italico idioma – il trasmutarsi della semplice adesione ad una voga letteraria, in interesse sempre più profondo per i contenuti etici, civili e religiosi della *Commedia*, fino a rendere il poema dantesco una sorta di “nuovo

vangelo”, di breviario “laico” cui ricorrere nel momento del dubbio e della sofferenza. Non è improprio affermare che il capolavoro dantesco, unitamente al *Faust* goethiano, costituisce nella *liaison* fra il musicista e la contessa più che un convenzionale sfondo culturale, un terreno comune di riferimenti, di valori e di complicità intellettuale. Traccia di questa congiunta mitizzazione letteraria, non immemore forse del grande sentimento vissuto e ormai irrimediabilmente svanito, si cristallizzerà molti anni più tardi nel *Dante et Goethe* di una scrittrice francese di successo. Il suo nome? Daniel Stern, al secolo Marie Sophie Catherine de Flavigny, contessa d’Agoult.

Lo stimolo a tradurre in musica la poesia di Dante prende corpo nel periodo di *pèlèrinage* italiano, durante il quale Liszt avrà modo di rileggere la *Commedia* suggestionato anche dagli affreschi dell’Orcagna veduti a Firenze e a Pisa. È sulla scorta di queste esperienze vive che il compositore scriverà a Berlioz nell’ottobre 1839: «Dante ha trovato la sua espressione pittorica in Orcagna e Michelangelo; troverà forse un giorno la sua espressione musicale nel Beethoven del futuro». Il primo frutto “dantesco” del «Beethoven del futuro» – che, manco a dirlo, è Liszt stesso – risale al 1839 ed è quel brano pianistico, dalle travagliate genesi e titolazione, che nella versione definitiva del 1856 verrà a chiamarsi, con duplice allusione a Victor Hugo e a Beethoven, *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*. Il lavoro pianistico tuttavia non attenua l’imperativo etico a volgere in suoni più compiutamente il capolavoro dell’Alighieri, sicché Liszt si dà – troppo ottimisticamente – a partire dallo stesso 1839, tre anni di tempo per comporre un’opera sinfonica di vaste proporzioni. Nel frattempo egli vagheggia progetti che tentano profeticamente di porre in relazione suoni e immagini cogliendo bene quella aspirazione, prettamente romantica, ad una sintesi totalizzante fra diverse espressioni artistiche: del 1845 è un abbozzo di messa in scena dell’*Inferno* su libretto del poeta Joseph Autran, da realizzarsi col contributo di proiezioni in diorama; del 1847, già dunque all’epoca dei primi abbozzi della *Sinfonia-Dante*, è invece un progetto di allestimento con

lanterna magica su disegni di Bonaventura Genelli (di questa idea resterà traccia nella tavola che andrà ad adornare il frontespizio della prima edizione). Entrambi i progetti non avranno seguito. Nondimeno la *Dante-Symphonie* troverà una sua primitiva realizzazione “multimediale”, in una storica occasione romana, il 26 febbraio 1866, per l'inaugurazione della Sala Dante a Palazzo Poli. L'esecuzione, diretta – presente Liszt – dall'allievo Giovanni Sgambati, ha luogo fra ventisette grandi tele di pittori italiani contemporanei aventi per soggetto scene dal “Divino Poema”, radunate appositamente nella sala. Clamoroso il successo, prontamente registrato dalla penna del Gregorovius: «Come sacerdote [Liszt] ha mietuto ancora un'ovazione di tarda estate».

