



Palazzo Mauro de André  
martedì 28 giugno 2005, ore 21

*Omaggio a Berio/1*  
**Nextime Ensemble**  
*direttore*  
**Danilo Grassi**

---

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI  
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI  
in collaborazione con ARCUS  
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

# Fondazione Ravenna Manifestazioni

## *Soci*

Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Provincia di Ravenna  
Camera di Commercio di Ravenna  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Associazione Industriali di Ravenna  
Ascom Confcommercio  
Confesercenti Ravenna  
CNA Ravenna  
Confartigianato Ravenna  
Archidiocesi di Ravenna e Cervia  
Fondazione Arturo Toscanini  
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA  
DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI  
CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA  
COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE  
ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA  
GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI  
SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente onorario*

Marilena Barilla

*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Vice Presidenti*

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

*Comitato Direttivo*

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

*Segretario*

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

*Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

*Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

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*

Giorgio e Helga Cerboni, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

*Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

*Ravenna*

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*  
 Vera Giulini, *Milano*  
 Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*  
 Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*  
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
 Michiko Kosakai, *Tokyo*  
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
 Franca Manetti, *Ravenna*  
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
 Paola Martini, *Bologna*  
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*  
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*  
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*  
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*  
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*  
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*  
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
 Gianna Pasini *Ravenna*  
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*  
 Desideria Antonietta  
 Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*  
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*  
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*  
 Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*  
 The Rayne Foundation, *Londra*  
 Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*  
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*  
 Lella Rondelli, *Ravenna*  
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*  
 Angelo Rovati, *Bologna*  
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*  
 Ettore e Alba Sansavini *Lugo*  
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
 Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

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*  
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
 Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*  
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*  
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*  
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*  
 Gerardo Veronesi, *Bologna*  
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*  
 Lady Netta Weinstock, *Londra*  
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*  
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

**Aziende sostenitrici**

ACMAR, *Ravenna*  
 ALMA PETROLI, *Ravenna*  
 ASSOCIAZIONE VIVA VERDI, *Norimberga*  
 CMC, *Ravenna*  
 CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE  
 BANCA GALILEO, *Milano*  
 FBS, *Milano*  
 FINAGRO - I.Pi.Ci. GROUP, *Milano*  
 GHETTI CONCESSIONARIA AUDI, *Ravenna*  
 ITER, *Ravenna*  
 KREMSLEHNER ALBERGHI E RISTORANTI, *Vienna*  
 L.N.T., *Ravenna*  
 ROSETTI MARINO, *Ravenna*  
 SMEG, *Reggio Emilia*  
 SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*  
 TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA, *Cervia*  
 TERME DI PUNTA MARINA, *Ravenna*  
 VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*

---

---

*Omaggio a Berio/I*

**Nextime Ensemble**

*direttore*

**Danilo Grassi**

*voce solista*

**Esti Kenan Ofri**

**Coro di voci bianche della Radio di Budapest**

*maestro del coro Gabriella Thész*

*live electronics*

**Tempo Reale - Firenze**

(Francesco Canavese, Francesco Giomi,  
Damiano Meacci, Kilian Schwoon)

*fonica*

**BH Audio**

---

---

*Prima parte*

**Edgar Varèse (1883-1965)**

*Ionisation* per 13 percussionisti

Lisa Bartolini

Athos Bovi

Tommaso Castiglioni

Andrea Dulbecco

Domenico Fontana

Massimiliano Govoni

Paolo Murena

Paolo Pasqualin

Daniele Sabatani

Simona Slaviero

Folco Vichi

Biagio Zoli

Alberto Zublena

**Steve Reich (1936)**

*Sextet* per percussioni e tastiere

*percussioni*

Athos Bovi

Tommaso Castiglioni

Andrea Dulbecco

Simona Slaviero

*pianoforti, tastiere*

Folco Vichi

Fulvio Caldini

---

---

*Seconda parte*

**Luciano Berio (1925-2003)**

*Ofanìm* per due cori di bambini, due gruppi  
strumentali, voce femminile e *live electronics*

Primo gruppo strumentale

*flauti* Michele Marasco, Paolo Testi, Filippo Mazzoli

*clarinetto* Corrado Giuffredi

*clarinetto piccolo* Marco Torsani

*corno* Andrea Albori

*tromba* Claudio Quintavalla

*tromba piccola* Francesco Tamiami

*trombone* Floriano Rosini

*percussione* Athos Bovi

*tastiera* Folco Vichi

Secondo gruppo strumentale

*flauti* Francesco Loi, Alessia Sordini, Alberto Boschi

*clarinetto* Maura Gandolfo

*clarinetto piccolo* Stefano Franceschini

*corno* Ettore Bongiovanni

*tromba* Emanuele Antonucci

*tromba piccola* Andrea Giuffredi

*trombone* Corrado Colliard

*percussione* Paolo Pasqualin

*tastiera* Folco Vichi

---

## OFANÌM

### I. (Ezechiele, 1: 4-10)

Io guardavo, ed ecco un uragano avanzare dal settentrione, una gran nube, un balenare elettrico nel fuoco, quattro esseri quattro facce ciascuno, quattro ali e zoccoli come di vitello, avevano fattezze d'uomo e di leone e di toro e d'aquila...

### II. (Cantico, 4: 16)

Levati aquilone  
E tu austro vieni  
Soffia nel mio giardino  
Si effondano i suoi aromi  
Venga il mio diletto nel suo giardino  
E ne mangi i frutti squisiti.

### III. (Ezechiele, 1: 14-21)

Io guardavo quegli esseri che andavano e venivano come in un baleno, ed ecco una ruota al loro fianco: quando quegli esseri si muovevano anche le ruote si muovevano con loro, quando si alzavano anche le ruote si alzavano, quando essi si fermavano anche le ruote si fermavano...

### IV. (Cantico, 5: 3-4)

Mi sono tolta la veste  
Come indossarla ancora?  
Mi sono lavata i piedi  
Come sporcarli ancora?  
Il mio diletto ha messo la mano alla porta  
E un fremito mi ha sconvolta.

### V. (Ezechiele, 1: 22-24)

E sopra le loro teste un firmamento simile a un terribile cristallo: udivo un rumore di ali simile al rombo di grandi acque, di tumulto, di un accampamento...

### VI. (Cantico, 4: 1-9)

Sei bella amica mia, sei bella  
Gli occhi tuoi sono colombe  
I tuoi denti come gregge di pecore tosate  
Che risalgono dal bagno

Come un nastro di porpora le tue labbra  
La tua parola è soffusa di grazia  
Come spicchio di melograno le tue tempie  
Come la torre di Davide il tuo collo  
I tuoi seni come due cerbiatti  
Quanto soave è il tuo amore  
Tu mi hai rapito il cuore, sorella, sposa.

**VII. (Ezechiele, 1: 26-28)**

Sopra il firmamento apparve il trono e in alto una figura dalle sembianze umane, come di fuoco, e intorno splendore, come l'arcobaleno nelle nubi in un giorno di pioggia...

**VIII. (Ezechiele, 19: 10-13)**

Tua madre era come una vite nel tuo sangue  
Piantata vicino alle acque  
Era rigogliosa e frondosa  
Per l'abbondanza dell'acqua.  
Ebbe tralci robusti  
E il suo fusto si elevò  
In mezzo agli arbusti  
Mirabile per la sua altezza  
E per l'abbondanza dei suoi frutti  
Ma essa fu sradicata con furore  
E gettata a terra  
Il vento d'oriente disseccò i suoi frutti  
Seccarono i suoi tralci:  
Il fuoco la divorò  
Ora è trapiantata nel deserto  
In una terra secca e riarsa...

## OFANÌM

*Andavano là dove lo spirito li dirigeva e, muovendosi, non si voltavano indietro.*

(Ezechiele, I, 12)

**L**a questione dell'uso di un testo sacro da parte di un compositore è strettamente connessa con quella attorno cui si affaticano secoli di disquisizioni estetiche, teologiche e liturgiche: che cosa, cioè, si debba intendere per musica sacra. Questione che è stata variamente posta e per lo più in termini contenutistici, apodittici, strumentali e comunque superficiali, ma che, per poco approfondita che sia, non potrà non coinvolgere nel profondo la coscienza dell'uomo moderno, e l'agnostico non meno che il credente. A chi gli chiedeva che cosa intendesse per musica, Luciano Berio ebbe a rispondere essere "una domanda difficile e, tutto sommato, un po' indiscreta"; non tanto un omaggio a un noto apoftegma di Wittgenstein, quanto un appello alle ragioni intime che guidano l'artista attraverso quell'"insieme di tanti fenomeni diversi che prende forma in tante zone e livelli diversi della nostra coscienza e della realtà".<sup>1</sup>

Tanto più l'indiscretezza della richiesta si fa sensibile toccando il nervo delicato e nascosto del rapporto tra l'individuo e il Mistero: una zona d'ombra nella quale dovrebbe essere noto che il sentire del credente e del non credente (diremmo meglio: di chi crede di credere e di chi crede di non credere) sfumano in un unico, ansioso anelito ricoperto a più mani da certezze o da scetticismi più o meno esplicitati. Per questo non vi saranno mai *Motu proprio* né Costituzione liturgica atti a dirimere nella sostanza (al di sopra, quindi, di una semplice disciplina di ordine pratico) una questione rigorosamente delegata alla coscienza dell'artista. E con altrettanta chiarezza rifiuteremo ogni facile illazione di contenuto all'insegna della "laicità", tra le parole più svendute e meno decenti, che useremo qui per l'unica volta e tra virgolette, del nostro linguaggio massmediale.