Ma è tempo di tornare alla sofferta genesi della *Sinfonia-Dante*, a proposito della quale conviene occuparsi subito del ruolo esercitato da Richard Wagner, accanito lettore ed estimatore della *Commedia*, in merito alla definizione del finale e alla strutturazione complessiva dell'opera. Il compositore tedesco manifesta subito all'amico i suoi dubbi sulla possibilità di musicare la terza cantica – «...questo Paradiso è per verità un intoppo da dar pensiero e ciò trova conferma in Dante stesso» – e censura anche l'ipotesi di una chiusa corale, additando quale debole antecedente nientemeno che il finale della *Nona* di Beethoven (!). Nell'estate del 1855 – la precedente era stata consacrata alla gemella *Faust-Symphonie* – Liszt attacca a lavorare forsennatamente alla *Dante*. Terminata la versione per due pianoforti nel maggio 1856, e nel luglio, quella orchestrale, in ottobre il compositore fa tappa a Zurigo per sottoporre a Wagner, colà esule, le partiture appena concluse delle due nuove sinfonie. Wagner ne è entusiasta, e avanza qualche riserva soltanto sul finale enfatico della *Dante*: «No, no! Non così! Via questa roba! Niente Padreterno maestoso! Conserviamo quell'estasi nobile e delicata!», queste le parole rivolte al povero Liszt, reo forse di aver ceduto ai suggerimenti della Sayn-Wittgenstein. In verità proprio a questi ultimi in definitiva Liszt sembra tener fede, giacché non solo la *Dante* conserverà la originaria chiusa “ad effetto” («*prunkend*»), ma anche la *Sinfonia-Faust* verrà munita

di proprio retorico “finalone”. E a giudicare dalle verifiche in sede esecutiva, non si può dar torto alla Principessa. Se infatti la *création* con il “primo finale” (in *pppp*) tenuta al Teatro Reale di Dresda il 7 novembre 1857 sarà, a detta di Hans von Bülow, «un *fiasco* paragonabile soltanto a quello del *Tannhäuser* parigino», l’esecuzione di Praga della versione con il finale “ad effetto” avrà esito trionfale. Liszt, sempre incline alle soluzioni aperte e contraddittorie, manterrà la possibilità di scegliere il finale anche nell’edizione definitiva della partitura orchestrale, stampata a Lipsia nel 1859, mentre imporrà tacitamente il secondo finale alla versione per due pianoforti.

Quanto all’opinione di Wagner sull’impossibilità di musicare il *Poema di Beatrice*, difficile è stabilire quale reale peso abbia avuto sulla scelta lisztiana di articolare la *Sinfonia* in due movimenti, riferiti soltanto alle prime due cantiche. Wagner probabilmente non fa altro che mettere a nudo le incertezze di Liszt di fronte all’arduo compito di creare una musica che «dia l’idea del Cielo» e che sappia raccontare la dolcissima visione di Beatrice. La soluzione di Liszt è ambigua. In vece di un “Paradiso” vero e proprio, egli fa seguire al secondo movimento, senza soluzione di continuità, un episodio corale, il *Magnificat*, che da un lato surroga il clima estatico della terza cantica, dall’altro elude qualsiasi preciso riferimento a passi del *Paradiso*, proponendo soltanto, con l’introduzione dei versetti dell’evangelista Luca, una sorta di identificazione simbolica, neanche troppo inedita, fra la Vergine Maria e Beatrice. Il passo indietro di Liszt rispetto all’idea originaria di dar compiuta veste sonora anche al *Paradiso*, non va però inteso semplicemente come una rinuncia a tradurre in suoni l’ineffabile e il sublime, vocazione peraltro riconosciuta dall’estetica romantica in primis proprio al linguaggio musicale. V’è da leggere in esso piuttosto un’originale scelta esegetica che evidenzia la natura “saggistica” della *Dante* nei confronti dell’opera poetica ispiratrice. Indicativo in tal senso potrebbe già essere soltanto il titolo completo del lavoro – *Eine Symphonie zu Dante’s Divina Commedia* – laddove l’articolo indeterminativo sembra appunto segnalare che non di “illustrazione” del Poema, ma di “personalissimo commento” si tratta.

L'articolazione binaria del resto, pone meglio in luce l'opposizione concettuale fra "dannazione" (primo movimento) e "salvezza" (secondo movimento) che informa l'intera composizione. Nella *Dante* – e qui è uno dei punti di forza dell'opera – il passaggio dall'una all'altra è "descritto" mediante un esemplare processo di purificazione e chiarificazione della scrittura musicale, che dunque assurge, in termini puramente fonici, a metafora di un cammino salvifico verso la luce. L'"Inferno", il movimento più complesso dal punto di vista formale, è imperniato sull'elaborazione tematica e sul "tormento" cromatico (e va detto che nella versione pianistica, tritoni, settime diminuite, cromatismi in genere, unità lessicali fondamentali del demoniaco in musica, sembrano assumere una ancor maggiore forza disgregante). Nel "Purgatorio" invece il cromatismo tende a smorzarsi, compaiono armonie arcaicizzanti, i temi vengono riesposti con poche varianti o semplicemente ampliati, largo spazio hanno gli assoli, ampi respiri separano una sezione dall'altra. Il *Magnificat* è infine assenza di elaborazione tematica, diatonismo, luminoso trascolorare di tempo e armonie. In questo contesto la avveniristica sequenza "a toni interi" sul penultimo "hosanna-hallelujah" diviene indizio di una raggiunta condizione sovraumana, laddove il cromatismo era segno di un travaglio umanissimo quanto irrisolvibile.

Un aspetto di notevole interesse è costituito dalle indicazioni in partitura degli endecasillabi danteschi in corrispondenza di motivi e melodie, quasi dovessero essere cantati mentalmente, nell'atto di eseguirli. Tali indicazioni si ricollegano ai tentativi lisztiani di tradurre in puro suono la parola poetica, già riscontrabili negli anni Trenta, ad esempio nelle trascrizioni pianistiche dei *Lieder* di Schubert. Peraltro i riferimenti a passi specifici del *Poema* si limitano alle due frasi-motto esposte *ex abrupto* in apertura di *Sinfonia* (dei versi di Francesca da Rimini diremo più avanti): la prima, costruita in tre formulazioni successive lievemente variate, sulla terzina iniziale del *Canto III* («Per me si va nella città dolente, per me si va nell'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente»); la seconda, echeggiante nella sua

petrosa fissità il *Penseroso* della *Année* italiana, sul verso conclusivo della stessa epigrafe posta al sommo della porta infernale («Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate»). Questa seconda frase, con la sua ciclica ricorrenza, diventa una specie di segno indicatore di momenti strutturali decisivi nell'intero corso dell'"Inferno". Oltre alla coppia di frasi-motto "sillabiche" descritte poc'anzi, nell'introduzione sono esposti, uno in fila all'altro, i due motivi principali del movimento: il primo, declinante vigorosamente su una scala cromatica, quasi mimando una discesa agli inferi; il secondo, sempre di natura semitonale, ansimante e – si legge in partitura – "violente". L'episodio di Francesca da Rimini, unica contraddizione forse al sostanziale disinteresse per l'illustrazione di parti specifiche del *Poema*, prende avvio da un *Andante mosso* nell'insolito tempo di 5/4. Un recitativo ("espressivo con duolo") che dal Re centrale s'inabissa a poco a poco fin oltre due ottave, s'alterna qui, in uno schema di domanda-risposta, ad una sorta di corale ("grazioso"). Il tema-recitativo, accompagnato dall'arpeggiare del pianoforte, si liricizza poi in concomitanza con l'indicazione testuale delle parole di Francesca («Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria»). Una semplice amplificazione del corale conduce dunque ad un vero e proprio tema lirico – ancora nell'inusuale tempo di 7/4 – chiaramente derivato dall'inciso che apre la *Sinfonia*. Fors'anche superfluo sottolineare l'influsso di questo *Andante amoroso* sul *Tristano*, lavoro da Wagner compiuto nel 1859 (ed è istruttivo, a questo proposito, leggere la dedica scritta da Liszt sulla copia della partitura donata a Wagner per la Pasqua di quell'anno: «Come Virgilio guidò Dante, così tu mi hai guidato per le misteriose regioni del mondo dei suoni sitibondi di vita. Dalle profondità del cuore esclamo a te: "Tu sei lo mio maestro e lo mio autore!" e dedico quest'opera a te con immutabile fedele affetto», dichiarazione che testimonia la generosità di Liszt nei confronti dell'amico, proprio nel momento in cui s'attribuiva apertamente all'influenza dell'Ungherese la formazione del nuovo universo armonico wagneriano). La elaborazione incessante cui i motivi fondamentali sono sottoposti nel corso del primo

movimento, svuota lo sviluppo del suo ruolo centrale, riducendolo a breve «risata beffarda e blasfema» in vista della ripresa. Quest'ultima ripropone i due motivi principali in ordine inverso, portandoli ad un climax parossistico, mentre la ricomparsa del *Leitmotiv* infernale («Lasciate...») suggella inesorabilmente il movimento.