Ripercorrendo sommariamente la storia della musica, facilmente constatiamo che l'appropriazione soggettiva di un testo sacro da parte del compositore ha inizio quando

volge al fine la funzione confessionale e comunitaria di detto testo nella sua intonazione liturgico-religiosa. Sono Mozart, Beethoven, Schubert a scoprire che quell'Ordinarium Missae posto in musica migliaia di volte, come documento emblematico di una istituzionalità cattolica che si vuole oggettiva ed immutabile nella sua ritualità, può essere fomite di inaudite, drammatiche sollecitazioni emotive, intellettuali, culturali. Parti della Messa, come il Credo, consistenti in un solenne regesto di articoli di fede, proprio in quanto tali vengono sottoposte ad un'aggressione individualistica che, non paga d'incunarsi in ogni spiraglio offerto al pathos (il topos del Crucifixus) non si perita d'interrogare temerariamente tremende proposizioni teologiche come quelle del Dio uno e trino, della sua incarnazione, morte e resurrezione, della vita eterna.

Più tardi l'appropriazione che diremmo secolare del sacro si radicalizza, aprendosi al drammaticismo di Verdi; alla storia della cultura, nelle celebrazioni mendelssohniane e brahmsiane delle radici ebraico-cristiane della civiltà tedesca; infine all'esotismo, all'estetismo, al culturalismo religioso tanto più affascinante quanto più intorbidato: Berlioz, Liszt, Franck, Wagner, Mahler, Debussy. Contro l'indifferenza sostanziale di agnostici come Ravel o Richard Strauss, il nostro secolo assiste al recupero di una spiritualità nel complesso non avulsa da una sua autenticità religiosa. Riaffiora addirittura, con Perosi, Poulenc, Messiaen, Petrassi, la figura del musicista cattolico diviso quanto a formazione culturale e scelte lessicali, ma unito nella coerenza tra credo religioso e non accidentale pratica compositiva: figura della quale, dopo Cherubini, Bruckner e Franck, si erano perse le tracce.

Il percorso più frequentato è però quello, squisitamente moderno, di una *religio* non necessariamente confessionale, spesso espressa da valori puramente umani e immanenti e correlata all'individuale interiorità dell'artista: un'interiorità talora affondata negli anfratti più gelosamente riposti della sua coscienza, non di rado ricoperta a più mani da disinvolture intellettualistiche o scettiche e conturbata da ambiguità. Tramite costante di tale *religio* è un testo sacro affrontato per via trasversale, ossia prescindendo dalla sua immediata valenza confessionale o persino religiosa nel senso strettamente proprio del termi-

ne. Allora, di una pagina della Bibbia non conterà più tanto la Parola di Dio di per sé, quanto il suo *pnéuma* sottile come il vento leggero che sfiora il volto di Elia sul monte Oreb, l'arcano riverbero che quei versetti, quelle immagini, quegli armonici verbali potranno esercitare negli spazi dell'anima.

Il testo ebraico di *Ofanìm* è costituito da frammenti tratti dall'Antico Testamento (capitoli 1 e 19 di Ezechiele; 4 e 5 del *Cantico dei Cantici*). I frammenti drammatici e visionari di Ezechiele, il più poeta, il più personale e il più apocalittico dei profeti, entrano in collisione con i frammenti terreni e sensuali del *Cantico*. Le visioni di Ezechiele ruotano (*Ofanìm* in ebraico significa sia ruote che modi) in un cielo infuocato, minaccioso ma anche fantasmagorico: pieno di figure in perpetua trasformazione di colori e di elettricità (ancor oggi, in ebraico moderno, viene definita con lo stesso vocabolo, *hashmal*, usato da Ezechiele). Le immagini poetiche del *Cantico* indugiano invece sul volto e sul corpo di un essere amato e desiderato. Il frammento conclusivo (Ezechiele, 19) si muove però in direzione diversa. L'oggetto di una descrizione, altrettanto angosciata ma meno movimentata e più pensosa, non è più il cielo ma una madre, una madre strappata dalla sua terra e cacciata nel deserto.

Così Berio descrive e interpreta le estrapolazioni bibliche che stanno all'origine di *Ofanìm* e ne costituiscono, oltre che il fomite ideale, la struttura musicale portante. Sacerdote strappato al Tempio e trascinato tra i deportati di Nabucodonosor in Babilonia (598 a.C.) Ezechiele è il profeta della conversione profonda attraverso l'obbrobrio della schiavitù e della sofferenza; ma a differenza di Geremia e del suo realistico, desolato pathos mozartiano, il suo discorso procede per squarci fragorosi e abbacinanti nei cieli del più sfrenato immaginismo visionario. Il suo stile è ineludibile punto di partenza e di riferimento per tutte le successive figurazioni apocalittiche:<sup>2</sup>

*Io guardavo, ed ecco un uragano avanzare dal settentrione, una grande nube e un turbinìo di fuoco, che splendeva tutto intorno, e in mezzo si scorgeva come un balenare di elettro incandescente. Al centro apparve la figura di quattro esseri animati, dei quali questo era l'aspetto: avevano sembianza umana e avevano ciascuno quattro facce e*

*quattro ali*. Le loro gambe erano diritte e gli zoccoli dei loro piedi erano *come* gli zoccoli dei piedi di un vitello, splendenti di lucido bronzo. Sotto le ali, ai quattro lati, avevano mani d'uomo; tutti e quattro avevano le medesime sembianze e le proprie ali, e queste ali erano unite l'una all'altra. Mentre avanzavano, non si volgevano indietro, ma ciascuno andava diritto avanti a sé.

Quanto alle loro fattezze, ognuno dei quattro aveva [*avevano*] fattezze d'uomo; poi *fattezze di leone* a destra, *fattezze di toro* a sinistra e, ognuno dei quattro, *fattezze d'aquila*. Le loro ali erano piegate verso l'alto; ciascuno aveva due ali che si toccavano e due che coprivano il corpo. Ciascuno si muoveva davanti e sé; andavano là dove lo spirito li dirigeva e, muovendosi, non si voltavano indietro. Tra questi esseri si vedevano come carboni ardenti simili a torce che si muovevano in mezzo a loro. Il fuoco risplendeva e dal fuoco si sprigionavano bagliori. [*Io guardavo quegli*] Gli esseri [*che*] *andavano e venivano come un baleno*. Io guardavo quegli esseri *ed ecco* sul terreno *una ruota al loro fianco*, di tutti e quattro.

Le ruote avevano l'aspetto e la struttura come di un topazio e tutte quattro la medesima forma, il loro aspetto e la loro struttura era come di ruota in mezzo a un'altra ruota. Potevano muoversi in quattro direzioni, senza aver bisogno di voltare nel muoversi. La loro circonferenza era assai grande e i cerchi di tutt'e quattro erano pieni di occhi tutt'intorno. *Quando quegli esseri viventi si muovevano, anche le ruote si muovevano accanto a loro e, quando gli esseri si alzavano da terra, anche le ruote si alzavano*. Dovunque lo spirito le avesse spinte, le ruote andavano e ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. *Quando essi si muovevano, esse si muovevano; quando essi si fermavano, [anche le ruote] esse si fermavano*. [...]

*Al di sopra delle [loro] teste* degli esseri viventi vi era *una specie di firmamento, simile ad un [terribile] cristallo* splendente, disteso sopra le loro teste, e sotto il firmamento vi erano le loro ali distese, l'una di contro all'altra; ciascuno ne aveva due che gli coprivano il corpo. Quando essi si muovevano, *io udivo il rombo delle ali, simile al rumore di grandi acque*, come il tuono dell'Onnipotente, come il fragore della tempesta, *come il tumulto d'un accampamento*. Quando poi si fermavano, ripiegavano le ali. Ci fu un rumore al di sopra del firmamento che era sulle loro teste.