Chiuso il capitolo “dannazione”, il “Purgatorio” si apre in un’atmosfera di intatto stupore e di intenerita fiducia. La diafana sezione introduttiva sembra evocare il «dolce color d’oriental zaffiro» del cielo all’alba, di cui Dante si diletta una volta uscito dall’aura morta. Nel seguito la comparsa in sequenza, di un recitativo-corale (secondo l’alternanza già incontrata nel precedente movimento), di una fuga a cinque voci (“Lamentoso”), e di un’apoteosi in Do maggiore (“Grandioso”) suggerisce un percorso simbolico che dalla coscienza del peccato conduce al perdono, attraverso l’espiazione. La vera beatitudine giunge nel *Magnificat*, che all’intonazione corale dei tre versetti fa seguire una coda sull’“hosanna, hallelujah”. Con la già menzionata sequenza armonica discendente a toni interi si giunge al finale “primo” della *Sinfonia*, di delicatezza impalpabile. La *Dante* si chiude quindi con le ventidue battute del finale «*prunkend*», culminanti, dopo un’ultima intonazione dell’“hosanna, hallelujah”, nel giubilante fortissimo tanto deprecato da Wagner.

Nelle “Sinfonie Poetiche” Liszt cede al fascino della voce umana e della parola. Ad un rigoroso strumentalismo s’attiene invece l’altro vasto capitolo della produzione per orchestra, i “Poemi Sinfonici”, un genere, abbiamo detto, “nuovo”, in cui l’eredità sinfonica beethoveniana è fecondata dall’esigenza di assumere un’“idea poetica” fondamentale quale “elemento” determinante la forma del brano.

Nato come *ouverture* per la rappresentazione del dramma *Tasso* di Goethe, allestito a Weimar nel centesimo anniversario della nascita del poeta tedesco, *Tasso. Lamento e Trionfo*, si fonda appunto sull’antitesi enunciata nel titolo, tratto caratteristico del destino dei genî, che la vicenda del Poeta rappresenta emblematicamente. Tema principale del brano è un motivo – «triste, lento, lamentoso, monotono, funereo»

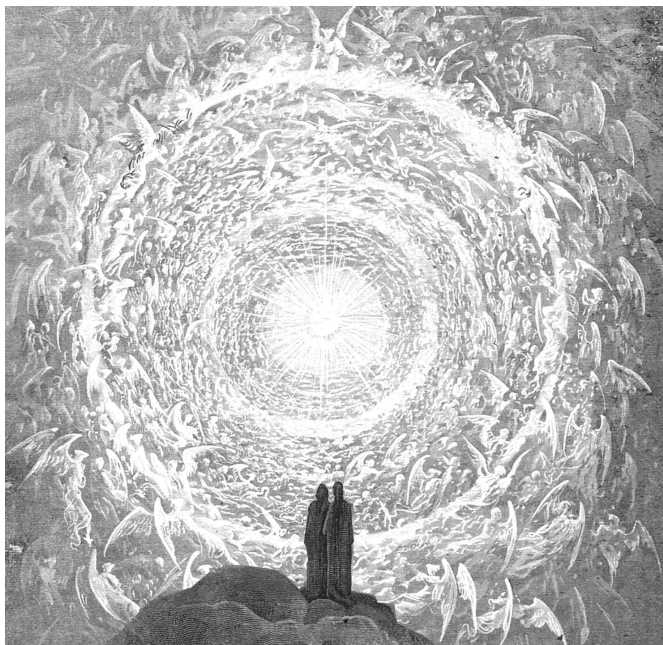
(sono aggettivi dell'Autore) – udito cantare dai gondolieri veneziani – alla loro maniera, con la «ritenuta di voce» – sulle strofe tassiane «Canto l'armi pietose e 'l Capitano che 'l gran Sepolcro liberò di Cristo!». La melodia “popolare” della laguna veneziana è qui caratterizzata da una formulazione *in progress*, che non la espone immediatamente come dato concluso, ma la enuncia in porzioni successive. La sua fisionomia si definisce così attraverso mutamenti e trasformazioni, a partire da un nucleo generatore (la doppia terzina discendente esposta in esordio).

«Non è la vita nostra una serie di preludi a quel canto in cui la morte intona la prima nota solenne?»: è tale interrogativo a schiudere il “programma” – suggestiva parafrasi della *Méditation quinzème* di Alphonse de Lamartine – posto da Liszt in calce alla partitura di *Les Préludes*. Una tradizione interpretativa individua nel brano quattro sezioni – «voluttà di gioia», «tempeste della vita», «idillio campestre», «lotta vittoriosa» – facilmente riconoscibili all'ascolto. Quel che importa tuttavia sottolineare sopra ogni cosa è che l'intera composizione s'impertnia su un'unica cellula motivica (semitono discendente, quarta ascendente) esposta all'inizio del brano. Da essa scaturiscono tutti i temi principali, compreso il terzo, “amoroso”, in Mi maggiore, solitamente ritenuto autonomo. Quest'unità stupefacente, dissimulata dalla estrema cangianza di umori e di intonazioni, succedentisi nell'arco continuo della composizione, non potrebbe esemplificare meglio quell'unità profonda della “idea poetica” ispiratrice, che abbiamo detto essere principio fondante del ‘poema sinfonico’.

Qualche parola ancora va spesa infine all'indirizzo delle rielaborazioni pianistiche che, nel vasto pelago della produzione lisztiana, occupano uno spazio quantificabile in almeno tre quinti dell'intera attività creativa. Il caso delle trascrizioni per due pianoforti di proprie opere sinfoniche non è assimilabile alla smania trascrittoria, geniale, narcisistica, a tratti fin delirante e affetta da megalomania, che contraddistingue il Liszt pianista-compositore degli anni giovanili. Esso si colloca piuttosto nel solco di una tradizione radicata in particolare nel

mondo tedesco. Liszt curò personalmente le trascrizioni per due pianoforti delle proprie opere sinfoniche, mentre non esitò ad affidare altre rielaborazioni ad assistenti o allievi, sotto scarsa o nulla sorveglianza. Come s'è detto nel caso della *Dante*, la versione per due tastiere costituisce talvolta la prima stesura del brano, in vista di una successiva orchestrazione. A maggior ragione è riduttivo assegnare a simili lavori l'esclusivo compito di diffondere l'opera in forma succedanea. Che tali trascrizioni, proprio in virtù della loro bontà, godessero pressoché di vita autonoma, lo testimoniano memorabili occasioni esecutive, pubbliche e private. Valgano d'esempio la *matinée* del maggio 1866 alla *maison* Rossini, ove l'Autore, coadiuvato da Francis Planté, eseguì *Les Préludes* e *Tasso* (avvenimento ripetutosi qualche giorno dopo in casa della principessa Czartoryska, allieva prediletta di Chopin); o il concerto lipsiense del 1 ottobre 1884, in cui le Sinfonie *Faust* e *Dante* risuonarono – alla presenza dell'Autore – nel Gewandhaus, sede di una delle maggiori orchestre del tempo, ad opera degli allievi Alexander Siloti e Arthur Friedheim. Della *Dante* presentata da Liszt e Saint Saëns nella *soirée* dell'11 maggio 1866, a Parigi, in casa di Gustave Doré, illustratore proprio in quegli anni di una *Commedia* divenuta in breve celeberrima, dirà qualcosa il concerto di stasera.

Simone Monge



*Gustav Doré, illustrazione per il Paradiso,
canto XXXI: la rosa dei Beati.*

Gli artisti



FRANZ LISZT PIANO DUO

Si è costituito nel 1998 allo scopo di divulgare l'opera sinfonica di Franz Liszt attraverso le versioni autografe per due pianoforti. Allievi di Vincenzo Vitale, i pianisti italiani Vittorio Bresciani e Francesco Nicolosi hanno condiviso per lungo tempo l'interesse per il repertorio lisztiano e il virtuosismo ottocentesco, ponendo le figure di Franz Liszt e Sigismund Thalberg al centro delle proprie rispettive attività solistiche. Il sodalizio ha preso l'avvio con la *Faust-Symphonie* da Goethe, l'opera lisztiana più significativa, scelta nel 1999 per la celebrazione del 250° anniversario della nascita del grande poeta tedesco. Oltre alla versione esclusivamente strumentale della *Faust-Symphonie*, il Duo ha eseguito in prima italiana la versione con coro maschile e tenore solista, in un concerto per la Fondazione Arena di Verona con il Coro della Fondazione Arena. Nelle stagioni 1999/2000 e 2000/2001 i due interpreti sono stati ospiti di alcune tra le maggiori istituzioni italiane, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Bellini di Catania e il Festival Musicale di Ravello, ed hanno inoltre debuttato negli Stati Uniti con un recital di trascrizioni wagneriane al Kennedy Center di Washington, videotrasmesso live su internet. In prima italiana il Duo ha proposto la *Dante-Symphonie* di Liszt, nella versione per coro femminile, per l'Istituzione Universitaria dei