*Sopra il firmamento* che era sulle loro teste *apparve* come pietra di zaffiro in forma di [*un*] trono e su questa specie

di trono, *in alto, una figura dalle sembianze umane*. Da ciò che sembrava essere dai fianchi in su, mi apparve *come di fuoco*. [*E intorno*] Era circondato da uno *splendore*, il suo aspetto era [*come*] simile a quello dell'*arcobaleno nelle nubi in un giorno di pioggia*. Tale mi apparve l'aspetto della gloria del Signore. Quando la vidi, caddi con la faccia a terra e udii la voce di uno che parlava. (I, 4-28).

Per una comprensione maggiore dei suoi valori lessicali, si è riportato quasi integralmente (omettendo cioè qualche breve passo iterativo) il brano di Ezechiele che Berio ha posto ad asse portante della propria composizione, evidenziandone in carattere corsivo le parti effettivamente intonate. Brano splendido nel senso più proprio dell'aggettivo, la cui orientale opulenza immaginifica, fatta di una studiata giustapposizione di aggregazioni verbali significanti figure, colori, luci, suoni, confluirà in gran parte nella Rivelazione giovannea. Il fiume di luce che tutto l'attraversa sfocia nella teofania esplicitata nell'ultimo versetto, il solo ove si faccia il nome del Signore; ed è significativo che il compositore eviti di pronunciare proprio questo nome, precludendosi così ogni esplicito coinvolgimento col divino e incentrando la propria attenzione sugli episodi che si sono più sopra evidenziati.

Salta quindi al capo 19, là ove, assommando i generi poetici del compianto e dell'allegoria, il profeta evoca le vicissitudini della dinastia di Israele, prossima alla rovina nella persona di Sedecia, ultimo re di Gerusalemme. La "madre", come Ezechiele chiama la propria nazione, viene paragonata prima a una "leonessa" che "accovacciata in mezzo ai leoni allevava i suoi cuccioli", poi a una vite un tempo rigogliosa e poi devastata: una similitudine ricorrente nel linguaggio poetico della Bibbia, come consta da Isaia, 5, 1-7; 27, 2-5; Geremia, 2, 21; 12, 10; Salmo 79 (Vulgata) 80 (testo ebraico) 9-17:

*Tua madre era come una vite [nel tuo sangue]  
piantata vicino alle acque.  
Era rigogliosa e frondosa  
per l'abbondanza dell'acqua;  
ebbe tralci robusti  
buoni per scettri regali;  
e il suo fusto si elevò  
in mezzo agli arbusti*

*mirabile per la sua altezza  
e per l'abbondanza dei suoi rami [frutti].  
Ma essa fu sradicata con furore  
e gettata a terra;  
il vento d'oriente la disseccò,  
disseccò i suoi frutti;  
il suo ramo robusto inaridì  
e il fuoco lo divorò.  
Ora è trapiantata nel deserto  
in una terra secca e riarsa [...].*

Se non che, “isolato dal suo contesto”, annota Berio “questo frammento perde le sue originarie e complesse funzioni allegoriche, suscitando il ricordo di tutte le madri storicamente più vicine a noi (quelle dell’America del Trail of Tears, dell’Europa di Hitler, della Palestina di oggi e altre ancora) e evocando, lo spero, il ricordo di quegli Esodi e di quegli Olocausti che hanno messo profonde radici nella nostra coscienza”. Ma qui interviene la “collisione” con i materiali poetici tratti dal *Cantico dei Cantici*, libro tra i più controversi e intriganti non meno per la teologia cristiana che per quella ebraica. Silloge di realistici, ardentissimi canti erotici; o non piuttosto allegoria dell’amore di Jahvè per Israele o del Cristo per la sua Chiesa; o persino sinopia di un dramma amoroso, con tanto di soggetto, trama e suddivisione in atti? Doppiando l’immensa letteratura ermeneutica suscitata nei secoli dal piccolo libro, ci limiteremo a constatare che in esso il nome del Signore viene pronunciato una sola volta (8, 6), esattamente come nel brano di Ezechiele prescelto dal compositore.

Tre sono i passi dell’Eccellente tra i Cantici, interpolati da Berio tra quelli tratti dal libro profetico; li riportiamo usando gli stessi criteri adottati per Ezechiele, ossia evidenziando i tratti posti in musica e riportandone in parentesi quadra le eventuali varianti riscontrabili nel testo musicato rispetto all’originale:

*Levati, aquilone, e tu, austro, vieni,  
soffia nel mio giardino,  
si effondano i suoi aromi.  
Venga il mio diletto nel suo giardino  
e ne mangi i frutti squisiti. (4, 16)*

*Mi sono tolta la veste [le vesti]  
come indossarla [le] ancora?  
Mi sono lavata i piedi;  
come sporcarli ancora?  
Il mio diletto ha messo la mano nello spiraglio [alla porta]  
e un fremito mi ha sconvolta. (5, 3-4)*

*Quanto sei bella, amica mia, quanto sei bella!  
Gli occhi tuoi sono colombe  
dietro il tuo velo. [...]  
I tuoi denti come un gregge di pecore tosate  
che risalgono dal bagno; [...]  
come un nastro di porpora le tue labbra  
e la tua bocca [parola] è soffusa di grazia;  
come spicchio di melagrana la tua gota [le tue tempie] [...]  
come la torre di Davide il tuo collo, [...]  
I tuoi seni come due cerbiatti [...]  
[quanto soave è il tuo amore]  
Tu mi hai rapito il cuore,  
sorella mia, sposa. (4, 1-9)*

I diversi testi biblici posti in musica risultano quindi distribuiti secondo la seguente, complessiva successione: Ez. 1, 4-10; Ct. 4, 16; Ez. 1, 14-19; Ct. 5, 3-4; Ez. 1, 22-24; Ct. 4, 1-9; Ez. 1, 26-27; Ez. 19, 10-13.

### **Simile a un terribile cristallo**

La partitura di *Ofanìm* consta di una voce femminile, due cori di bambini, due gruppi strumentali di eguale organico (2 flauti, 1 ottavino o anche flauto, 1 clarinetto piccolo, 1 clarinetto, 1 tromba piccola, 1 tromba, 1 corno, 1 trombone, 2 timpani e percussione), oltre ai sistemi digitali realizzati secondo le nuove tecnologie sviluppate dall'istituto Tempo Reale di Firenze del quale Berio è animatore. La composizione consta di otto episodi per voci e strumenti, corrispondenti ai rispettivi brani biblici sopra descritti e riportati; episodi chiaramente definiti, ma concatenati in un discorso continuo e di serrata organicità. Altre due sezioni puramente strumentali, sorta di grandiose, drammatiche cadenze, la prima per clarinetto punteggiato dai sonagli, la seconda per trombone, interludiano rispettivamente tra il secondo e il terzo e tra il quarto e il quinto episodio cantato.

Il primo impatto con l'invenzione riversata in questa mez-

z'ora scarsa di musica produce un senso immediato di drammaticità: quella semplice e forte che scaturisce dalla "forza delle parole", per usare un'espressione mozartiana, e dalla capacità, altrettanto squisitamente drammatica, anzi, teatrale, di evocare uno scenario. È, questo, un punto fondamentale per la valutazione e comprensione di un'opera che si qualifica come momento alto di quella esplorazione esperita da Berio durante l'intero arco della propria creatività nel continente della voce umana. E che nei confronti del teatro di Berio (forse il solo, in questo scorcio di secolo, ove sia riconoscibile originalità e vera grandezza) si colloca come espressione intimamente correlata.

Come sempre avviene per ogni compositore fortemente reattivo alla parola, è nella partitura che dovremo ricercare i perché delle scelte testuali e le loro intime ragioni. La concretezza, da sempre rivelata da Berio nell'approccio con i suoi materiali letterari, accende un subito corto circuito tra l'invenzione musicale e l'incandescente fantasmagoria proposta nella prima sezione del brano profetico. Inchiodati nell'ossessiva iterazione di brevi oscillazioni intervallari spinte sui registri acuti e sovracuti, i due cori di fiati e la percussione avvolgono come in un rovelo ardente le voci bianche, forzate anch'esse sopra un sol<sup>4</sup> ripetutamente martellato prima di volgere, alla fine dell'episodio, verso un convulso parlato iterativo sulle parole *ufnê arié*, *ufnê shor*, *ufnê nésher*, rispondenti alle fattezze di leone, toro, aquila dei quattro Esseri alati.