Concerti di Roma, in collaborazione con il coro del Teatro dell'Opera di Roma. Il repertorio del Duo comprende, oltre alle due sinfonie *Dante* e *Faust*, i dodici *Poemi sinfonici* di Liszt e varie trascrizioni da Wagner, realizzate dagli allievi del compositore ungherese. Il Franz Liszt Piano Duo s'ispira all'illustre tradizione pianistica ottocentesca, che annovera tra i suoi esponenti più illustri Tausig, Bülow e due illustri allievi di Liszt, Friedheim e Siloti, che presentarono le due sinfonie del Maestro al Gewandhaus di Lipsia.



MONICA GUERRITORE

Ha esordito in ambito teatrale al Piccolo di Milano nel 1974, voluta dal regista Giorgio Strehler quale interprete della piccola Ania ne *Il giardino dei ciliegi* di Čechov. Da allora ha intrapreso una brillante carriera, nel corso della quale ha interpretato numerosi capolavori della letteratura teatrale, tra questi *Zio Vania* di Čechov per la regia di Mario Missiroli, *La dodicesima notte* di Shakespeare e *Il malato immaginario* di Molière diretti entrambi da Romolo Valli e Giorgio De Lullo, rispettivamente nel 1978 e nel 1979. Il 1982 segna l'inizio di un intenso sodalizio artistico col regista Gabriele Lavia che si protrarrà sino al 1998; sotto la sua direzione, l'attrice interpreta *I masnadieri* di Schiller al Teatro Eliseo nel 1982, *Il principe di Homburg* di Kleist nel 1983, *Don Carlos* di Schiller e alcuni titoli shakespeariani – *Amleto* nel 1985, *Macbeth* nel 1987-88 e *Riccardo III* nel 1979. È apparsa in alcuni lavori di Strindberg – *Il padre*, nel 1988-89, riproposto l'anno successivo nella produzione del Teatro Carcano con la Compagnia Lavia e *Il duello* (1994), ideato dallo stesso Lavia. Di recente è apparsa in *Scene di un matrimonio* di Bergman (1997-98), sempre per la regia di Lavia ed è stata diretta da Giancarlo Sepe in *Madame Bovary* da Flaubert e nella *Carmen* da Merimée. I suoi esordi in

ambito cinematografico risalgono al 1971 quando, appena tredicenne, è stata diretta da Vittorio De Sica in *Breve vacanza*, al fianco di Florinda Bolkan, cui hanno fatto seguito *Peccato veniale* (regia di Salvatore Samperi), *Eutanasia di un amore* (regia di Enrico Maria Salerno), *L'homme presse*, al fianco di Alain Delon con la regia di Edouard Molinaro, *Bosco d'amore* diretto da Alberto Bevilacqua, *Fotografando Patrizia* (regia di Salvatore Saperi), *Scandalosa Gilda*, diretta da Gabriele Lavia, *La venexiana* (regia di Mauro Bolognini) e *Femmina*, diretta da A. Ferlito. Intensa l'attività televisiva che l'ha vista impegnata in *Manon Lescaut* per la direzione di Sandro Bolchi (1975) e, più di recente, in *Uno di noi*, interpretato nel 1996 al fianco di Gioele Dix e Lucrezia Lante, con la regia di Fabrizio Costa, seguito da *L'amore oltre la vita*, diretto da Mario Caiano nel 1999.

LA STAGIONE ARMONICA



soprani

Grazia Abbà
Simonetta Baldin
Marina Burri
Federica Cazzaro
Tiziana
Coppe
Paola Crema
Pierangela Forlenza
Gabriella Francescon
Tomolo Koike
Cristina Siviero
Sonia Marcato
Annalisa Massarotto
Aki Osada
Silvia Toffano
Elena Zambonin

mezzi soprani e contralti

Francesca Basso
Maria Ilaria Cosma
Elena Croci
Luisa Fontanieri, Viviana
Giorni
Inma Gomez
Keiko Imai
Alessandra Perbellini
Daniela Scandiuizzi,
Sabrina Simioni
Cristina Velo
Rosella Vendramin
Rossana Verlato

direttore

Sergio Balestracci

Fondata nel 1991 dai madrigalisti del Centro di Musica Antica di Padova, nei dieci anni successivi l'ensemble si è specializzato nel repertorio e nella prassi esecutiva rinascimentali e barocchi, lavorando con musicisti quali Andrea Von Ramm, Anthony Rooley, Nigel Rogers, Jordi Savall, Peter Maag, Gianandrea Gavazzeni, Gustav Leonhardt, con orchestre e gruppi strumentali tra cui Hesperion XX, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, I Sonatori della Gioiosa Marca, Il Giardino Armonico, Schola Marciana. Collabora stabilmente con l'Accademia Bizantina diretta da Ottavio Dantone e con la Venice Baroque Orchestra diretta da Andrea Marcon. Dal 1996 è diretta e preparata da Sergio Balestracci che ne ha assunto la direzione artistica. Dal 1997 l'ensemble ha intrapreso lo studio e la pratica del canto Gregoriano e ha fondato la Schola Gregoriana de La Stagione Armonica con Alessio Randon. Il repertorio sacro dell'associazione include musiche di Bach, Vivaldi, Mozart, Haydn, Händel, Monteverdi, Schütz, Tomás Luis da Victoria, Domenico e Alessandro Scarlatti, Carlo Gesualdo da Venosa, Emilio de' Cavalieri, Antonio Caldara, Francesco Cavalli, Giovanni Gabrieli, Cristóbal de Morales, Palestrina, Rossini, Alessandro Stradella, Liszt, Schubert e Brahms, mentre il repertorio profano comprende musiche di Purcell, Monteverdi, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Luca Marenzio e Orazio Vecchi. Ha partecipato ai più importanti festival e rassegne in Italia e all'estero: Musica e Poesia a San Maurizio a Milano, Settembre Musica a Torino, Festival Abbaye d'Ambronay, York Early Music Festival. Ha tenuto concerti in Svizzera, Germania, Francia, Portogallo, Austria, Spagna, Gran Bretagna, Belgio e Olanda e collaborato con enti ed associazioni quali il Teatro La Fenice di Venezia, l'Ente Lirico Arena di Verona, l'Unione Musicale di Torino, la Schola Cantorum Basiliensis. Ha effettuato registrazioni per la Rai e per le radio e televisioni tedesca, svizzera, francese, belga; diretto da Sergio Balestracci, l'ensemble ha inciso la *Passione secondo Giovanni* di Tomás Luis De Victoria nel 1999 e i *Divertimenti da Camera* di Giovanni Bononcini per la Tactus, mentre per l'etichetta Symphonia ha registrato il *Salve Sancta Parens* di Monteverdi nel 2001.