## Hinnak

Subentrando la seconda scena della sacra rappresentazione, ove si raffigura il giardino orientale dell'amata, soffuso dei molli aromi portati dai venti, i parametri sonori di massa e intensità dinamica si placano in pigre fasce timbriche, punteggiate di deliziose condiscendenze figurali (vale sempre e nonostante tutto il "Berio, o dei piaceri" di Mario Bortolotto).<sup>3</sup> Quegli aerei arpeggi del clarinetto, quell'intermittente, delicato zirlo di flauti, ottavini e clarinetti piccoli, hanno un pedigree descrittivo-evocativo dai magnanimi lombi, che va dal cavaliere Gluck fino a tutti i *jardins féeriques* di nostra conoscenza; e il risorgimento della Convenzione in un suono di paradossale, pri-

migenia freschezza è il momento magico – se ci si consente questo termine un po' sdato – di questa musica, il carisma della grandiosa sprezzatura, della formidabile sicurezza stilistica e spirituale di un artista che si è ormai emancipato dalla schiavitù dell'Oggi (la condanna dei mediocri) e che si muove in su e in giù per la storia, liberamente come le ruote dei suoi Esseri alati, certo di potersi ormai permettere questo ed altro. Affondate nel registro medio-grave, le voci infantili spremono dalle parole del *Cantico* quanto possono e sanno di una tenerezza che sfiora la sensualità senza venirne catturata: ti avvedi allora della sagacia suprema di tale scelta timbrica, la sola ottimale, nel suo agro pudore così immune da pathos e nella sua verginale, abbagliante bianchezza, all'economia espressiva dell'intera opera.

La dolcezza orientale di questo brano trova come una propaggine in una straordinaria cadenza (la denominazione è di nostro arbitrio, ma è di Berio la prescrizione “sempre molto flessibile e come improvvisando”) in cui il clarinetto, punteggiato dallo sferragliare dei sistri, prolunga le sue precedenti evoluzioni in una nuova flessuosa, arpeggiatissima melopea. Il ritorno del testo di Ezechiele, nel terzo episodio, riporta le iniziali folate di violenza fonica, accentuate mediante una scrittura più densa e ricca di acri frizioni timbriche e intervallari; sì che come in un improvviso vuoto d'aria sembra cadere la nuova rarefazione sonora, corrispondente alla seconda interpolazione del *Cantico dei Cantici*, intonata dal coro in un sillabato “quasi parlato, come sospirando”, su un morbido, soffocato tremolo del clarinetto. Ovvio sottolineare la schietta e vorremmo dire tradizionale teatralità cui va a parare un passo siffatto: Berio non esita neppure di fronte alla figuralità strumentale sottesa a quel “fremito” contenuto nel testo, in buona compagnia con tanti illustri predecessori, a cominciare – come si addice all'allievo eccellente di Ghedini – dal vecchio Monteverdi.

La formidabile diana del trombone, quasi *tuba mirum spargens sonum*, introduce la successiva visione apocalittica del profeta, risolta musicalmente in pochi secondi di abbacinante violenza. Il coro, che aveva rapidamente sillabato “quasi urlando” le parole di Ezechiele, pervenendo all'ultimo e sensualissimo brano del *Cantico*, s'apre per la

prima volta ad una delicata polifonia per note tenute e note sussurrate, tra cui, struttura dominante, l'iterazione sistematica di un inciso sempre diversificato sulla parola *hinnak*, eccoti. Il senso di stupefatto incanto, accentuato dal condensarsi progressivo delle voci in passi unisoni affondati nel registro medio-grave, viene esaltato da un corredo strumentale disteso per fasce lungamente tenute e figurazioni ariose e di ampio respiro. Quasi insensibilmente viene introdotto il penultimo episodio di Ezechiele, che non muta nella sostanza la temperie di calma contemplazione raggiunta qui dalla musica, quasi assuefatta ormai alla luce abbacinante che promana dalla teofania profetica.

### **Rachele piange i suoi figli**

Siamo giunti così alla parte conclusiva di *Ofanim*, quella che introduce nella composizione nuove strutture, in ordine a uno spirito di geometria non-euclidea che sembra contraddire a quel simmetrico avvicinarsi di arsi e di tesi, di tensioni e distensioni (in termini più datati ed equivoci, di drammaticismi e lirismi) che era sembrato sinora informare le macrostrutture della composizione. Ecco che invece vediamo sbiancare la pagina della partitura e il suono assottigliarsi in lunghe ombreggiature di sfondo (clarinetti, corni, tromboni) non senza sommessi interventi percussorii. Anche i bravissimi bambini, che come i Santi Innocenti di Prudenzio e i Knaben mozartiani hanno giocato con le ghirlande del divino e dell'amore, vengono congedati con un grazie, giacché quanto seguirà è cosa tremendamente da adulti.

Incombe l'ombra felice di Cathy, la madre della Nuova Vocalità, nel lungo canto di questa "voce sola" che con un termine del tutto convenzionale e di comodo, definiremo di contralto: ben sapendo di non rendere giustizia alla sua autentica natura. Quel "ricordo di tutte le madri" entro cui viene forzato il topos biblico della vite già rigogliosa e poi devastata, si sviluppa attraverso un suono vocale la cui gamma va dall'emissione tradizionalmente impostata al falsetto gutturale, in uno spettro di varianti e ombreggiature impossibile a descriversi. Chi pensasse a una vocalità utilizzata come fonema, materiale sonoro da introdurre (come già in altre composizioni di Berio) a

guisa di struttura emulsionata con le altre strutture di un contesto plurilingue, sarebbe quanto mai lontano dal vero. La trafiggente “voce sola” che conclude *Ofanìm* è e non può essere che quella di una *dramatis persona*, diciamo pure la Madre di cui parla Geremia (31, 15) e parla la storia passata e presente dei figli di Abramo: “Un grido è stato udito in Rama, un pianto e un lamento grande; Rachele piange i suoi figli e non vuole essere consolata, perché non sono più”.

Come già nei luoghi in precedenza evidenziati, anche qui e più che mai affiora la sinopia di un’antica retorica espressiva di matrice monteverdiana interamente divorata dalla Nuova Musica e rigenerata in termini che non ne ripudiano né disattendono le leggi. Occorre infatti dissolvere fin l’ultimo sentore di melodrammatico naturalismo canoro per recuperare una nuova tragicità capace di ridestare nella nostra coscienza sopiti ma non mai spenti echi di una grandiosa civiltà vocale confluita nel codice genetico del musicista contemporaneo e divenuta cosa intimamente sua. La verità storica del verdiano “Torniamo all’antico, sarà un progresso”, riscontrabile nell’opera di tutti i musicisti che contano di ieri e di oggi.

*Giovanni Carli Ballola*

---

Tratto da AA.VV., *Berio*, a c. di Enzo Restagno, Torino, EDT 1993.

<sup>1</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica* a cura di R. Dalmon-  
te, Bari, Laterza 1981, p. 3.

<sup>2</sup> Le traduzioni dei testi biblici qui riportate e solitamente uti-  
lizzate nelle note illustrative su *Ofanìm* contenute nei program-  
mi concertistici, provengono da *La Bibbia* a cura di “La civiltà  
cattolica”, Milano, Ancora 1974.

<sup>3</sup> Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Torino, Einaudi 1969, p. 128.



## UN BALENARE ELETTRICO NEL FUOCO

### Introduzione alle tecnologie musicali di *Ofanìm*

**L**a parte elettronica è qualcosa di fortemente strutturato nella scrittura musicale di *Ofanìm*, fin dalle sue primissime versioni della fine degli anni Ottanta; ma nell'estate del 2000 Luciano Berio ripensò completamente il *live electronics* dell'opera ed arrivò ad un'ipotesi di lavoro che, sotto molti punti di vista, presentava criteri e paradigmi completamente nuovi rispetto alle versioni precedenti: nuovi ma perfettamente in linea con il suo fertile e delineato percorso compositivo degli ultimi anni.

Uno degli aspetti centrali del "pensiero elettronico" di Berio è senza dubbio il concetto di *mobilità* musicale, applicabile non soltanto ai parametri fisici del suono ma anche, e soprattutto, alla progettazione musicale, sempre tesa alla ricerca di una continua modulazione dei piani armonico e dinamico oltre che alla proliferazione polifonica delle tessiture sonore. Un'altra idea fondamentale è quella che si può definire come l'"adattabilità del pensiero musicale a spazi e situazioni d'ascolto diverse":<sup>1</sup> le tecnologie audio ed informatiche permettono oggi al compositore di abitare spazi acustici inediti come pure di rendere aperti e flessibili spazi tradizionali come i teatri d'opera e le sale da concerto. L'ultima versione di *Ofanìm* si immerge completamente in questi due concetti e ne rappresenta uno degli esempi più significativi nell'ambito di tutta la produzione musicale contemporanea.

Il *live electronics* di quest'opera riflette un livello di complessità musicale notevole e dà vita ad una serie di percorsi percettivamente fondamentali che ampliano ed esaltano la scrittura vera e propria. Nella parte elettronica trovano sostanzialmente posto quattro tipologie di interventi: amplificazione trasparente, registrazione e riproduzione di campioni, algoritmi di elaborazione del suono, spazializzazione.

Le tecnologie di amplificazione rappresentano in *Ofanìm*, e in generale nella musica di Berio, un'"estensione del lavoro umano, dell'esecuzione, del suono, della voce, mai fini a se stesse o come *effetti*".<sup>2</sup> L'amplificazione trasparente serve a modulare l'acustica naturale di uno spazio,

operando alla creazione di una scala di omogeneità tra suono naturale e suono amplificato, omogeneità che è possibile ottenere soltanto analizzando l'acustica di ogni singolo spazio e adattandovi di conseguenza tutti i parametri rilevanti alla percezione del suono: il numero di diffusori utilizzati (per l'amplificazione e per il movimento dei suoni), le loro posizioni, l'equalizzazione, i sistemi di ritardo, le riverberazioni. A tutto questo è legata la spazializzazione del suono a cui, nel caso di *Ofanìm* è demandato un importante ruolo di caratterizzazione delle sezioni formali. Gli otto gruppi di diffusori utilizzati per il movimento formano un grande cerchio intorno al pubblico e sottolineano in questo modo l'idea di ruota proposta dal titolo; l'alternanza tra i due livelli del testo (Ezechiele/Cantico dei Cantici) avviene formalmente a blocchi proponendo contrasti talvolta anche molto forti: i frammenti di Ezechiele sono legati a movimenti molto veloci e di forte impatto fisico, mentre in corrispondenza dei frammenti del Cantico si assiste in prevalenza a sequenze più o meno lente di localizzazioni fisse; le sezioni solistiche, infine, hanno specifici percorsi di movimento fortemente legati agli aspetti gestuali della scrittura.

La creazione di un percorso di omogeneità tra sorgenti acustiche ed elettroacustiche costituisce, come abbiamo detto, una delle preoccupazioni principali di Berio; in questo senso, dal punto di vista dell'elaborazione del suono, le sue scelte si orientano verso algoritmi che non trasformano radicalmente il segnale, ma che sono affini ai procedimenti della scrittura vocale e strumentale: è questo il caso degli *harmonizer*, algoritmi che variano l'altezza del segnale d'ingresso di un determinato intervallo, aggiungendo quindi all'originale uno o più segnali trasposti. Le situazioni armoniche di *Ofanìm*, già caratterizzate sul piano della scrittura dalla presenza di tessiture sonore mutevoli, vengono quindi inspessite elettronicamente: per attribuire all'effetto acustico degli *harmonizer* un maggior grado di mobilità nel tempo, si utilizzano sequenze temporali asincrone rispetto alla partitura orchestrale, convogliando la percezione verso un risultato che non appare mai "matematico", ma ottenendo anzi una sostanziale e sorprendente indeterminazione dell'effettivo risultato armonico.

Nel rapporto tra suono strumentale e suono trasformato giocano un ruolo primario anche algoritmi di campionamento (*freezing*) e ritardo (*delay*). Mentre questi ultimi (che prevedono la ripetizione di un segnale in ingresso dopo un certo intervallo di tempo) erano utilizzati anche nelle precedenti versioni di *Ofanìm*, i processi di *freeze* sono uno dei tratti che maggiormente caratterizzano la più recente edizione: si tratta della registrazione in tempo reale di frammenti più o meno selettivi dell'esecuzione e di una loro riproposizione ciclica in istanti successivi.

L'operazione di *freeze* può riguardare frammenti contenenti singole note o accordi, come pure note e accordi con articolazione ritmica e/o profilo melodico interni: questo tipo di situazione conduce alla produzione di prolungate tessiture dinamicamente variabili che funzionano da strutture di continuità nell'economia della composizione (tipico in questo senso è il caso della sezione I di *Ofanìm*), mentre altrove il *freeze* può operare sulla riproduzione di frammenti lunghi con articolazione ritmica e melodica (anche intere frasi musicali) veicolando un sottile gioco sulla stratificazione della memoria sonora.

Vale la pena di soffermarsi su un punto significativo nell'economia di *Ofanìm*: il solo del clarinetto della sezione IV. Durante tutto il frammento precedente, tratto dal *Cantico*, il primo clarinetto si distingue con figurazioni quasi "arpeggianti", molto "dolci" e in pianissimo, che però rimangono ben integrate nella struttura armonica globale. Da queste serie di figurazioni e accompagnato soltanto da poche "interpunzioni" dei due cori, delle percussioni e della tastiera, emerge dunque l'assolo. Tutta la sezione viene elaborata con un unico algoritmo di *live electronics*, una combinazione di spazializzazione, *harmonizer* e *delay*, con le sequenze generate dall'elettronica che si sovrappongono in maniera irregolare tra di loro e con il suono originale. Il risultato è una specie di dialogo del clarinetto con il suo doppio elettronico, grazie ad una scrittura che oscilla tra zone dense di arpeggi ed altre piuttosto rarefatte, e che fa spostare continuamente l'attenzione tra il clarinetto originale e il suo alter ego.

Situazioni come questa testimoniano il cambiamento estremamente significativo dell'ultima versione di *Ofanìm*: mentre prima erano sempre presenti rotazioni *alla*

*lettera* della spazializzazione, esse sono adesso abbandonate a favore di movimenti molto più irregolari che attribuiscono un carattere di imprevedibilità al senso di movimento e contribuiscono al forte e sorprendente senso di scoperta dello spazio acustico. Tutto ciò è particolarmente vero anche per molte delle sezioni con carattere Ezechiele, la VI per esempio, dove la particolare scrittura orchestrale (combinazioni di frullati, trilli, ripetizioni velocissime, arpeggi), l'uso dei flauti a coulisse, l'organizzazione ritmicamente non sincronizzata e il profilo melodico quasi "circolare" delle singole parti creano come risultato percettivo un unico suono travolgente, turbolento e quasi in "rotazione": attraverso le varie trasformazioni elettroniche (nell'altezza, nel tempo e nello spazio) prende straordinariamente vita quel "balenare elettrico nel fuoco" evocato dal testo di Ezechiele.

*Ofanìm*, nella sua ultima versione, è stato eseguito prima a Milano nell'autunno del 2000 ed in seguito, nel 2004, a Firenze (con l'Orchestra della Toscana – compagine storicamente importante nella storia delle esecuzioni di questo pezzo), a Londra (con la London Sinfonietta) e a Budapest (con la Filharmonia Budapest). In queste ultime esecuzioni, rispetto alla versione milanese, l'ossatura musicale dell'elettronica voluta da Berio è rimasta inalterata ma molti progressi sono stati fatti sulla sperimentazione acustica di questo lavoro: gli algoritmi di spazializzazione soprattutto, ma anche le tipologie di diffusori da utilizzare, il loro posizionamento e, infine, il sistema di gestione della partitura elettronica; tutti aspetti che, nati con e per *Ofanìm* (ma anche con e per *Altra voce*, ultimo lavoro da camera con elettronica di Berio) potranno riverberarsi nella musica di altre opere e di altri compositori.

Tutto questo non sarebbe potuto nascere senza il contributo di Damiano Meacci, Kilian Schwoon e di chi scrive, parte di un gruppo di lavoro<sup>3</sup> che da alcuni anni ha trasformato radicalmente gli obiettivi, le metodologie e le tecniche della produzione musicale di Tempo Reale, il centro fiorentino di ricerca musicale fondato da Luciano Berio. L'esecuzione di Ravenna Festival con Nextime Ensemble rappresenta un'ulteriore sfida per questa composizione e per i musicisti di Tempo Reale: si tratta infatti di un'ese-

cuzione unica, che avviene in un luogo particolarmente ampio e geometrico, una tipologia tra quegli spazi che lo stesso Berio auspicava potessero ospitarla. La musica trova quindi il suo ampissimo habitat acustico nella cupola del Palazzo Mauro de Andrè e approfitta delle sue dimensioni come della sua geometria per suggerire una gestualità spaziale inconsueta ai tradizionali luoghi concertistici. Tutto questo nell'ottica di quel lavoro di sperimentazione sul rapporto tra suono e spazio che *Ofanìm* suggerisce e che piena e felice ospitalità può trovare a Ravenna dove – caso piuttosto raro in Italia – le tecnologie sono spesso in costante dicotomia con i fatti musicali.

*Francesco Giomi*

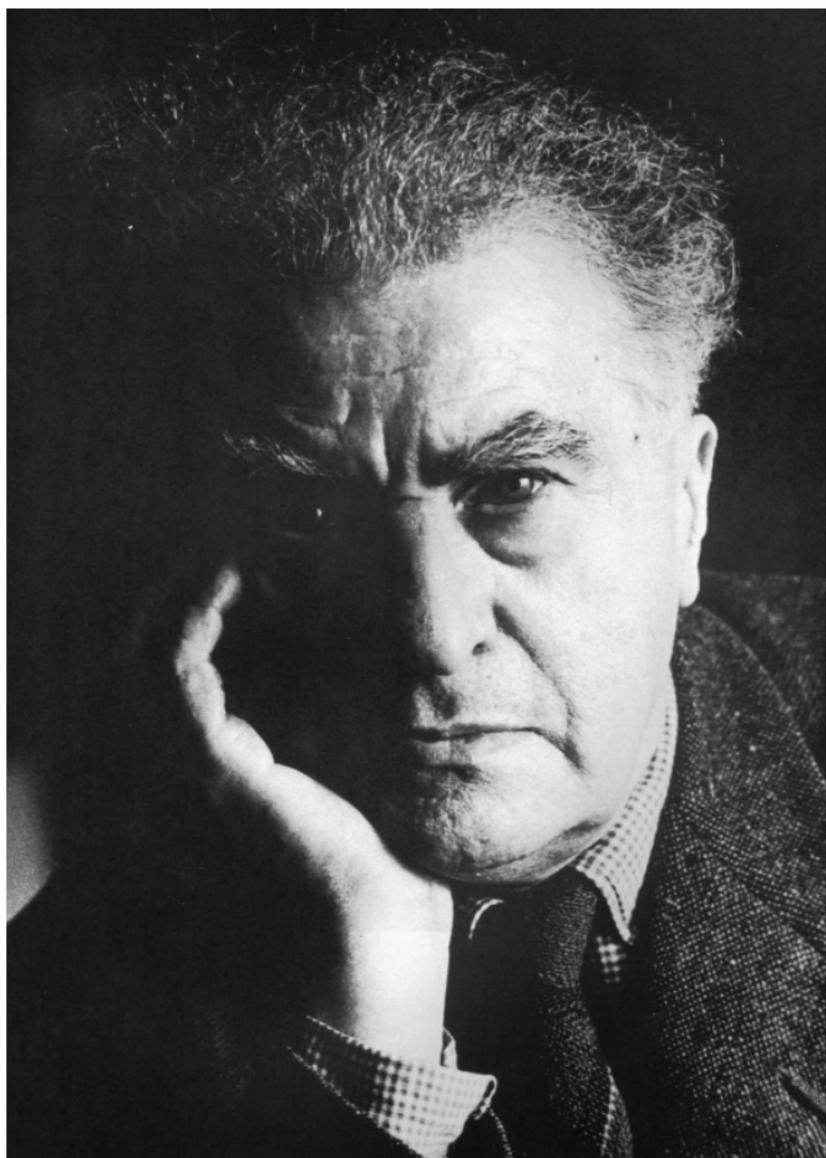
---

Molte parti di questo scritto sono tratte da uno studio recentemente pubblicato: Francesco Giomi, Damiano Meacci e Kilian Schwoon, *Live electronics in Luciano Berio's music*, in "Computer Music Journal" 27 (2), 2003. Per altre informazioni specifiche su *Ofanìm* si può anche far riferimento alla tesi di Andrea Cremaschi, "L'influenza del live electronics sul pensiero compositivo: *Guai ai gelidi mostri* di Luigi Nono e *Ofanìm* di Luciano Berio", discussa nell'a.a. 2001/02 presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia.

<sup>1</sup> Luciano Berio, *Ofanìm*, programma di sala della prima esecuzione, Prato, Museo d'arte contemporanea 1988.

<sup>2</sup> Luciano Berio, Intervista per il programma televisivo "Superquark" (Milano, Teatro alla Scala), RAI-RadioTelevisione Italiana 1999.

<sup>3</sup> Gruppo che negli anni si è arricchito della presenza di giovani musicisti informatici come Francesco Canavese e Patrizio Barontini.



## EDGAR VARÈSE SU IONISATION

**P**er *Ionisation*, come voi dite, il meglio che si è potuto fare è stato di evitare il peggio. Per il pianoforte non fatevi illusioni. Pestato a tutta forza – con il coperchio spalancato sotto il microfono – niente, non viene fuori – Comunque, la Columbia è soddisfatta e annuncia “qualcosa di sensazionale”. Io sto già brigando perché in futuro il disco possa essere rifatto. Ma di questo – vi prego – non una parola a nessuno – conto su voi due – Chiedete a Fried la partitura. Avrete la sorpresa, seguendola, di non sentire alcune cose, sul disco. A questo – come vi ho detto qui sopra – si rimedierà in una ulteriore incisione – Ancora una volta, *tenete questo per voi due. Mi devono credere soddisfatto. That's business (...)*.

Ho ricevuto stamattina la prova di stampa di *Ionisation*. Molto precisa, chiara – (ma soltanto delle percussioni) È stata una gatta da pelare, per i tecnici del suono. Manca l'impressione spaziale. Comunque, le linee si possono seguire – anche se i timbri e i vuoti sonori sono standardizzati dal microfono... Ma in fin dei conti meglio questo che niente, e poi è sempre un inizio. Il disco sarà sul mercato in ottobre. Ho ricevuto una lettera di Artaud che mi dice di avervi visto (...).

Felice che *Ionisation* vi interessi. Cercate di ascoltarlo su un buon apparecchio, un Bertrand se è possibile – il risultato dell'incisione sarebbe stato molto migliore se i tecnici del suono avessero seguito i miei consigli. Comunque, così com'è il disco è molto richiesto – e si vende bene. Sembra che sia formidabile il numero di copie comprato dai “Composers and jazz Arrangers and Orchestrators”. Continuano a saccheggiarmi – ma in fondo mi aprono la strada, mi preparano il pubblico. Dopotutto, stanno seminando per mio conto.

---

Tratto da: Edgar Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, prefazione di Giacomo Manzoni, a cura di Louise Hirbour, traduzione di Umberto Fiori, Milano, Ricordi - Unicopli 1985.

*Ionisation*, per 13 percussionisti, fu composta nel periodo 1929-31 ed eseguito la prima volta sotto la direzione di Nicolas Slonimsky alla Carnegie Hall di New York il 6 marzo 1933.



*Luciano Berio.*

**STEVE REICH: SEXTET (1984)**  
**per percussioni e tastiere**

**Note del compositore**

*Sextet* è stato commissionato da Laura Dean Dancers and Musicians e dal Governo francese per il Nexus Percussion Ensemble. La prima esecuzione con il titolo *Music for Percussion and Keyboards* venne effettuata da Nexus, con la presenza di musicisti ospiti presso il Centro Pompidou di Parigi il 19 dicembre 1984 a cura di Nexus con artisti ospiti alle tastiere. L'ultimo movimento è stato poi rivisto nel gennaio 1985 e il titolo abbreviato a *Sextet*. Il debutto americano è stato presentato da Laura Dean Dancers and Musicians alla Brooklyn Academy in occasione del Music's New Wave Festival il 31 ottobre 1985 come musica per *Impact*, della stessa Laura Dean. La prima americana ebbe luogo in occasione del Ciclo "Great Performers" presso la Avery Fisher Hall il 20 gennaio 1986. L'organico di *Sextet* (1985) per 4 percussionisti e 2 tastieristi è costituito da 3 marimba, 2 vibrafoni, 2 grancasse, crotali, bacchette, tam-tam, 2 pianoforti e 2 sintetizzatori. La durata è di circa 28 minuti.

L'opera si compone di cinque movimenti eseguiti senza soluzione di continuità che si relazionano secondo una forma ad arco A-B-C-B-A. Il primo e l'ultimo movimento sono veloci, il secondo e il quarto moderati e il terzo lento. I cambi di tempo avvengono in modo improvviso all'inizio dei nuovi movimenti grazie ad una modulazione metrica che consente di ottenere ritmi più lenti o più veloci. I movimenti sono inoltre organizzati in modo armonico con un giro di corde per il primo e il quinto, un altro per il secondo e il quarto, e un altro ancora per il terzo. Le armonie impiegate, sonorità ampiamente dominanti con toni aggiunti che creano un linguaggio armonico più scuro, cromatico e vario, sono state attinte da *The Desert Music* (1984).

Gli strumenti a percussione producono principalmente suoni di durata relativamente breve. In questo pezzo mi interessava ovviare a questo limite. L'uso del vibrafono ad arco non come mero strumento dall'effetto fuggevole ma come voce strumentale fondamentale nel secondo movi-

mento, è stata una delle soluzioni adottate per ottenere suoni lunghi e continui non altrimenti possibili con il pianoforte. Gli strumenti a percussione (marimba, vibrafono ecc.) sono fundamentalmente strumenti con un registro medio-alto ma privi di sonorità basse. Per ovviare a questo limite è stato utilizzato la grancassa in combinazione con il pianoforte o il sintetizzatore utilizzati nei rispettivi registri più bassi, in particolare nel secondo, terzo e quarto movimento.

Le tecniche compositive utilizzate ne includono alcune introdotte nel mio repertorio già con il brano *Drumming* del 1971. In particolare nel primo e nell'ultimo movimento è stato fatto ampio uso della sostituzione di battute con pause per "costruire" un canone tra due o più strumenti identici che eseguono lo stesso schema ripetuto. Il primo caso di improvviso cambio di posizione ritmica (o fase) di una voce in una trama contrappuntistica generale risale a *Six Pianos* del 1973, dove rimane costante nel corso di tutto il lavoro. I doppi canoni, laddove uno procede lento (i vibrafoni ad arco) e il secondo veloce (i pianoforti), sono apparsi per la prima volta nella composizione *Octet* del 1979. Le tecniche compositive hanno risentito dell'influenza della musica africana, dove l'ambiguità di fondo in termini di giri di 12 battute è tra 3 gruppi di 4 e 4 gruppi di 3, sono evidenti nel terzo e nel quinto movimento. Nel terzo movimento i vibrafoni eseguono uno schema ritmicamente ambiguo, ma a un ritmo molto più veloce. Il risultato è quello di modificare la percezione di ciò che in realtà non sta affatto cambiando. Altre tecniche correlate, sebbene più recenti, applicate in prossimità della fine del quarto movimento consistono nell'eliminazione graduale del materiale melodico dai sintetizzatori lasciando l'accompagnamento dei 2 vibrafoni che diventano in questo modo il nuovo fulcro melodico. Allo stesso modo l'accompagnamento del pianoforte nel secondo movimento diventa la base melodica per il sintetizzatore nel quarto movimento. Qui l'ambiguità è tra quale sia la melodia e quale l'accompagnamento. Personalmente ritengo che in un genere di musica che fa ampio uso di ripetizioni sia proprio questo tipo di ambiguità a donare vitalità e brio.

*Steve Reich*

*Gli artisti*



### NEXTIME ENSEMBLE

Formazione strumentale variabile nell'organico in relazione alle musiche da eseguire, il Nextime Ensemble nasce nel 1998 per iniziativa di Danilo Grassi ed è ospite, in residenza, presso la Fondazione Teatro Due di Parma. Obiettivo dell'Ensemble è proporre musiche che vadano oltre l'abituale spazio del teatro classico, superando le barriere dei convenzionali concerti. L'organico dell'Ensemble è composto di solisti che abitualmente suonano il repertorio classico nelle più importanti formazioni orchestrali a livello italiano ed internazionale.

Gli autori classici più amati, appartenenti alla cultura europea, sono: Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. Quelli prediletti sono: John Adams, Louis Andriessen, Béla Bartók, Luciano Berio, John Cage, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Lou Harrison, André Jolivet, György Ligeti, Steven Mackey, James McMillian, Luigi Nono, Steve Reich, Salvatore Sciarrino, Igor Stravinskij, Edgar Varèse, Iannis Xenakis, Frank Zappa.

Fra questi, gli incontri più importanti nella storia dell'Ensemble sono stati con i compositori Steven Mackey e Steve Reich. L'organico collabora inoltre con l'Arnold Schönberg Chor di Vienna, il Neue Vocalsolisten di Stoccarda, l'Aterballetto e l'Athestis Chorus.

*Non badiamo a schemi, preconceppi, condizionamenti, scuole o altro che non sia il libero arbitrio nello scegliere gli autori e le pagine che suoneremo davanti agli spettatori. E che sia la strada giusta lo constatiamo ogni volta dalla reazione del pubblico. Credo che la musica debba essere un veicolo di emozioni fra chi suona e chi ascolta. Vedo con sospetto la produzione musicale troppo specializzata poiché spesso nasconde un difetto nelle idee di base. Vogliamo fare musica che comunichi, che abbia molta energia. Lo ripeto sempre: non ci sono confini fra le musiche. C'è musica bella e musica brutta e questo vale per il nostro tempo come per il Settecento o l'Ottocento. L'approccio non cambia sia che si tratti di Beethoven o di Cage... (Danilo Grassi)*





### **ESTI KENAN OFRI**

È un'artista che coniuga danza e musica in una forma completa di danza drammaturgica. Ha studiato musica e danza in Israele e ha compiuto studi coreografici a New York.

Tra le numerose produzioni cui ha preso parte vanno ricordate l'opera *Passion Sepharadi* di Noam Sheriff, con Placido Domingo e la direzione di Zubin Metha, *Il Viaggio* di Fabio Vacchi e, soprattutto, *Ofanim* di Luciano Berio, che Esti Kenan Ofri ha eseguito in tutto il mondo.

Collabora frequentemente con compositori e compagnie di danza e i suoi lavori vengono presentati nei maggiori festival internazionali.

Nel 1994 ha fondato il duo Kol-Tof, insieme al percussionista Oren Freed, per studiare e presentare in pubblico musiche della tradizione sefardita ispanico-giudaica e della tradizione araba.

Dal 1998 si esibisce in duo con il tastierista Slava Ganeev, improvvisatore di fama mondiale.

**CORO DI VOCI BIANCHE  
DELLA RADIO DI BUDAPEST**



Eszter Balogh  
Ágnes Becsei  
Bojána Borgulya  
Klára Brebovszky  
Tímea Czók  
Ottília Dörner  
Fanni Eckhardt  
Viola Anna Esztergomi  
Katalin Földházi  
Lilla Grundmann  
Lilla Havasi  
Renáta Hervoly  
Emire Ibrahim  
Renáta Juhász  
Bernadett Káldi  
Klára Kirsch  
Fruzsina Etelka Kiss  
Rita Klein  
Anita Kovács  
Luca Bella Kovács

Edina László  
Dóra Mészáros  
Alexandra Dóra Nagy  
Melinda Nagy  
Kitti Németh  
Lilla Nikoletti  
Emese Pálffy  
Emese Zsófia Papp  
Boglárka Pásztor  
Veronika Pribay  
Borbála Ránki  
Stefánia Sándor  
Dóra Sarkadi  
Andrea Szabó  
Eszter Széles  
Anna Szentgyörgyi  
Boglárka Szolnoki  
Gyöngyi Teleki  
Zsófia Várkonyi

Fondato nel 1954 da Valéria Botka e László Csányi, nel 1985 il Coro è stato affidato alla guida dei maestri János Reményi (vincitore del premio Liszt), Lenke Igó e Gabriella Thész, mentre attualmente a dirigerlo sono ancora la Thész e, dal 1997, László Norbert Nemes.

Il repertorio del Coro è particolarmente ampio: dal canto gregoriano, alla musica rinascimentale fino a quella contemporanea. Tra i brani eseguiti non mancano le opere corali di Bartók e Kodály, ma un'attenzione particolare viene riservata a tutte le opere corali ungheresi, nonché a pagine del panorama compositivo contemporaneo internazionale.

Nell'attività musicale dei coristi una parte importante è dedicata all'apprendimento strumentale, con l'obiettivo di ampliare e sviluppare gli orizzonti musicali dei giovani allievi.

Ogni anno il Coro dei bambini ungheresi si esibisce in numerosi concerti, ospitato regolarmente in festival ungheresi ed europei e in altri eventi speciali. E moltissime sono le registrazioni che esso ha effettuato (oltre duemila) sia per la radio e la televisione ungheresi che per emittenti estere.

Nel 1993 il Coro ha partecipato al Festival di Musica Contemporanea di Ginevra, esibendosi in opere di Castiglioni e Donatoni; nel 1996, al Festival di Primavera di Budapest, ha preso parte alla rappresentazione della *Passione di Luca* di Penderecki e l'anno successivo alla registrazione di *Psalmus Hungaricus* di Kodály sotto la direzione di Sir George Solti; nel 1998 ha partecipato alla prima mondiale dell'opera *Montag aus Licht* di Stockhausen (la prima parte del ciclo *Licht*) alla Scala di Milano e nel 1999 alla prima di *Choral Symphony* di Philip Glass, sotto la direzione di Dannis Russel Davies al Festival di Salisburgo e alla sua ripresa al Flemish Festival di Gent. Inoltre i giovani coristi sono regolarmente ospiti del Modern Festival di Vienna.

Il Coro, che negli anni si è praticamente esibito in tutti i paesi europei, nonché in America, Giappone, Corea del Sud e Taiwan, ha tenuto concerti in Italia nel 2003, al Teatro Bellini di Catania, al Teatro della Pergola di Firenze e al Conservatorio Verdi di Torino.

Gli impegni del 2004 lo hanno visto prendere parte all'esecuzione di *Ofanim* di Berio, a Firenze in aprile, a quel-

la di *Seven choruses with chamber orchestra* di Bartók, a Stoccarda in maggio, infine alla *Sinfonia dei Mille* di Mahler, al concerto di apertura del Festival alla Brucknerhaus di Linz in settembre.

Nel 2005 al Coro dei Bambini della Radio Ungherese e ai suoi direttori, Gabriella Thész e László Norbert Nemes, come riconoscimento dell'alta qualità del lavoro artistico svolto, è andato il premio Bartók-Pásztory.



## GABRIELLA THÉSZ

Diplomata all'Università di Musica "Franz Liszt" di Budapest, ha poi conseguito anche il diploma in Educazione Musicale e Direzione Corale e, contemporaneamente, quello in Pedagogia e per l'insegnamento di pianoforte al Liszt University College: tra i suoi professori Erzsébet Széni, Zoltán Vásárhelyi e István Párkai.

Gabriella Thész, che ha ricevuto il prestigioso premio Liszt, fin dall'inizio della carriera si è dedicata sia all'insegnamento – inizialmente alla Scuola di Canto Zoltán Kodály di Budapest – che alla direzione.

La sua attività l'ha portata a viaggiare in Ungheria e all'estero (Europa, Stati Uniti d'America, Australia) dove ha diretto, tenuto seminari e workshop. È stata professore ospite presso numerose università – tra cui l'Istituto Musicale Kodály di Wellesley, Massachusetts – e ha insegnato solfeggio al Conservatorio di Musica del New England a Boston.

Per vent'anni è stata supervisore del programma metodologico di Kodály all'Accademia di Musica "Franz Liszt".

Il suo studio in questo ambito è tuttora utilizzato come introduzione al concetto di educazione musicale nei corsi di formazione per insegnanti. Ha inoltre partecipato alla produzione di una serie di musical per bambini prodotta dalla televisione pubblica ungherese.

Dal 1985 Gabriella Thész ha assunto il ruolo di Direttore e insegnante del Coro dei Bambini della Radio Ungherese con cui ha effettuato numerose registrazioni per trasmissioni radiofoniche e ha partecipato a tour nazionali ed internazionali in Europa, USA, Giappone, Corea del Sud, Taiwan.

In più occasioni è stata invitata a dirigere al Festival “Europa Cantat Junior”.

Nel 1991 è stata il primo ospite ungherese alla Conferenza svoltasi a San Francisco per gli insegnanti americani che applicano il metodo Kodály. Dal 1992 ha intrapreso l'insegnamento presso il Dipartimento di Direzione Corale dell'Università di Musica “Franz Liszt”.

Dal 1995 è anche Direttore Artistico del Coro dei Bambini della Radio Ungherese e da allora ha lavorato con diversi compositori, tra i quali Stockhausen, Franco Donatoni, Niccoló Castiglioni, Mauricio Kagel, Luciano Berio e Péter Eötvös.

Nel 2005 ha ricevuto – insieme a László Norbert Nemes, altro direttore del Coro dei Bambini della Radio Ungherese, e al coro stesso –, come riconoscimento per l'alta qualità del lavoro svolto, il premio Bartók-Pásztory.



## **TEMPO REALE**

### **Centro di produzione ricerca e didattica musicale**

Dalla sua fondazione, avvenuta per opera di Luciano Berio nel 1987, Tempo Reale è luogo privilegiato di ricerca, sviluppo e pratica di nuove tecnologie applicate alla musica, e importante punto di riferimento nazionale e internazionale per compositori, musicisti e artisti attivi in tale settore.

Membri dell'Associazione sono la RAI, la Regione Toscana e il Comune di Firenze; inoltre, il Centro è sostenuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali nonché da fondazioni private.

La sua attività è articolata in aree, suddivise secondo criteri artistici, scientifici e organizzativi di sviluppo e promozione della cultura musicale. Villa Strozzi a Firenze ne ospita la sede, gli uffici organizzativi e amministrativi, nonché due studi, di produzione e post-produzione, mentre un altro studio di produzione e simulazione è disponibile presso la sede Rai di Firenze.

Negli ultimi anni il Centro è stato protagonista di numerosi eventi musicali in Italia e all'estero, anzitutto in produ-

zioni di opere di Luciano Berio: *Ofanìm*, eseguito in tutto il mondo e recentemente a Firenze, Londra e Budapest; *Outis*, andato in scena al Teatro alla Scala nel 1996 e ripreso nel 1999 prima alla Scala e poi al Théâtre du Châtelet di Parigi; *Cronaca del Luogo*, azione di teatro musicale che ha inaugurato il Festival di Salisburgo del 1999; *Altra Voce*, eseguito negli ultimi anni alla Carnegie Hall di New York, alla Kioi Hall di Tokyo e all'Auditorium di Roma. Ma anche molti altri compositori hanno realizzato e realizzano le loro opere (sinfoniche, da camera, radiofoniche, di teatro musicale) negli studi del Centro: tra questi Giorgio Battistelli, Fabrizio De Rossi Re, Adriano Guarneri, Daniele Lombardi, Luca Lombardi, Fabio Nieder, Betty Olivero, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa, Carlos Caires, Henri Pousseur.

Recentemente sono da segnalare collaborazioni di grande rilievo, come quella con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI o quelle orientate al teatro e alla danza con partner quali il Teatro Metastasio di Prato, la Biennale di Venezia, Ravenna Festival, la compagnia Virgilio Sieni Danza, l'Ensemble Micha van Hoecke e altre realtà produttive.

Tra le attività di produzione vengono inoltre curati il restauro e la riedizione di opere di musica elettronica analogica create dagli anni Cinquanta in poi, oltre alla ripresa e all'esecuzione di importanti lavori del repertorio elettroacustico e strumentale di autori come Berio, Maderna, Kagel e Stockhausen.

Il Centro, che ospita abitualmente nei suoi studi giovani compositori in residenza e stagisti di informatica musicale italiani e stranieri, organizza regolarmente attività didattiche e seminari divulgativi e specialistici sulla musica contemporanea e sulle problematiche ad essa legate; inoltre, svolge un'importante opera di coordinamento della ricerca nel campo dell'informatica musicale organizzando incontri e workshop di rilevanza internazionale.

A tali iniziative si affiancano una serie di progetti speciali legati al rapporto tra suono e spazio: la progettazione di grandi installazioni sonore, tra cui quelle per l'Esposizione Universale di Hannover e per l'inaugurazione dell'Auditorium di Roma di Renzo Piano; la collaborazione con AdF per lo studio e la realizzazione di sistemi audio e

musicali per l'aeroporto di Firenze; la collaborazione con la Provincia di Firenze per la progettazione della Sala di Lorenzo a Palazzo Medici Riccardi, così come altre collaborazioni con partner come il Comune di Milano, la Fiera del Libro di Torino e Mediasfera di Firenze.

L'applicazione delle nuove tecnologie alla didattica musicale ha consentito l'ideazione e lo sviluppo di metodologie specifiche. Tra gli altri progetti, negli ultimi anni è stato infatti messo a punto un metodo di apprendimento collettivo della musica e di educazione al suono dedicato ai bambini nella fascia tra i sei e i dieci anni. Un metodo finora applicato con successo in Italia (a Radicondoli, Firenze, Siena, Milano, Roma, all'interno di istituzioni scolastiche e non) e presentato in ambito internazionale all'interesse di studiosi attivi in ambiti diversi, dalle scienze cognitive alle tecniche didattiche.

### **Francesco Canavese**

Esperto di informatica musicale, chitarrista e compositore di ambito jazz. Negli ultimi anni si è specializzato a Tempo Reale come esecutore di live electronics, partecipando a progetti esecutivi e installativi di varia natura.

### **Francesco Giomi**

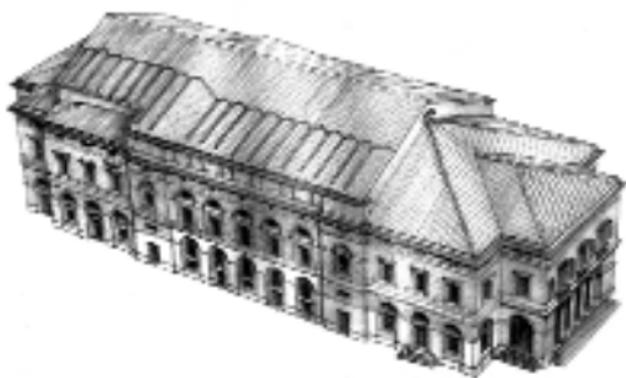
Musicista, compositore e ricercatore, co-dirige Tempo Reale. Ha coordinato l'equipe di produzione per i lavori di Luciano Berio e di altri compositori, registi e coreografi in importanti teatri e festival. Insegna musica elettronica al Conservatorio di Musica di Parma.

### **Damiano Meacci**

Da anni si occupa di informatica musicale, live electronics e post-produzione musicale. Collabora con il Centro come responsabile delle tecnologie musicali ed è parte dello staff di produzione sia come esecutore che per progetti di sviluppo di ambienti esecutivi.

### **Kilian Schwoon**

Compositore e ricercatore, opera regolarmente a Tempo Reale per la realizzazione di opere con live electronics; in questo ambito si occupa particolarmente dello sviluppo di ambienti esecutivi complessi e delle ricerche sulla spazializzazione del suono.



*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 al 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 sta-

gioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggiori 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 il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'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.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

*Gianni Godoli*

*A cura di*  
Susanna Venturi

*Coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*Stampa*  
Grafiche Morandi - Fusignano