SERGIO BALESTRACCI

Nato a Torino nel 1944, inizia gli studi musicali al Conservatorio di Piacenza, in seguito studia flauto diritto con Edgar Hunt, diplomandosi al Trinity College of Music di Londra. Dopo la laurea in storia moderna, conseguita all'Università di Torino, intraprende l'attività concertistica come strumentista e vocalista nel campo della musica rinascimentale e barocca, tra i primi in Italia ad aver contribuito alla riscoperta di quel repertorio. Direttore dell'Accademia Fontegara di Torino dal 1971, anno della sua fondazione, nel 1995 ha partecipato alla Biennale di Venezia in occasione delle celebrazioni di Gabrieli con il Consort of Music e ha diretto l'Orchestra dell'Università di Padova e l'European Baroque Ensemble nella *Passione secondo Giovanni* di J.S. Bach nel 1987. Fondatore dell'Accademia del Flauto dolce di Torino, ha curato la revisione di diverse composizioni sei-settecentesche proposte in prima esecuzione moderna, tra cui *David* di Scarlatti, *San Giovanni Battista* di Stradella, *Te Deum* di Fioré, *Requiem* di Bassani, partecipando a numerose edizioni del Festival Settembre Musica della sua città. Di recente ha diretto il balletto *Il Gridelino* per la stagione del balletto del Teatro Regio di Torino, l'opera *Totila* e i grandi Mottetti op. 9 di Giovanni Legrenzi nel terzo centenario della morte; ha inoltre curato una rappresentazione teatrale della *Pazzia Senile* di Adriano Banchieri per il Festival of Fine Arts di New York alla Merkin Concert Hall. Nel 1991 ha diretto una versione rappresentativa dei madrigali di Monteverdi, tra cui *Tirsi e Clori* alla Reggia di Caserta e all'Oude Muziek Festival di Utrecht. Ha eseguito in prima esecuzione moderna la *Passione di Gesù Cristo* di Antonio Caldara su testo di Metastasio. Nel 1993 ha curato la parte musicale della "Landshuter Hochzeit 1475" per conto di "Ris et dancieries" di Parigi; l'anno seguente è stato tra i fondatori dell'orchestra barocca Academia Montis Regalis, che ha diretto nel *Magnificat* e nell'*Oratorio di Pasqua* di Bach. Già insegnante di letteratura poetica e drammatica al Conservatorio di Alessandria, attualmente insegna flauto dolce al Conservatorio "C. Pollini" di

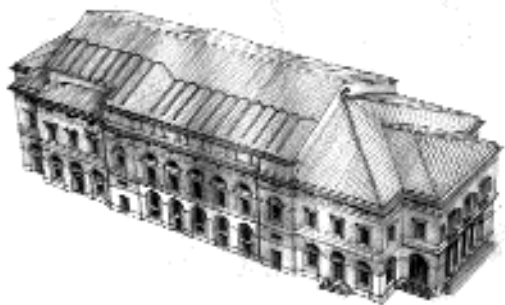
Padova. In veste di musicologo è stato docente presso la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo e l'Accademia Filarmonica Trentina, ed ha insegnato Storia della Prassi esecutiva presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, approfondendo sia il repertorio barocco italiano – Bianciardi, Fergusio, Bassani, Fioré, Carisio, Stradella, Alessandro Scarlatti – sia lo studio della trattatistica rinascimentale e barocca: nel 1992 ha pubblicato la prima traduzione italiana del *Trattato sul Flauto traverso* di Johann Joachim Quantz e nel 1997 uno studio sulla Cappella Regia a Torino nel secolo XVIII per conto dell'Accademia di Santa Cecilia. Dal 1996 collabora stabilmente con la Stagione Armonica di Padova, della quale è direttore principale e direttore artistico dal 1997.



PAOLO MICCICHÈ

Ha al suo attivo numerose regie d'opera e di prosa. Dopo una lunga attività come aiuto regista presso alcuni dei maggiori teatri d'opera italiani, nel 1985 debutta a Santiago del Cile con *Così fan tutte*, per la regia e costumi di Beni Montresor, col quali realizza anche una fortunata edizione high-tech di *Hänsel und Gretel* di Humperdinck a Houston. Avvalendosi delle nuove tecnologie, Micciché ha realizzato la regia de *Il finto Stanislao* di Verdi a Palermo, *Carnaval* al Comunale di Firenze, *Don Giovanni* di Mozart a Sassari, la *Cenerentola* di Rossini a Seul, *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo a Salisburgo. Nel 1999 ha firmato la regia di *Madama Butterfly* di Puccini per il cui allestimento utilizza un linguaggio innovativo che prevede l'uso di potenti e sofisticate macchine per proiezione. Futuri impegni lo vedono coinvolto in nuove produzioni per la Washington Opera e in un recital con Plácido Domingo a Washington.

IL LUOGO



teatro alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, contava all'epoca quattro ordini di venticinque palchi (con il palco centrale del primo ordine sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione. La trasformazione della zona centrale del quart'ordine in galleria risale al 1929, quando fu anche realizzato il golfo mistico, riducendo il proscenio.

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

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo

La zingara. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da opere di restauro e di adeguamento tecnico, le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e del palcoscenico e rinnovate le tappezzerie e dell'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato il restaurato Teatro, che ha potuto così riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Gianni Godoli

A cura di
Chiara Sintoni

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano