



Palazzo Mauro de André
mercoledì 29 giugno 2005, ore 21

Diabolus in musica/2

Sancta Susanna

Il programma di sala è gentilmente offerto
dalla Banca Popolare di Ravenna

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*

Diabolus in musica/2
SANCTA SUSANNA

Opera in un atto su testo di August Stramm
musica di PAUL HINDEMITH (1895-1963)

(Ed. Schott Music International;
rappr. per l'Italia Sugarmusic)

<i>personaggi</i>	interpreti
<i>Susanna</i>	Tatiana Serjan
<i>Klementia</i>	Brigitte Pinter
<i>la vecchia suora</i>	Mette Ejsing
<i>una serva</i>	Julia Hillebrand
<i>un servo</i>	Igor Horvat

direttore
Riccardo Muti

Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini”

Ensemble “Melodi Cantores”

maestro del coro
Elena Sartori

Esecuzione in forma di concerto

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Concerto in re maggiore
per violino e orchestra op. 61
violino Vadim Repin
Allegro ma non troppo
Larghetto
Rondo (Allegro)

Sancta Susanna

Oper in einem Aufzug
op. 21

Text von
August Stramm

Musik von
Paul Hindemith

PERSONEN

Susanna	<i>Soprano</i>
Klementia	<i>Mezzosoprano</i>
Die alte Nonne	<i>Mezzosoprano</i>
Eine Magd	<i>Sprechrolle</i>
Ein Knecht	<i>Sprechrolle</i>

Chor der Nonnen.

Eine Klosterkirche.

Sancta Susanna

opera in un atto
op. 21

testo di
August Stramm

musica di
Paul Hindemith

traduzione italiana di
Olimpio Cescatti

PERSONAGGI

Susanna	<i>soprano</i>
Clementia	<i>mezzosoprano</i>
La vecchia suora	<i>mezzosoprano</i>
Una serva	<i>recitante</i>
Un servo	<i>recitante</i>

Coro delle suore.

Una chiesa di convento.

Klosterkirche. Nachtigallen, Mondschein, Wind und Blüten. Zitternde Mondscheinstreifen; in der Tiefe des Hochaltars das ewige Licht; in der Mauernische vorn links vor dem überlebensgroßen Bilde des Gekreuzigten eine brennende massige Kerze.

Susanna vor dem blumengeschmückten Altar der Himmelskönigin, der in der Nische rechtwinkling neben dem Kreuzifixaltar steht, liegt im Gebet, die Stirn auf der untersten Stufe, die Arme über die oberen Stufen gebreitet.

Klementia

(Einige Schritte hinter ihr.)

Sancta Susanna!

(Sie legt die Hand auf Susannas Schulter. Susanna richtet sich auf.)

Die Nacht ist angebrochen!

Susanna

(Geistesfern.)

Es klingt ein Ton.

Klementia

Die Orgel tönet nach!

Susanna

Mir ist als klängen bodenlose Tiefen... himmellose Höhen.

Klementia

Ihr kommt daher. Ihr wart bei Gott!

Susanna

(In Sinnen.)

Ich war...

Klementia

Ihr seid krank. Ihr betet. Ihr lebt kaum mehr auf dieser Erde. Ihr habt auch einen Leib!

(Susanna erhebt sich, starrt sie schreckhaft an. Klementia legt den Arm um sie.)

Chiesa di convento. Usignoli, chiaro di luna, vento e fiori. Raggi tremolanti di luce lunare; in fondo, in alto sopra l'altare, la "luce perpetua"; nella nicchia del muro, sul proscenio a sinistra, davanti alla immagine di Cristo in croce, di dimensioni maggiori del naturale, un grosso cero acceso.

Davanti all'altare fiorito della Regina del Cielo, dentro la nicchia posta ad angolo retto rispetto all'altare del crocifisso, Susanna è in preghiera, con la fronte sul gradino più basso e le braccia allargate sui gradini superiori.

Clementia

(Alcuni passi dietro a lei.)

Sancta Susanna!

(Mette la mano sulla spalla di Susanna. Susanna si alza.)

È scesa la notte!

Susanna

(Con aria assente.)

Una nota risuona.

Clementia

È il suono dell'organo!

Susanna

Mi sembrano suoni da insondabili abissi... da altezze infinite.

Clementia

È da lì che voi venite. Eravate con Dio!

Susanna

(Pensierosa.)

Ero...

Clementia

Siete malata. Voi pregate. Quasi non vivete più su questa terra. Voi avete anche un corpo!

(Susanna si alza, e la fissa con aria spaventata. Clementia la cinge con un braccio.)

Kommt!

(Die Turmuhr schlägt hell einmal; der Nachtwind rüttelt die Fenster, die Zweige rauschen.)

Klementia

(In sich.)

Ave Maria!

Susanna

(Fährt auf.)

Wer spricht?

Klementia

Der Nachtwind wirft die Blüten gegen die Fenster.

Susanna

Es rief etwas.

Klementia

Die Turmuhr schlug. Ich sprach das Ave.

(Ein Fenster schlägt. Der Nachtwind bricht ein in singend verklingendem Ton; Blätter und Zweige rauschen und raunen herab zu flüsterndem Säuseln. Susanna wendet sich mit Händen, die nach abwärts vom Körper gestreckt sind, zum dunkeln Chor, lautlos, starr.)

Klementia

Eine Scheibe schlug auf! Ich werde sie schließen!

Susanna

Laß sie.

(Sie atmet schwer.)

Klementia

Der große Fliederstrauch, riechst du die Blüten?

(Sie atmet ein.)

Sie duften bis her! Er blüht in weißen und roten Dolden, oh solche Dolden! Ich werde ihn wegreißen lassen morgen, wenn er dich stört!

Susanna

Er stört nicht. Er blüht!

(Eine Frauenstimme erstickt in wimmernder Lust.)

Venite!

(L'orologio del campanile batte un tocco nitidamente; il vento notturno scuote le finestre, i rami stormiscono.)

Clementia

(Dentro di sé.)

Ave Maria!

Susanna

(Trasalisce.)

Chi parla?

Clementia

Il vento notturno sbatte i fiori contro le finestre.

Susanna

Qualcosa ha chiamato.

Clementia

Ha suonato l'orologio del campanile. Io ho detto l'Ave.

(Una finestra sbatte. Il vento notturno si ridesta con suono pieno e stentoreo; foglie e rami stormiscono e sussurrano sino a spegnersi in un mormorio. Susanna, silenziosa e rigida, scostando le mani dal corpo, si volge verso il buio del coro.)

Clementia

Un vetro si è aperto! Lo chiuderò!

Susanna

Lascialo.

(Respira a fatica.)

Clementia

Il grosso cespo di lillà... ne senti i fiori?

(Inspira.)

Giunge fin qui il suo profumo! Fiorisce in ombrelle bianche e rosse, oh che ombrelle! Lo farò sradicare domani, se ti disturba!

Susanna

Non disturba. È in fiore!

(Una voce femminile soffoca gemiti di piacere.)

Klementia

Der Wiesenrain unter den Blüten! Ich werde den Weg verbieten.

Susanna

(Hört.)

Sie ist nicht allein!

(Klementia bekreuzigt sich. Susanna atmet schwer, setzt zum Kreuze an, doch die Bewegung erstarrt.)

Ob sie wohl kommen würde.

Klementia

Wer?

(Klementia faltet erschrocken die Hände.)

Susanna

(Schwer die Hand auf dem Betstuhl.)

Ich will ihr ins Gewissen reden.

(Klementia faltet die Hände, senkt das Haupt und geht. Eine Fangtür klappt leise. Susanna zuckt zusammen.)

Der Flieder blüht!

(Der Schreckensschrei eines Weibes verhallt, die Zweige rauschen. – Die Fangtür klappt leise mit wehendem Nachschwingen; leise schlüpfende Schritte nähern sich. Die Magd hinter Klementia, zitternd in scheuem Umherblicken, die Hände gefaltet.)

Susanna

Ave Maria!

(Die Magd sinkt in die Knie, tief zu Boden gebeugt.)

Kind!

Magd

(Hebt hilflos den Kopf und starrt sie an.)

Ick... 'k weëß nich!

(Sie bricht in erschrecktes Weinen aus und rutscht mit gefalteten Händen gegen den Mittelpfeiler hin, sich dahinter zu verstecken.)

Susanna

Ich will dir nichts Böses! Du warst unter dem Flieder?!
Der... Oh...

Clementia

Il margine del prato sotto i fiori! Farò chiudere l'apertura.

Susanna

(Ascolta.)

Lei non è sola!

(Clementia fa il segno della croce. Susanna respira a fatica, si siede accanto alla croce, ma il suo movimento è rigido.)

Mi chiedo se lei verrebbe mai?!

Clementia

Chi?

(Clementia, spaventata, congiunge le mani.)

Susanna

(Con le mani appoggiate pesantemente sull'inginocchiatoio.)

Voglio parlare seriamente con lei.

(Clementia congiunge le mani, china il capo ed esce. Un uscio sbatte pian piano. Susanna rabbrivisce.)

Fiorisce il lillà!

(Risuona un grido femminile di spavento; i rami stormiscono. – L'uscio sbatte pian piano con ritmo dolente; passi leggeri e strascicati s'avvicinano. Dietro a Clementia, la serva tremante, con sguardo timido e mani giunte.)

Susanna

Ave Maria!

(La serva cade in ginocchio, profondamente piegata al suolo.)

Fanciulla!

La serva

(Solleva perplessa la testa e fissa Susanna.)

Io... non so nulla!

(Scoppia in un pianto atterrito e sgattaiola verso la colonna centrale, per nascondersi dietro.)

Susanna

Non voglio farti del male! Eri tu sotto il lillà?! Il... Oh...

Magd

(Ganz still geworden, staunt Susanna an.)

Ik... ik... jar-niks! Hei... hei... wull...

(Senkt den Kopf tief.)

Susanna

(Schwer.)

Der?!

Magd

(Hebt den Kopf und starrt sie an, lacht dann hell auf.)

Min Willem... Heilige...

(Susanna schaut sie unbeweglich an; dann überfällt sie ein plötzliches silberhelles Lachen, das ihre ganze Gestalt in Leben überläuft. Wie Silberglöckchen klingt das Lachen aus den Gewölben wieder und zerrinnt in zitternden Schweigen. Die Magd hält erschrocken inne, scheu geduckt.)

Susanna

(Geht zur Magd, legt die Hand auf ihre Schulter, hebt ihr den Kopf und schaut ihr ins Gesicht.)

Steh auf!

(Die Magd steht auf mit gefalteten Händen.)

Hast du ihn lieb?

Magd

(Krampft die Finger ineinander, scheu, leise lachend, verschämt.)

O hilge Mudder...

Susanna

Ich möcht ihn sehn.

(Klementia hebt die Hand. Die Magd starrt auf Klementia und schauert zusammen. Ein lautes Pochen an der Tür im Chor dreimal und eine rufende Stimme. Alle schrecken zusammen. Klementia läßt den Arm fallen.)

Magd

(In befreiendem, verhaltenem Jubel.)

Dät is er!

(Klementia geht in den Chor. Ein Schlüssel schließt schwer, eine Tür geht knarrend und fällt dumpf ins

La serva

(Del tutto tranquillizzata, osserva Susanna con stupore.)

Io... io... fatto nulla! Lui... lui... voleva...

Susanna

(Con severità.)

Lui?!

La serva

(Alza la testa e fissa Susanna, poi ride con gaiezza.)

Il mio Guglielmo... Santa...

(Susanna immobile la osserva; poi viene presa da un repentino scoppio di risa argentine, che ridanno vita al suo corpo. Il riso echeggia come una campanella d'argento sotto le vòlte per dileguarsi in un teso silenzio. La serva si interrompe spaventata, timidamente china.)

Susanna

(Va verso la serva, le mette la mano sulla spalla, le solleva la testa e la guarda in viso.)

Àlzati!

(La serva si alza con le mani giunte.)

Tu lo ami?

La serva

(Torcendosi le dita, ridendo pian piano, imbarazzata.)

Oh madre santa...

Susanna

Vorrei vederlo.

(Clementia alza la mano. La serva fissa Clementia e rabbrivisce. Si sentono picchiare tre colpi alla porta del coro, e una voce che chiama. Tutte si spaventano. Clementia lascia cadere il braccio.)

La serva

(Con gioia liberatoria, ma trattenuta.)

È lui!

(Clementia entra nel coro. Si gira con forza una chiave, una porta cigola e si richiude con suono soffocato; una

Schloß; eine verhaltene Männerstimme spricht zürnend. Schwere Schritte bemühen sich vergeblich, zu dämpfen. Ein Knecht, jung, stämmig, die Mütze in der Hand drehend, im Mittelweg zwischen den Pfeilern, die Augen scheu zu Boden gesenkt, mit scheuem Trotz.)

Knecht

Ik wull min Mächen holen!

(Klementia taucht hinter dem Knecht aus dem Dunkel. Susanna starrt ihn an, wendet sich dann jählings um und geht zum Altar. Tiefe Stille: das Mädchen schleicht zum Knecht, der legt den Arm um sie; mit scheu dröhnenden Schritten gehen die beiden gefolgt von Klementia. Ein Windstoß fährt polternd zwischen die Betstühle. Die Kerze von dem Kruzifix verlischt aufflackernd und zitternd. Susanna starrt aufschreckend in das Dunkel, aus dem jetzt zwischen den Betstühlen das weiße Antlitz Klementias näher schwebt.)

Susanna

(Schreit auf.)

Satanas! Satanas!

(Klementia bleibt einen Augenblick gelähmt stehen, eilt dann gejagt nach vorne und steht mit krampfhaft verschlungenen Händen vor Susanna.)

Klementia

Susanna!!!

(Susanna legt die Hand auf Klementias Schulter und beugt erschöpft das Haupt. Klementia erschüttert)

Schwester Susanna!! Schwester!! Ihr müßt ruhn.

(Will sie fortführen.)

Susanna

(Setzt sich auf die Stufen des Altars.)

Zünd die Kerze an! Zünde sie an!

(Klementia nimmt einen Wachsstock aus der Nische und geht in den Chor; sie kehrt um in verwirrter Hast, die Augen hinter sich.)

Susanna

Was ist?!

voce maschile parla con ira contenuta. Passi pesanti che invano si sforzano di attutirsi. Un servo, giovane, vigoroso, stringendo in mano il berretto, a mezza strada fra le due colonne, gli occhi umilmente chini al suolo, con timida fierezza.)

Il servo

Sono venuto a prendere la mia ragazza!

(Clementia spunta dal buio alle spalle del servo. Susanna lo fissa, poi si gira all'improvviso e va verso l'altare. Profondo silenzio: la ragazza si accosta al servo, che la cinge col suo braccio; con passi timidi e minacciosi i due giovani se ne vanno seguiti da Clementia. Un rèfolo di vento rumoreggia fra gli inginocchiatoi. Il cero davanti al crocifisso vacilla e si spegne. Susanna con sguardo fisso e atterrito osserva nel buio, da dove fra gli inginocchiatoi si rende visibile il bianco viso di Clementia.)

Susanna

(Grida.)

Satanas! Satanas!

(Clementia resta per un attimo come paralizzata, poi si precipita verso il proscenio e si ferma con le mani serrate davanti a Susanna.)

Clementia

Susanna!!!

(Susanna mette la mano sulla spalla di Clementia e china il capo, sfinita. Clementia sconvolta.)

Sorella Susanna!! Sorella!! Dovete riposarvi.

(Cerca di trascinarla via.)

Susanna

(Si siede sui gradini dell'altare.)

Accendi il cero! Accendilo!

(Clementia prende dalla nicchia un accenditoio ed entra nel coro; si gira confusa e frettolosa, guardando dietro di sé.)

Susanna

Che c'è?!

Klementia

(In hauchender Angst.)

Ich... kann nicht!

(Sie drängt ganz dicht zu Susanna hin, hockt auf die Stufen nieder.)

Ich weiß nicht. Es weht... es geht...

Susanna

(Erhebt sich und schaut in das Dunkel.)

Der Nachtwind?

Klementia

Es summt... es klopft...

Susanna

Die Orgel? Die Blüten?

(Sie nimmt ihr den Wachsstock aus der Hand.)

Klementia

Sancta Susanna.

(Klementia kauert in sich zusammen und schlägt die Hände vors Gesicht. – Susanna geht langsam zwischen den Betstühlen nach vorne, wo sie gänzlich im Dunkel verschwindet; das ewige Licht verlischt hinter ihrer Gestalt. Aus dem Dunkel nähert sich langsam ein Licht in gleicher Höhe, das Licht des Wachsstocks, den Susanna vor sich her trägt. – Susanna zündet die Kerze an.)

Klementia

(Stützt den Kopf auf die Hand.)

Er war eine Nacht. Es war eine Nacht wie diese... dreissig... vierzig Jahre sind es... Es war eine Nacht wie diese.

(Sie steht starr auf, blickt in die Leere und hebt die Hand beschwörend. Susanna wendet sich um und starrt auf Klementia, unter deren Bann.)

Klementia

Der Nachtwind sang.

Susanna

Der Nachtwind sang?

Clementia

(Con angoscia affannosa.)

Io... non posso!

(Si stringe con forza contro Susanna, e si accoccola sui gradini.)

Non so. C'è vento... qualcosa si muove...

Susanna

(Si solleva e osserva nel buio.)

Il vento notturno?

Clementia

Soffia... picchia...

Susanna

L'organo? I fiori?

(Le prende di mano l'accenditoio.)

Clementia

Sancta Susanna.

(Clementia si ripiega su se stessa e nasconde la testa fra le mani. – Susanna passa lentamente fra le due colonne verso il proscenio, dove scompare del tutto nel buio; la “luce perpetua” si spegne alle sue spalle. Dal buio si avvicina lentamente una luce posta alla medesima altezza: la luce dell'attizzatoio che Susanna tiene davanti a sé. – Susanna accende il cero.)

Clementia

(Appoggia la testa sulla mano.)

Era una notte. Era una notte come questa... trenta... quaranta anni fa... Era una notte come questa.

(Si rialza, guarda nel vuoto e solleva la mano, implorante. Susanna, affascinata da Clementia, si gira verso di lei e la fissa.)

Clementia

Il vento notturno cantava.

Susanna

Il vento notturno cantava?

Klementia

Die Blüten schlugen.

Susanna

Die Blüten schlugen.

Klementia

Und ich war jung.

Susanna

Jung?

Klementia

Dem Herrn geweiht.

(Susanna läßt den Kopf auf die Brust sinken.)

Hier lag ich auf den Knien, so wie du.

(Eine Nachtigall schlägt laut. Klementia schreit heiser auf:)

Beata! Beata! Beata!

(Klementia verhüllt entsetzt mit den Armen ihr Gesicht und läßt die Arme wieder fallen. Susanna hebt den Kopf, starrt sie an, mit großen, schreckhaften Augen. Klementia die Worte gepreßt, ins Leere starrend.)

Bleich ohne Brustschleier und Stirnband... nackt... so kam sie...

(Eine Nachtigall lockt ferne.)

Daher...

(Zeigt mit starrem Arm nach rechts.)

sie schritt die Stufen empor und sah mich nicht. Sie stieg auf den Altar, sie sah mich nicht.

(In heißer Hast.)

Sie preßte ihren nackten sündigen Leib gegen das gekreuzigte Heilandsbild...

(Die beiden Nachtigallen jubeln nah und fern, laut und anhaltend.)

... und sah mich nicht. Sie umschlang ihn mit ihren weißglühenden Armen und küßte sein Haupt und küßte, küßte...

(Aufschreiend.)

Beata... Beata... Beata! Ich rief... ich rief nur!

(Ermattet.)

Da fiel sie herunter...

(Die Nachtigallen verstummen plötzlich.)

Clementia

I fiori sbocciavano.

Susanna

I fiori sbocciavano.

Clementia

E io ero giovane.

Susanna

Giovane?

Clementia

Offerta al Signore.

(Susanna lascia cadere la testa sul petto.)

Io stavo inginocchiata, qui, come te.

(Un usignolo canta con forza. Clementia chiama con voce più roca:)

Beata! Beata! Beata!

(Clementia, pietrificata, nasconde il volto fra le mani e lascia cadere ancora le braccia. Susanna solleva la testa, e fissa Clementia con occhi spalancati e smarriti. Clementia a stento, fissando il vuoto.)

Terrea, senza veli sul petto e senza benda sulla fronte... nuda... così lei giunse...

(Un usignolo canta lontano.)

Da qui...

(Indica col braccio rigido verso destra.)

lei salì i gradini, e non mi vedeva. Salì sull'altare, e non mi vedeva.

(Con focosa precipitazione.)

Comprese il suo nudo corpo colpevole contro l'immagine del Salvatore crocifisso...

(I due usignoli si chiamano da vicino e da lontano, con voce forte e sostenuta.)

... e non mi vedeva. Lo cinse con le sue bianche braccia brucianti, e baciò la sua testa, e baciò, baciò...

(Urlando.)

Beata... Beata... Beata! Io la chiamavo... io la chiamavo soltanto!

(Sfinita.)

Poi lei piombò a terra...

(Gli usignoli zittiscono all'improvviso.)

Sie fiel. Wir trugen sie fort.

(Mit Grauen den Oberkörper halb zum Bilde des Gekreuzigten gewendet und die Hände abwehrend von sich gestreckt.)

Seitdem brennt die Kerze... ewig, die Kerze zur Sühne. Seitdem umgürtet der Schal die Lenden... die Lenden dort.

(Zeigt ins Dunkel hinter das Kruzifix.)

Dort haben sie... sie eingemauert... Fleisch und Blut in Mauer und Stein.

(Heiser.)

Hörst du sie?! Hörst du?! Ich hab sie gehört lange, immer... vorhin

(Zeigt in das Dunkel zum Hochaltar.)

dort eben...

(Schlägt die Hände vors Gesicht.)

Allmächtiger Vater im Himmel! Die Kerze ist erloschen!

Susanna

(Starr.)

Ich hab sie wieder entzündet!

(Susanna stützt ihre Hand auf den Altar. Klementia läßt die Hände langsam sinken und starrt sie an. Eine faustgroße Spinne kriecht aus dem Dunkel hinter dem Altar hervor.)

Klementia

(Sinkt entsetzt in die Knie, auf das Insektweisend.)

Die Spinne!

(Susanna wendet den Kopf zur Spinne und bleibt in lähmendem Zittern gebannt stehen. Die Spinne läuft über den Altar und verschwindet an der anderen Seite hinter dem Kruzifix. Susanna wendet sich nach einer Weile Klementia zu, nimmt bebend und zusammenschauernd in mechanischer Bewegung die Hand vom Altar, die Hände vom Körper ab zu Boden gestreckt.)

Susanna

(Erstarrend.)

Hörst du sie?!

Klementia

(Entsetzt.)

Hörst du?

Lei piombò a terra. Noi la portammo via.

(Girando con orrore la parte superiore del corpo a metà verso l'immagine del crocifisso e scostando via da sé le mani protese.)

Da allora il cero brucia... perenne, il cero per il peccato.
Da allora il lino cinge le reni... là, le reni.

(Indica nel buio dietro il crocifisso.)

Là l'hanno... murata... carne e sangue nel muro e nella pietra.

(Rauca.)

La senti?! Senti?! L'ho sentita a lungo, sempre... anche adesso

(Indica nel buio verso l'altar maggiore.)

proprio là...

(Si porta le mani davanti al volto.)

Padre Onnipotente del cielo! Il cero è spento!

Susanna

(Rigida.)

Io l'ho riacceso!

(Susanna appoggia la mano sull'altare. Clementia lascia cadere lentamente le mani e fissa Susanna. Un ragno, grosso come un pugno, sguscia dal buio da dietro l'altare.)

Clementia

(Cade sulle ginocchia, atterrita, indicando l'insetto.)

Il ragno!

(Susanna volge il capo verso il ragno e resta come incantata, paralizzata e tremante. Il ragno attraversa veloce l'altare scomparendo dall'altra parte dietro il crocifisso. Dopo un po' di tempo, Susanna si gira verso Clementia, poi, tremante e fremente, con atto meccanico leva la mano dall'altare, e stende le mani lungo il corpo fino a terra.)

Susanna

(Pietrificata.)

La senti?!

Clementia

(Terrorizzata.)

E tu la senti??!

Susanna

Hörst du? Die Stimme!

Klementia

Ich höre nichts.

(Macht eine Bewegung zum Aufschrei, bleibt aber heiser vor Entsetzen.)

Ich höre nichts!

Susanna

(Geisterhaft nachsprechend.)

Bekenne... bekenne...

(Steht mit dem Rücken gegen das Kreuz gewendet.)

Sagt er was?!

(Klementia in höchstem Entsetzen. Susanna macht eine Kopfbewegung nach dem Kreuze hin.)

Klementia

(Faltet die Hände, stotternd.)

Ave Maria.

Susanna

Sagt er nichts?!

(Klementia schüttelt in stummen Entsetzen den Kopf. Susanna löscht mit der Hand den Wachsstock aus, der noch immer in ihrer Hand brennt, und legt ihn auf den Altar, alle Bewegungen mechanisch ausführend; dann steigt sie vom Altar herunter, Schritt für Schritt, lautlos, bleibt dicht vor Klementia stehen. Susanna lacht kurz silberhell glücklich auf. Sie reißt sich Brustschleier, Kopftuch und Binde ab; ihr langes Haar fällt über die nackten Schultern. Klementia sinkt, die gefalteten Hände hoch erhoben, in die Knie.)

Susanna

Schwester Klementia, ich bin schön! Ich bin schön!

(Der Wind stößt stark, die Zweige rauschen gewaltig und die Nachtigallen schlagen hell zusammen.)

Klementia

(Erhebt sich starr und steif, mit jedem Wort fester werdend.)

Keuschheit... Armut... Gehorsam...

(Susanna verstummt, starrt sie an, die Hand schwer auf

Susanna

Tu la senti? La voce!

Clementia

Non sento nulla.

(Sta quasi per urlare, ma prosegue con voce rauca e spaventata.)

Non sento nulla!

Susanna

(Ripetendo come un automa.)

Confessa... confessa...

(Resta con la schiena rivolta alla croce.)

Egli dice qualcosa?!

(Clementia è terrificata. Susanna fa un movimento del capo verso la croce.)

Clementia

(Stringe le mani, balbettando.)

Ave Maria.

Susanna

Egli non ha detto nulla?!

(Clementia scuote la testa in muto spavento. Susanna con le mani spegne l'accenditoio che le brucia ancora in mano e lo pone sull'altare, facendo ogni movimento meccanicamente; poi discende dall'altare, passo dietro passo, senza voce, e resta in piedi vicino a Clementia. Susanna è presa da un riso gioioso, breve, argentino. Si strappa i veli dal petto, la benda e il cinto: i suoi lunghi capelli le ricadono sulle spalle nude. Clementia cade in ginocchio con le mani protese.)

Susanna

Sorella Clementia, io sono bella! Io sono bella!

(Il vento soffia con furia, i rami stormiscono con violenza e gli usignoli cantano insieme sonori.)

Clementia

(Si alza, rigida e tesa; più severa a ogni parola.)

Castità... povertà... obbedienza...

(Susanna ammutolisce e, con la mano schiacciata contro l'inginocchiatoio, fissa Clementia. Clementia, passando

dem Betstuhl. Klementia geht fest an ihr vorbei in das Dunkel; das Fenster klappt heftig zu, der jubelnde Gesang der Nachtigallen, das Rauschen der Bäume und das Singen des Windes erstirbt jäh. Klementia kehrt zurück.)

Susanna

(Spring auf und faßt sie an.)

Das Fenster auf! Das Fenster...

(Klementia hebt ihr das große Kreuz des Rosenkranzes entgegen. Susanna taumelt, das Kreuz anstarrend, Schritt für Schritt zurück bis zum Altar.)

Ich... Ich sehe den leuchtenden Leib! Ich seh ihn hernieder steigen. Ich fühle die Arme breiten.

Klementia

(Hält das Kreuz hoch.)

Keuschheit... Armut... Gehorsam...

Susanna

(Schreit auf und starrt umher.)

Wer spricht da?!

Klementia

Ich!

Susanna

Ich... ich... ich sprach es nie!

(Klementia hält ihr das Kreuz entgegen. Susanna reißt das Lententuch von dem großen Kruzifix in einem Riß herunter.)

So helfe mir mein Heiland gegen den euren!

(Susanna sinkt in die Knie und schaut zu ihm auf. Die Spinne fällt hinter dem Kreuzesarm herunter ihr in das Haar. Susanna schreit gellend auf und schlägt mit der Stirn auf den Altar. Die Spinne kriecht über den Altar und verschwindet dahinter. Die Horenglocke läutet grell durch die Gewölbe, dazwischen schallt dumpf der Glockenschlag der zwölften Stunde. – Susanna stört auf, fährt mit den Händen wild und wirr durchs Haar und kriecht auf allen Vieren die Stufen des Altars herunter, in Entsetzen vor sich selber fliehend. Mit dem letzten Stundenschlag verstummt die Horenglocke.)

davanti a Susanna, si dirige rigidamente verso il buio; la finestra sbatte con furia; il canto gioioso degli usignoli, il fruscio degli alberi e il canto del vento si spengono all'improvviso. Ricompare Clementia.)

Susanna

(Sobbalza, e abbraccia Clementia.)

Apri la finestra! La finestra...

(Clementia solleva davanti a Susanna la grande croce del suo rosario. Susanna, fissando la croce, retrocede passo dopo passo fino all'altare.)

Io... Io vedo il corpo radioso! Io lo vedo scendere giù. Io lo sento allargare le braccia.

Clementia

(Tiene alta la croce.)

Castità... povertà... obbedienza...

Susanna

(Grida e volge intorno lo sguardo.)

Chi parla qui?!

Clementia

Io!

Susanna

Io... io... io non ho mai parlato!

(Clementia tende la croce contro Susanna. Susanna repentinamente strappa il lino d'attorno le reni del grande crocifisso.)

Allora, il mio Salvatore mi aiuti contro il vostro!

(Susanna cade in ginocchio e guarda verso il crocifisso. Il ragno da dietro il braccio della croce piomba giù fra i capelli di Susanna. Susanna urla e si getta con la fronte contro l'altare. Il ragno striscia attraverso l'altare scomparendo dietro di esso. La campana dell'Angelus suona ruidamente sotto le volte; frattanto echeggiano cupi i tocchi delle dodici. – Susanna ha un soprassalto, si passa selvaggiamente le mani nei capelli e striscia sulle quattro zampe lungo i gradini dell'altare, quasi fuggendo da se stessa, terrorizzata. All'ultimo tocco, ammutolisce la campana dell'Angelus.)

Klementia

(Läßt das Kreuz wieder sinken.)

Ave Maria! Ein neuer Tag!

(Susanna hockt stierend auf der untersten Altarstufe. – Leise Schritte schlürfen und Gebete murmeln. Der Zug der Nonnen tritt ein.)

Alte Nonne

Kyrie eleison.

Chor der Nonnen

Kyrie eleison.

Alte Nonne

Regina coeli sancta ...

Chor der Nonnen

... ora pro nobis...

Alte Nonne

... virgo virginum sancta.

(Das Mondlicht, das bisher in hellen Streifen durch die Fenster fiel und bläuliche Lichter auf die Betstühlen warf, verlischt; es wird ganz dunkel. Die Nonnen kommen vor bis zum Weihwasserbecken, stocken, als sie auf Klementia stoßen, die unbeweglich im Mittelgang zwischen den Pfeilern steht und auf Susanna schaut. Das Gebet verstummt; die Nonnen sammeln sich in stummer Bewegung in weitem Halbkreis um Susanna; endlich stehen alle still unbeweglich in stummer Scheu.)

Alte Nonne

(Tritt lautlos einen Schritt vor.)

Sancta Susanna!

(Susanna stiert pfeilgerade in die Höhe. Die alte Nonne senkt das Haupt.)

Sancta Susanna!

Susanna

Hinter dem Hofe liegen Steine!

(Die alte Nonne schaut auf. Susanna spricht fest.)

Ihr sollt mir die Mauer richten!

Clementia

(Lascia di nuovo cadere la croce.)

Ave Maria! Un nuovo giorno!

(Susanna, con lo sguardo fisso, si accoccola sul gradino più basso dell'altare. – Si sentono lievi passi e un mormorio di preghiere. Entrano in processione le suore.)

La vecchia suora

Kyrie eleison.

Coro delle suore

Kyrie eleison.

La vecchia suora

Regina coeli sancta ...

Coro delle suore

... ora pro nobis ...

La vecchia suora

... virgo virginum sancta.

(La luce lunare, che finora attraverso le finestre in bande luminose si rifletteva sugli inginocchiatoi, si spegne; si fa tutto buio. Le suore avanzano rigide sino al fonte battesimale, dove s'imbattono in Clementia, che sta immobile nel passaggio fra le due colonne e osserva Susanna. La preghiera ammutolisce; le suore con silenziosi movimenti si riuniscono in ampio semicerchio attorno a Susanna; alla fine tutte si fermano, immobili, in muto orrore.)

La vecchia suora

(Avanza d'un passo, senza rumore.)

Sancta Susanna!

(Susanna fissa lo sguardo verso l'alto. La vecchia suora abbassa la testa.)

Sancta Susanna!

Susanna

Dietro il cortile ci sono delle pietre!

(La vecchia suora guarda verso l'alto. Susanna parla con fermezza.)

(Die alte Nonne sinkt langsam die Arme breitend in die Knie. Der Chor folgt ihr. Klementia steht starr auf Susanna schauend. Susanna plötzlich stark:)

Nein!

(Die alte Nonne springt auf. Der Chor folgt ihr. Die alte Nonne hebt das Kreuz ihres Rosenkranzes über ihr Haupt. Der Chor folgt ihr.)

Alte Nonne

Beichte!

(Klementia hebt das Kreuz.)

Klementia und alte Nonne

(Hart, dringlich.)

Beichte!!!

Susanna

Nein!!!

Klementia, alte Nonne und Chor

(Gellend.)

Beichte!!!

(Das Wort hallt aus den Gewölben dreimal wieder, die Kirchenfenster zittern, der Sturm heult draußen auf.)

Susanna

Nein!

(Das Echo des Wortes wird von dem vorigen verschlungen.)

Alte Nonne

(In Ekstase.)

Satana!

Klementia und alte Nonne

Satana!

Klementia, die alte Nonne und Chor

Satana!

(Gellendes, verworrenes Echo. Susanna aufgerichtet, in unberührter Hoheit.)

Dovete innalzare il muro per me!

(La vecchia suora abbassa lentamente le braccia sulle ginocchia. Le suore la imitano. Clementia tiene fissi gli occhi su Susanna. Susanna, all'improvviso, con forza:)

No!

(La vecchia suora sobbalza. Le suore la imitano. La vecchia suora solleva la croce del suo rosario sopra il capo di Susanna. Le suore la imitano.)

La vecchia suora

Confessa!

(Clementia solleva la croce.)

Clementia e la vecchia suora

(Severe, incalzando.)

Confessa!!!

Susanna

No!!!

Clementia, la vecchia suora e il coro delle suore

(Stridule.)

Confessa!!!

(La parola riecheggia tre volte dall'alto; le finestre della chiesa vibrano; fuori urla la tempesta.)

Susanna

No!

(L'eco della parola viene assorbita dalla parola precedente.)

La vecchia suora

(In estasi.)

Satana!

Clementia e la vecchia suora

Satana!

Clementia, la vecchia suora e il coro delle suore

Satana!

(L'eco risuona, penetrante e confusa. Susanna sta ritta in piedi, in atto di intangibile maestà.)



Copertina della prima edizione di Sancta Susanna.

DOVE LA SANTITÀ È FIGURA DELL'ABIEZIONE.

*Il divino satanismo di Stramm espressionista
nel decadentismo europeo da D'Annunzio a Maeterlinck*

Cosa ci comunica, nella scarna allusività delle parole tronche, nei silenzi che sostituiscono le interpunzioni tra l'aggettivo portavoce di una sensazione e il sostantivo forma sostanziale del più comune oggetto inanimato, un testo insieme esoterico ed ermetico come il capolavoro di Stramm, protagonista un'ossessa che, nella voce melodiosa del vento che imperversa di là dai vetri della cattedrale gotica spersa nei campi, scorge nella voce di Dio il richiamo di Satana? Quella *Sancta Susanna* scritta prima che scoppiasse la Grande Guerra e che, dopo la morte sul fronte russo del poeta che ne fissò la forma in un lessico che è puro concertato di note, Paul Hindemith nel '22 calò in uno degli spartiti più arcani e misteriosi del Novecento? Cosa se non quel fragoroso silenzio di Dio che tanta parte ha nella mitologia nordica?

Lo stesso silenzio che, in Scandinavia, percorre in un lungo brivido i trattati drammatici di Strindberg e l'opera cinematografica più ambiziosa del suo figlio spirituale Ingmar Bergman, ossia il famoso *Come in uno specchio* (1960).

La stessa paurosa presenza del vuoto che nasce, s'insinua, si afferma nel progressivo sconfinamento dalla latinità allo spirito germanico, iniziata prima in Italia e poi in Francia attraverso due copioni a torto considerati minori come il *Sogno di un mattino di primavera* (1897) del nostro Gabriele d'Annunzio e la *Monna Vanna* (1902) di Maurice Maeterlinck, non a caso entrambi destinati all'interpretazione di Eleonora Duse, percuote Stramm con la tragica irruenza di un dardo. Costringendolo ad alternare l'allucinato tedesco delle invocazioni al latino salmodiante delle monache per costruire, sillaba dopo sintagma, la parabola della Grazia. Dove il verbo salvifico che illumina chi è prescelto dal Dio Sconosciuto diviene sinonimo del più orribile olocausto, dato che il possesso dell'anima si raggiunge attraverso l'inaudito sacrificio del corpo.

Nell'espiazione di un Peccato Originale mai commesso nell'ordine rigoroso dei gesti, ma spaventosamente affrontato nell'incubo di una notte prenatale, che conduce la



Paul Hindemith

purissima immagine della Vergine, dalle compagne ritenute santa, anzi *sancta* come il Divino Agnello del Nuovo Testamento, ad abbracciare il destino della Monaca Indemoniata. Colei che, in passato, all'ombra diafana del vespro che cingeva il chiostro di un bagliore infuocato, abiurò Gesù per amor di Lucifero e, in un ultimo soprassalto della fede di un tempo, ordinò alle sorelle di venir sepolta "carne e sangue... in muro e in pietra" dietro il cupo crocefisso, più nero dell'inferno, che Stramm assimila alla spada lucente degli antichi miti celtici. Quella che nella capanna immersa nel folto dei boschi cade sul giaciglio degli amanti virtuali in *Grania*, la tragedia irlandese di Lady Gregory. Come la tremenda bipenne dei sovrani dell'Età del Ferro, la Spada-Crocefisso commina il Castigo a chi, sottrattosi un attimo alla severità della norma consuetudinaria, anela ad unire l'impuro ricettacolo del corpo che, soggetto alla putredine, invita alla trasgressione bollata come colpa, all'ala dell'Angelo Caduto. Che, al di là del baratro infernale, promette a chi gli si professi suddito l'abominio della soddisfazione dei sensi. Ma in *Sancta Susanna* l'ombra del diabolico amante destinato, nell'ambiguità stessa della denominazione (Lucifero uguale *Lux fero*, ovvero portatore di luce), a squarciare il precipizio della tenebra grazie al rapinoso insorgere di una lussuria trionfante come l'aurora nel silenzio dei cieli, si rifiuta di apparire.

Non c'è nessun decrepito tiranno incoronato sovrano ad impedire la coniugazione erotica della monaca ossessa col giovinetto Amasio, dio fanciullo della perdizione, che in pieno decadentismo determinava la caduta di un'altra sposa del Divino, la dogaresa vedova Gradeniga del dannunziano *Sogno di un tramonto d'autunno* che, nel 1899, conclude il dittico del "Sogno delle stagioni". Susanna, vittima dell'inferno, in Stramm è posseduta dal fantasma della sua antenata in castità coatta. Il *Doppelgänger* della sua precedente incarnazione condiziona la sua scelta mentre, immersa nel sonno medianico, identifica Dio con il Diavolo nel ragno gigante che sparisce dietro l'altare. Lo stesso ragno che, curiosa coincidenza, più di cinquant'anni dopo nel film di Bergman, la spaurita Karin scambia per la sola immagine della Grazia nel film il cui titolo, desunto dalla Prima Lettera di San Paolo ai Corinti,

ammonisce i fedeli col celebre comma “Adesso noi vediamo, *come in uno specchio*, in maniera confusa, ma allora vedremo faccia a faccia” come una certezza acquisita il volto finora celato di Dio. L’eroina Susanna, letta con occhi che travalicano lo stretto campo semantico della lirica espressionista, si rivela più vicina all’universo onirico di Sheridan Le Fanu che al mondo estatico e incantato di Hoffmann. La terribile trinità infernale che l’anglico poeta degli abissi identificò nel triplice anagramma del nome del suo portavoce femminile (Carmilla uguale Mircalla uguale Millarca) si addice a Susanna, *sancta* derisoria di un convento tanto simile a Loudun. Anche se si arresta nelle secche insidiose di un *doppio* che le schiude solo l’alto silenzio della tomba precludendole la consacrazione infernale di una trinità drasticamente rovesciata di segno, Susanna si riscatta rivendicando, alle soglie dell’afasia, la presunta *santità* del riscatto attraverso il martirio. Come se, persino per accedere alla *nox perpetua* di Plutone, la sepolta viva del mondo cattolico dovesse accettare, come nel mito greco, lo stesso inesorabile fato di Persefone lieta di inabissarsi, *medium* la tracotante violenza del dio delle ombre, nel regno sotterraneo dell’Ade. Ma, in tema di continui specchi di conoscenza che inesorabili rimandano non solo dall’uno all’altro testo ma addirittura da un’estetica all’altra in quel decennio di folgoranti fantasmi letterari del teatro tedesco *avant guerre*, ecco profilarsi una sconcertante assonanza tra la malefica *sancta* di Stramm e l’alta figurazione ieratica della *Principessa bianca*, il poema drammatico che, una volta ancora siamo costretti a citarla, un poeta della statura di Rainer Maria Rilke dedicò a “Eleonora Duse dalle belle mani”. In cosa consiste la sorprendente analogia tra l’epicedio *italiano* di Rilke (l’azione della *Principessa bianca* si svolge in una Viareggio della memoria insieme ancestrale e spettrale) datato 1904 e la favola gotica di *Sancta Susanna*? Per cominciare, nella neutralità del luogo prescelto all’azione, dato che sia la gran villa patrizia del XVI secolo sulla riva del mare dove Rilke immagina che viva, murata in una sorta d’astrazione che la isola dal commercio delle cose umane, la Principessa, sia la cattedrale solcata dalla *Lux perpetua* dei ceri ma violata “da raggi di luna vibranti” dove giace in adorazione Susanna, si collocano in una

strana aura extratemporale, terra del sogno o dell'incubo, dove tutto è possibile. E, per continuare, l'analogia prosegue con l'azzeramento del tempo poiché sia l'eterna notte che accoglie nel suo cupo splendore la spoglia riversa in misteriosa catalessi di Susanna, sia l'assolato meriggio estivo della spiaggia rocciosa su cui si accampa col sorriso ambiguo di una cariatide lo sfuggente profilo della Principessa, non annunciano il potere salvifico del giorno, ma un momento di tregua assoluta. Dove, in *Sancta Susanna*, è già notte e, nella *Principessa bianca*, la notte si annuncia a raffiche impetuose di spavento attraverso le immagini di morte descritte dal Messaggero che annuncia il progressivo contagio della peste e attraverso la figurazione da cimitero gotico dei due silenziosi monatti. Quei Fratelli della Misericordia che, un attimo prima del calar del sipario, enunciano senza ricorrere alla parola la fine del mondo, truccati come sono da emissari della Morte (hanno la nera baùtta calata sul viso e, persino nella denominazione dell'ordine religioso di cui rivestono le insegne, si rifanno al sanguinoso Alto Medioevo dove imperversa il corpo contundente della Misericordia, il più noto strumento di morte dei gentiluomini dell'epoca, l'acuminato pugnale a lama corta che si portava alla cintola e serviva sia ad eliminare l'avversario che a risparmiare ad un amico, colpito a morte, le atroci sofferenze dell'agonia).

Inoltre sia l'uno che l'altro testo esprimono, in forma mediata la *Principessa* e in forma allusiva *Sancta Susanna*, la nostalgia della fede perduta.

Dove Susanna, secondo l'appassionata testimonianza della sua confidente e consorella Klementia, "prega... come se già non vivesse più sulla terra" e, ignara di possedere un corpo, vive prostrata al suolo nell'estasi profonda della morte che lentamente le diaccia le membra e s'impadronisce di ogni suo sospiro. E dove la Principessa, nella bianca veste dei martiri, annunciando che solo il giorno successivo "si prosternerà accanto a coloro che soffrono il freddo, carezzando la fronte dei morenti", presagisce il suo destino di pena descrivendo il proprio lento inabissarsi nella morte mentre, l'occhio assorto nel chiarore morente del sole che allontana dal mare la curva indistinta delle onde, evoca dopo il congedo del Messaggero l'avvento del Figlio Divino ("a lui appartengo, a lui che

viene”). In termini tali da essere scambiata, dal suo *alter ego* Monna Lara, per la Vergine Maria, come Susanna, dal suo alter ego Klementia, è scambiata per la sola santa superstite, viva e presente nello *status* tra allucinazione e delirio tipica dei segnati da Dio.

In realtà l’una e l’altra contendente non sono autentici personaggi nei quali siamo chiamati a identificarci ma, in senso latino, semplicemente *personae*.

Ossia delle maschere ieratiche, dei simboli dell’assoluto, due immagini salvifiche che, nell’alto delirio dei primordi di un ventesimo secolo che si prepara alla catastrofe della Grande Guerra, narrano – e ci narrano – ciascuna a suo modo quale sarebbe oggi, tra il 1904 e il 1914, il destino di colei che i cattolici chiamano Vergine Maria, e in quale modo si realizzerebbe nei fatti, o verrebbe spietatamente elusa nei gesti, la parabola del concepimento del Figlio di Dio. Entrambe infatti hanno ricevuto in solitudine l’*Angelos* dell’Annunciazione. La *Principessa*, bianca in quanto verginità inviolata intangibile dallo Sposo Assente, ha ricevuto in sogno la rivelazione del suo *status* contemplativo: la sua vera vita è destinata a compiersi nell’attesa. Anche se Rilke le nega la magica redenzione del concepimento del Divin Figliuolo, la *Principessa*, in aperta contraddizione col suo autore ne enuclea, per sotterranei segni di complicità, la presenza attraverso quelle estatiche nausee che, di una gravidanza, sono l’implicita conferma.

“Nel segreto della mia solitudine”, confida la Principessa, “da me aveva origine un sussulto simile a un sogno che fendeva lo spazio e, quando mi sdraiavo, dal mio corpo fremente si sprigionava un alito odoroso che si diffondeva intorno simile al profumo dei fiori quando precipitano nello spazio”.

Il medesimo profumo di cui ha sentore l’eroina di Stramm. Quello che la menade Susanna, riversa sui gradini dell’altare, sembra incapace di percepire ma che, al suo posto, viene voluttuosamente aspirato dalla confidente Klementia, prodiga di parole a quella bianca forma che si disegna nella notte: “il profumo giunge fin qui! Fiorisce in corimbi bianchi e rossi”. Una constatazione che ha il potere di riscuotere Susanna dal suo delirio e, in un empito incon-

trollato di piacere, la fa prorompere nel grido di salvaguardia di quella pianta che l'amica vorrebbe estirpare: "Non disturba... fiorisce!" ammonisce veemente la sua voce prima di ripetere, ancora in un sussurro, quel "glicine fiorisce!" che annuncia il lento ridestarsi di un'emozione fisica dal profondo delle sue viscere un attimo prima che, dalle sue labbra, si sgrani l'invocazione "Ave Maria". A questo punto, noi ci attendiamo un miracolo, ma il miracolo non avviene nei termini eucaristici della fede. Perché si è già compiuto nell'inconscio, come ammonisce negli stessi anni Sigmund Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Invano Monna Lara, nella *Principessa*, enumera con precisione maniacale tutto ciò che abbisogna al momento della santa nascita, dalle coperte di lino alle cose "che in un parto non devono mancare" come gli unguenti, le fasce, gli olii che attutiscono il dolore e le essenze per il sangue spesso". Il miracolo della Natività, racchiuso nel panneggio barocco del linguaggio, non ha luogo. Come non avrà luogo il miracolo che Lara, sorella della Principessa nella carne come Klementia è sorella di Susanna nell'anima, auspica giungendo le mani davanti all'immagine araldica che la sovasta pregandola inutilmente di rivestire la forma divina della purissima Mater Dei: "Dimmi con quale appellativo posso giungere fino a Te, Maria!". Ecco, Rilke si è finalmente svelato: la *Principessa bianca* è la Vergine Maria che purtroppo oggi è inibita ad officiare nella sua carne il ritorno del Figlio dell'Uomo. "Perché mai", prosegue veemente Monna Lara, per guarire gli appestati "non imponi su di loro le mani? O la tua bocca che ha baciato le piaghe di Gesù?". L'interrogativo resta senza risposta, poiché la Principessa del mondo moderno può solo, secondo Rilke, salvarsi attraverso l'amore fisico dell'Essere che giunge dal mare e che sul mare vive, come l'Amasio della Gradeniga dannunziana. È lo stesso principio, quello dell'inappagata nostalgia dell'eros, che percuote come una scarica elettrica Susanna quando, subito dopo aver evocato l'immagine floreale del glicine, il suo occhio di veggente percepisce nell'ombra il volto il corpo il respiro l'abbandono estatico che ha provato, al suo posto ma nella sua stessa carne, la giovane donna che, poche ore prima, sotto lo stesso glicine si è offerta all'abbraccio di un servo.



Identificandosi con la docile vittima consenziente di ciò che, alla sua *santità*, non può configurarsi se non come violenza, Susanna, a somiglianza della Principessa Bianca, scorge tremante, nella sua cieca ebbrezza, il corpo del Seduttore.

L'immagine di una violenza assaporata nel *rêve éveillé* di un'ossessa che, al posto delle Stimmate, ricrea nell'inconscio una virilità di complemento – un Servo se non uno Schiavo del piacere carnale – che avanza a rapidi passi contaminando la sacra pavimentazione della Casa di Dio dopo aver profanato col suo stivale strumento d'offesa il suolo accidentato della terra. Una terra che ormai, dopo la tragica chiusa della *Principessa bianca* inibita dall'avvento dei monatti a far segno all'Amasio che la feconderà d'amore, mai più sarà lambita dall'amplesso del mare.

E che solo l'antica immagine della più frigida delle dee, Iside, si degna di solcare del suo sterile raggio.

Ma il grido ferino di Susanna, cui Stramm nega persino il conforto dell'antica immagine biblica della naiade violata dalla lussuria senile di quei *vecchioni* che ne spiano il latteo corpo di pario, genera in uno spasmo che sa di isterica gravidanza la comparsa del *doppio*. Si materializza infatti, come in una seduta medianica, l'ectoplasma di quella Fanciulla che lieta offrì il suo corpo alle gioie dell'eros tra le braccia del Servo. Un'apparizione che, come in ogni racconto devozionale tramandato dall'*imagerie* popolare, si getta ai piedi di Sancta Susanna e, quando quest'ultima cedendo a un involontario moto di compassione le si rivolge chiamandola “bambina”, risponde col più patetico dei “non so” che, a questa repentina svolta del dramma, significa letteralmente la perdita di qualsiasi nozione d'identità precipitando la presunta penitente, venuta a confessare il suo peccato d'amore, proprio in quella infante che appena sa mormorare, confondendole in un unico grido, sia il diniego che l'affermazione.

A differenza della Principessa Bianca che vive nella spasmodica attesa di quell'amante che, trascorrendo dall'incubo dell'attesa al sogno della realizzazione amorosa, sia pure lo spazio fremente di un giorno la tramuterà in una fata che, dalla terra, veleggerà come un'ambigua sirena sul mare solcato dall'ocaso, Susanna reprime il desiderio di coniugarsi con quel “Servo vigoroso che, rigirando il

berretto tra le mani, gli occhi timorosamente volti al suolo”, annuncia di essere venuto a riprendersi la sua docile preda bambina. Che subito dopo, obbedendo a quell’amorosa richiesta, s’allontana dalla chiesa con lui.

Dopo aver vissuto nello spirito ogni tappa di quel processo di deflorazione che l’apparenta alle anime dannate, Susanna, comprendendo di non poter più nascondersi sotto il manto ingannevole della santità, decide unilateralmente del proprio destino. Non potendo più essere la sposa immacolata di Dio, diverrà la sposa nefasta di Satana officinando lo stesso rito espiatorio che, tanti anni prima, echeggiò sotto quelle antiche volte prelude al martirio della Monaca Peccatrice. E stavolta, a differenza di Rilke che si limita ad evocare nella parola gli oggetti negandone la comparsa nei fatti, Stramm si dedica con pazienza antiquaria a inventariare ogni arredo simbolico che, col suo aspetto misterioso, si aggiunge al *décor* della sua favola maledetta. La chiave stride nella serratura, la porta cigola sui cardini, gli inginocchiatoi alla subitanea irruzione dell’aria sono percorsi da un lungo brivido come se fossero animati dalla vita, poi la porta di botto si chiude in uno spasimo doloroso, la chiave addirittura urla e, mentre il Crocefisso ristà immoto davanti all’altare, il gran cero che lo illumina si spegne sfrigolando in un *gemito* non sai se di dolore o di piacere. Tutto l’armamentario del Romanzo Nero settecentesco e insieme lo sfondo obbligato del Racconto di Fantasma giace, imponente apparato di morte, davanti all’avidò sguardo di un lettore che, c’è da scommettere, in teatro verrà promosso a *voyeur* di palpiti proibiti.

Non c’è bisogno che, nell’*hortus conclusus* di August Stramm, faccia irruzione il pesante tendaggio-sipario di ascendenza cortigiana che Georg Heym, nel 1910, aveva collocato come un indispensabile arredo di morte quando, in *Atalanta oder Die Angst*, Sigismondo Baffi se ne serviva come nascondiglio prima di immergere la sua lama (anzi un “pugnale azzurro” che sa molto di Kandinskij) nel petto di Bartolomeo Rucellai.

Ciò che ormai terrorizza una di quelle ossesse che, solo qualche secolo prima, qualsiasi vulgata avrebbe preso per sante è l’inquietante presenza della Croce che, poco prima della dissoluzione degli Imperi Centrali nell’inferno

sanguinoso della disfatta dello sterminio dell'atroce dissezione del corpo dell'uomo, ormai è segnacolo di spaventosa repressione di qualsiasi istanza vitale nella marmorea inespressività della pietra. Non appena la *sancta*, per sua stessa ammissione, *vede* il Corpo Glorioso del Salvatore e, mentre Klementia le solleva davanti la gran croce del rosario, asserisce di scorgerlo mentre scende aprendo le sue braccia verso di lei nella più blasfema delle accezioni (ossia in quel contatto carnale che, agli occhi delle monache, si configura come sacrilegio massimo), il suo destino è segnato.

E basta che, l'attimo successivo, Klementia pronunci davanti a Susanna che, vacillando come una menade si dirige verso l'altare per congiungersi con lo Sposo Divino, la formula trinitaria della sottomissione cristiana nelle virtù di Castità, Povertà e Obbedienza perché l'ossessa gridi di non aver mai pronunciato quell'atto di pudica adorazione determinando, nella purezza di quella confessione, la propria inesorabile condanna.

Riaffermata la dannazione nel furore dionisiaco con cui si impadronisce del Crocefisso, questa anomala *variatio* di Maddalena peccatrice, strappando il drappo che cela alla vista il membro del Figlio dell'Uomo, implora che l'Angello di Dio la protegga contro il presunto Salvatore del gregge delle converse.

Tanto basta perché, nell'assoluto dell'adorazione, faccia capolino *sub specie* di ragno la Bestia Immonda dell'Apocalisse. E a nulla vale l'appassionata reiterazione della santità uscita dalle pietose labbra della Monaca Anziana. Susanna afferma, parafrasando *a contrario* Jeanne d'Arc davanti ai giudici, la propria natura demoniaca.

Solo la sua messa al bando come strega le permetterà di raggiungere dignità espiatoria calandosi dietro una Fatal Pietra assai più tremenda di quella che, in ben altra stagione del dramma in musica, accoglie l'estasi di Radames e di Aida.

Non c'è più traccia della follia amorosa che, dalla carne, contaminava lo spirito nell'opera estrema del simbolista Maeterlinck come nell'opera prima del *décadent* Gabriele. Dove sia Monna Vanna, esaltata dall'amore per il nemico Prinzivalle cui volentieri sacrificherebbe la vita nella tragedia dell'autore dell'*Oiseau bleu* che la Demen-

te, eroina dello squisito dramma da camera *Sogno di un mattino di primavera*, si esaltano nella celebrazione dell'*amour fou*. Con Monna Vanna che distrugge la castità dell'amor coniugale abbracciando, senza concedersi, lo stato passionale che la lega per sempre al Capitano fiorentino mentre Isabella, dal giorno in cui il consorte pugnalò il suo amante condannandola l'intero spazio di una notte a custodire tra le sue bianche braccia quel corpo tramutato in cadavere, si abbevera ogni attimo del ricordo del sangue dell'ucciso che, relegandola in simbolico *apartheid*, la esilia dal consorzio umano.

Ormai ci muoviamo, tra l'espressionismo della lirica pura e la nuova musica dell'avvenire, nella disperata terra di nessuno dove si è cancellata ogni ipotesi differenziale tra stregoneria e santità e dove l'essere, alle soglie di un Mistero che non gli è concesso svelare, pronuncia un auto-dafé sulla sua spoglia vivente.

Susanna non darà mai alla luce il nuovo Figlio dell'Uomo perché mai sarà visitata dall'arcangelo di Maria. E il *fiat* che pronuncia, prima di sparire dietro quel sepolcro che per sempre la allontanerà da ogni sguardo, sarà assai diverso dalla serena accettazione della sposa di Giuseppe di fronte al mistero divino della concezione.

La *sancta* del ventesimo secolo può solo somministrare al suo corpo una morte che la ridurrà a un grumo di cenere mentre la Natività rifulge nel cielo, Vaso della Sapientia.

Enrico Groppali

DIAVOLO DI UNO HINDEMITH

Perché diavolo il vecchio Hindemith non volle assolutamente avere nulla a che fare con l'Hindemith della gioventù? Dovete scusarmi se nomino Lucifero subito nella prima frase, perché ricordo ancora adesso con quanta severità Hindemith mi attaccò quando volli presentare la versione originale di *Cardillac* nel 1963. Un anno prima avevo preparato *Mathis der Maler* sotto la sua supervisione per celebrare i 2000 anni della città di Magonza. Hindemith fu tranquillo e generoso durante quella collaborazione. Con tutto il dovuto rispetto per il genio di Hindemith, l'orchestrazione di *Mathis* mi sembrò a tratti piuttosto "scialba": diedi molti suggerimenti per apportare delle modifiche, in alcuni punti per un fatto di chiarezza strumentale, in altri per fare in modo da non coprire la voce del cantante. Sempre o quasi sempre la risposta di Hindemith fu: "Proviamo – sì, così va bene!" Perché allora questo duro "No, no, no!" nei confronti dell'opera dei suoi esordi? In quale territorio tabù mi ero addentrato?

Erich Fromm scrive (nel suo libro *Grandezza e limiti del pensiero di Freud*): "Prima di Freud si poteva definire col termine sincerità il dire ciò in cui si crede, dopo Freud questa definizione di sincerità è diventata inadeguata. La differenza tra ciò che dico e ciò che penso si estende ad una nuova dimensione, ossia quella delle mie convinzioni inconscie o delle mie aspirazioni inconscie." La storia della cultura così come la storia della letteratura e dell'arte, ancora più della storia della musica, sono piene di tali rimozioni, "aspirazioni" del tutto "inconscie", e questo è ciò che intendo parlando di Hindemith: semplicemente il grossolano errore di giudizio dell'autore sul suo stesso lavoro.

Dove, eccezione fatta per il giovanissimo Straub o per lo Schönberg dei *Gurrelieder*, si può trovare una creatività espressionistica tale da far volar scintille, come nel trittico di Hindemith? [oltre a *Sancta Susanna*, *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* e *Das Nusch-Nuschi*, n.d.r.] Le brutali affermazioni delle consonanze tra e dopo le frantumate dissonanze in *Sancta Susanna* – devono essere considerate come peccati di gioventù causati dai dogmi di Donaue-

schingen e Baden-Baden? L'associazione di Brahms e Reger nella *Lustige Sinfonietta* disturba qualcuno? Chi può musicare così ingegnosamente come fece Hindemith la più bella (a mio parere) poesia d'amore del nostro secolo (*Es geht ein Weinen durch die Welt* [Un pianto passa attraverso il mondo] di Else Lasker-Schüler) e poi chiuderla a chiave in una cassaforte?

Domande su domande. Hindemith non può più rispondere. Sono sicuro che comunque non vorrebbe farlo. Le risposte le ricavo dall'opera stessa. Con o senza benedizione apostolica. Da qualsiasi compartimento della cassaforte – non m'importa! Hindemith l'ha composta, e “bisogna lasciarla così com'è!”. È così rinfrescante, così eccitante sentire gli artigli dei giovani leoni!

L'accostamento delle tre celebrità della musica europea, Stravinskij, Bartók e Hindemith, iniziò negli anni Trenta. Particolarmente nelle opere giovanili di Hindemith (dove i parallelismi con Stravinskij sono affascinanti, a partire dall'*Uccello di fuoco* fino alla *Sagra di primavera*) ci troviamo ad essere testimoni oculari di eruzioni vulcaniche che alimentarono un compositore in modo copioso per tutta la sua vita.

Gerd Albrecht

“SOLO MUSICA”: PERCORSI CREATIVI DEL GIOVANE HINDEMITH

Le prime opere vocali di Hindemith furono interamente influenzate dall'espressionismo letterario. Pochi altri compositori possedettero come Hindemith un fiuto così infallibile nell'individuare quegli scrittori che da allora sono diventati degli esempi per la letteratura espressionista: Oskar Kokoschka, August Stramm, Ernst Wilhelm Lotz, Else Lasker-Schüler, e Georg Trakl. A partire dal 1917 l'interesse di Hindemith si concentrò sulla *Kunstblatt* di Westheim e sulle varie riviste letterarie del periodo. Possedeva la collezione di poesie di Else Lasker-Schüler, le poesie di Stramm, oltre a numerosi volumi di poesia moderna nelle collane economiche della Insel-Bücherei. Ma soprattutto, Hindemith prese i testi che poi musicò dalla più importante collana dedicata alla letteratura espressionista, intitolata *Der jüngste Tag* [Il giorno del Giudizio]. Qui Hindemith trovò il modello letterario per la sua opera in un atto, il dramma di Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen* [Assassino, speranza delle donne], che mise in musica come op. 12 (1919). Qui trovò le poesie di Trakl per i *Lieder* con pianoforte op. 18 (1920) e il suo ciclo *Die junge Magd* [La giovane serva] op. 23 (1922) per contralto, flauto, clarinetto e quartetto d'archi. Qui si imbatté anche nelle poesie *Meine Nächte sind heiser zerschrien* [Le mie notti sono piene di grida rauche] e *Aufbruch der Jugend* [Risveglio di un giovane] (vera e propria chiave di volta dell'intero espressionismo) di Lotz, che Hindemith, all'età di 21 anni, musicò, aggiungendovi la poesia *Weltende* [La fine del mondo] di Else Lasker-Schüler, con i tre *Lieder* per soprano e orchestra op. 9 (1917). Nella collana *Der jüngste Tag* trovò anche la citazione di Werfel che aggiunse alla partitura:

Ho scritto un manoscritto cifrato a me sconosciuto,
ho mentito spudoratamente.
Adesso comincio a conoscere me stesso,
adesso comincio a venir fuori da dietro il mio sapere,
adesso costruisco me stesso con le mani mozzate...
Impotente
guardo da lontano con un sogghigno i disperati.

I *Lieder* op. 9 hanno un'origine musicale affascinante, avvincente, piuttosto straussiana, che difficilmente ci si aspetterebbe da un compositore come Hindemith. Questi non aveva mai scritto una partitura così imponente ed articolata, e utilizza una tecnica di polifonia orchestrale che evoca i *Sei Lieder* per orchestra op. 8 di Schönberg. I primi due *Lieder* di Hindemith sono in forma di canzone libera in tre parti, mentre il Lied di chiusura in due parti – con le sue onde che crescono sempre più intensamente – culmina in una marcia.

Hindemith ricevette forti critiche per queste opere. In una lettera scritta a un'amica nel maggio del 1917, esprimendo la sua rabbia nei confronti delle obiezioni mosse dal suo insegnante Bernhard Sekles alla sua composizione, fece una dichiarazione estetica sorprendente:

Gli mostrai [a Sekles] le mie opere vocali per orchestra (due sono finite). Vuoi sapere cosa obietto? Che in effetti i *Lieder* erano molto liberi non avendo niente in comune con dei *Lieder* "normali"! – e tu chiamalo musicista moderno! Qualcosa che viene scritto con tutto l'animo e di cui ci si prende cura, all'inferno tutte le strutture e le altre idiozie, quello che a loro sembra un po' nuovo, quello fa paura! Voglio comporre *musica*, non cantate e sonate!!... Riesco a vedere molto più chiaramente che è ora che mi tiri fuori da tutta questa spazzatura da conservatorio. In fondo cos'è che mi lega a tutta questa gente? La tradizione! Se voglio sapere qualcosa, nessuno mi può aiutare. Non posso parlare seriamente con nessuno di musica, perché nessuno di loro ha più ideali, perché la loro arte è fin troppo diventata un mestiere... E io voglio solo fare musica. Non m'importa se piace o meno, purché sia autentica e genuina.

Comunque, alcuni anni dopo, anni decisivi in cui imparò gradualmente a fidarsi del suo talento come compositore, Hindemith si era totalmente allontanato dal mondo dell'espressione musicale propria di queste composizioni per voce e orchestra. Nel maggio 1922 scrisse, in occasione di un festival di musica di Düsseldorf: "Volevano presentare alcune delle mie opere vocali per orchestra. Roba vecchia messa in programma senza che io lo sapessi. Naturalmente le ho ritirate." I *Lieder*, che rimasero un *unicum* nel suo vasto repertorio musicale, furono eseguiti per la pri-

ma volta undici anni dopo la morte di Hindemith, il 6 settembre 1974. È sorprendente accorgersi di come il primo Hindemith che si impadronì del linguaggio musicale con una tale insolita maestria e sicurezza, ne divenne, dopo gli anni '20, il suo più forte e radicale oppositore.

L'adesione di Hindemith alla letteratura espressionista si può comprendere meglio nel contesto di un fenomeno conosciuto nella storia teatrale come "Espressionismo di Francoforte".¹ Carl Zei, il sovrintendente del teatro, riuscì nei pochi anni in cui fu in carica a Francoforte (1917-1920) ad attirare nella città scrittori come Hasenclever, Kornfeld, Vischer, Bronnen, Otto Zoff, o Fritz von Unruh, facendo di Francoforte l'incontestata prima città del teatro tedesco. All'interno del dibattito che circondò l'Espressionismo di Francoforte, le tecniche drammatiche di Kokoschka e Stramm furono considerate come gli esempi più alti dell'arte espressionista. Questo era dovuto alla loro "stilizzazione linguistica" e alla "rigorosa semplicità della forma" che costituirono la base di una "grande separazione tra realtà e arte" e che rovesciarono l'"arte dell'anima" propria del Naturalismo. La musica non fu concepita come un mero "supplemento" ma piuttosto come sostanza assoluta dell'arte espressionista. Il ben noto storico della letteratura Oskar Walzel scrisse (1917-18): "Lo stile della declamazione si intensificò in *Assassino, speranza delle donne*, di Kokoschka. Kokoschka è parsimonioso con le parole e parsimonioso con le parentesi sintattiche. Ciò richiede musica [...] E il testo va supportato con gesti bruschi per imprimere più profondamente il suo significato. La pantomima è raffigurata in modo più significativo negli esperimenti di August Stramm".² E Manfred Schneider scrisse nel 1920 che "la musica è il prototipo di un'arte espressionista nel senso più alto".

Hindemith aderì all'Espressionismo di Francoforte fondamentalmente per mezzo del critico teatrale Bernhard Diebold, e del poeta e scultore Benno Elkan. Deve essere rimasto affascinato dall'Espressionismo di Kokoschka e Stramm, i quali cercavano un supplemento nella "musica", e dalla sostanza delle loro opere che tentavano di andare oltre la musica raggiungere un'essenza "musicale". Chiaramente egli si aggrappò alle categorie poetiche

della “stilizzazione” e della “rigorosa semplicità della forma”. Nell’opera in un atto di Kokoschka, *Assassino, speranza delle donne*, in *Sancta Susanna* op. 21 (su testo di Stramm, 1921), e in altro modo anche nell’atto unico *Das Nusch-Nuschi* op. 20 (su testo di Franz Blei, 1920) con il quale, insieme con le altre due opere sopra menzionate, compose un trittico accuratamente progettato, egli trovò un’autonomia di forma musicale che si riflette in modo sublime sul contenuto dei tre drammi. Hindemith ritrovò la sua strada per tornare a forme musicali assolute direttamente grazie all’influenza dell’Espressionismo, forme musicali che durante la composizione dei *Tre Lieder* op. 9 gli sembrarono la quintessenza di un “artigianato” obsoleto. Egli sviluppò un Espressionismo musicale indipendente i cui contorni stanno divenendo riconoscibili solo ora.

Hindemith riesce a seguire il tema dell’atto unico su testo di Stramm *Sancta Susanna* – l’esplosione della sessualità repressa – quasi monotematicamente nel movimento di una melodia unica, che è soggetta a variazioni e che segue direttamente le emozioni nascoste della protagonista. Ad un primo livello, Hindemith presenta *Sancta Susanna* in una “forma musicale semplice” come un tema con variazioni. Ad un secondo livello arrangia la sequenza formale in una simmetria quasi numericamente esatta³ attorno al centro del dramma col resoconto su Suor Beata (in numero di misure): 105 + 105 + 62 + 50 + 62 + 110 + 109. Ed in questo (inaudibile) piano simmetrico, che riflette la rigida istituzione del chiostro del convento o della prolungata repressione dell’istinto, Hindemith raggruppa numerosi motivi scenici e dominanti nei punti corrispondenti con una precisione stupefacente. Hindemith mette in relazione il testo e l’azione di *Sancta Susanna* con una musica che obbedisce a sue proprie regole musicali e riflette il contenuto del dramma nei suoi principi di costruzione musicale, che appaiono nella loro autonomia come modelli di significato e sostanza nell’arte espressionista.

La storia delle rappresentazioni⁴ di *Sancta Susanna* è una cronaca di scandali senza precedenti. Fritz Busch rifiutò di dirigere la “prima” per paura di offendere il comune senso del pudore. Alla fine l’opera fu messa in scena il 26 marzo 1922 all’Opernhaus di Francoforte sotto la direzione di Ludwig Rottenberg, e ciò suscitò proteste

pubbliche al punto che la Lega delle donne cattoliche di Francoforte organizzò una messa di espiazione in “segno di protesta e preoccupazione nei confronti di uno spettacolo tanto vergognoso allestito sulle scene di Francoforte”. Ad Amburgo nel 1925 gli spettatori dovettero firmare una dichiarazione in cui si impegnavano a non arrecare disturbo durante l’esecuzione dell’opera. Lo stesso Hindemith ritirò l’opera nel 1934 durante il periodo nazista, e per il resto della sua vita rifiutò di permetterne l’esecuzione. Ancora nel 1977 un allestimento dell’opera a Roma (regia di Giorgio Pressburger, scenografie di Mario Ceroni) attirò l’indignazione del Vaticano, causò polemiche tra le istituzioni, e un’associazione di donne cattoliche non esitò a denunciare il sindaco e il sovrintendente del teatro.

Giselher Schubert

¹ Günther Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1976, p. 20.]

² Oskar Walzel, *Vom jüngsten Deutschen Drama*, “Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühne, Spielzeit 1917/18”, I, 1919, p. 42 seg.]

³ Annegrit Laubenthal, *Ausgerechnet der frühe Hindemith*, “*Hindemith-Jahrbuch*”, XII, 1983, p. 8 sgg.]

⁴ Ludwig Finscher, *Introduzione a Paul Hindemith*, *Sancta Susanna*, Mainz, Schott 1975, p. IX sgg.]



Hindemith e Igor' Stravinskij nel 1961.

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA OP. 61

Non sempre un capolavoro viene riconosciuto immediatamente: il circuito produttivo, il favore del pubblico, il succedersi delle mode inevitabilmente decreta il successo o il fiasco di un lavoro, oggi come nei secoli scorsi. Il Concerto per violino in re maggiore di Beethoven, il solo che il compositore abbia mai scritto per questo strumento, ne paga le conseguenze per quarant'anni: la prima esecuzione, il 23 dicembre del 1806, non suscita particolari entusiasmi nonostante la presenza dell'acclamato violinista Franz Clement, all'epoca ventiseienne, tanto che l'opera cade nel quasi completo silenzio fino al 1844, quando al posto di Clement c'è il tredicenne violinista prodigio Joseph Joachim, diretto da Mendelssohn. È la "redenzione" di quello che diviene un emblema del repertorio concertistico per violino.

Perché un tale ritardo nel riconoscimento da parte del pubblico? Per tentare di rispondere, si può cercare d'immaginare quali fossero le aspettative standard di un ascoltatore agli inizi dell'Ottocento. Se si guarda al genere concertistico nel suo insieme, si trovano in quegli anni composizioni realizzate su misura per mettere in risalto il virtuosismo dei solisti; a volte erano essi stessi gli autori dei concerti con cui si autocelebravano davanti al grande pubblico: durante la *performance* erano i protagonisti assoluti, l'attenzione era tutta concentrata sulla loro bravura, mentre l'orchestra faceva da cornice, sfondo, supporto tanto musicale quanto scenografico. La stessa struttura ed organizzazione formale del concerto doveva serviva come impalcatura adatta a reggere un edificio, le cui fondamenta erano costituite dalle estese sezioni solistiche piuttosto che dalla materia orchestrale. E gli ascoltatori volevano, e si aspettavano, proprio questo.

Quasi paragonabile ad un odierno e gratuito sfoggio di effetti speciali, il virtuosismo autoreferente non ha nulla a che vedere con il concerto così come viene inteso da Beethoven: le difficoltà tecniche, anche se presenti, non sono mai ostentate; i veri ostacoli sono nascosti, non percepibili all'ascolto superficiale. Si può solo immaginare il disappunto dell'ascoltatore dell'epoca, che dopo aver pagato

per poter ascoltare con le proprie orecchie quanto fosse bravo il grande Clement, si ritrova di fronte ad un concerto in cui il vero problema esecutivo sta proprio nella capacità del violino solista di rinunciare all'esibizione della propria abilità, in nome di una cantabilità espressiva che fonde lo strumento in un tutto organico con l'orchestra.

Ascoltando l'*Allegro ma non troppo* che apre il Concerto, pare quasi di trovarsi di fronte al primo tempo di una sinfonia: con le sue ampie frasi, l'orchestra, giocando con l'intera gamma della sua tavolozza timbrica, ha il pieno dominio su tutti i temi, mentre al violino Beethoven affida un ruolo di commento, a volte quasi di accompagnamento, finendo per ribaltare i rapporti canonici tra solista e orchestra (un anno dopo il Concerto per violino, Beethoven avrebbe riproposto qualcosa di simile con l'attacco del Quinto concerto per pianoforte). A fungere da filo conduttore nell'arco di questo primo movimento sono le note ribattute con cui i timpani anticipano il primo tema: quattro semplici note, un modulo ritmico a dir poco elementare che Beethoven, come suo solito, riesce a sfruttare in tutte le inimmaginabili potenzialità.

A seguire, nel *Larghetto* – vagamente strutturato come un tema con variazioni – l'orchestra dipinge un paesaggio sonoro in movimento dai toni quasi sacrali, su cui il solista si innalza liberamente, osservando e commentando dall'alto. Nella parte finale, una breve cadenza del violino conduce, senza interruzione, al *Rondò*: qui il tema principale è subito enunciato dal solista con tutta quell'energia ritmica e quello spirito di danza che caratterizza l'intero movimento.

Pochi mesi dopo la prima esecuzione pubblica del Concerto, il pianista e compositore Muzio Clementi invita espressamente Beethoven a realizzarne anche una trascrizione per pianoforte. La prima edizione a stampa di questa versione porta la dedica "À madame de Breuning", ovvero alla giovane moglie del violinista Stefan von Breuning, al quale è dedicata l'edizione a stampa dell'originale per violino (sul manoscritto invece si poteva leggere, forse con il gusto per i giochi di parole tipico di Beethoven, "Concerto par Clemenza pour Clement, primo violino e direttore al Teatro a Vienne", dedica evidentemente modificata dopo quel deludente 23 dicembre). Tuttavia, per riprendere la

metafora architettonica, ciò che viene costruito a partire da certe fondamenta raramente si può reggere su altre: ecco così che la riduzione per pianoforte non sembra in grado di ricreare quell'alchimia che, nell'originale connubio tra violino e orchestra, riesce invece a toccare livelli di perfezione tali da essere stati raramente raggiunti in tutto il repertorio violinistico da concerto.

Pier Filippo Rendina

Gli artisti



RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, e si diploma con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Ad imporlo all’attenzione della critica e del pubblico, nel 1967, è il primo posto ottenuto al prestigioso Concorso “Cantelli” di Milano. L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino: manterrà questo incarico fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 ed il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra, insieme alla quale compirà numerose ed apprezzate tournée in tutto il mondo.

Il suo rapporto stabile con la Scala inizia nel 1986, con la nomina a Direttore Musicale del Teatro; un anno più tardi affiancherà al primo ruolo quello di Direttore Principale dell’Orchestra Filarmonica della Scala, incarichi che ricopre fino al 2005.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige in pratica tutte le più importanti orchestre al mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestra National de France e, naturalmente, ai Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni del sodalizio viennese, Muti riceve dall'orchestra l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener solo a pochissimi direttori in segno di speciale ammirazione e affetto.

Ma è certamente il lungo periodo speso al fianco dei complessi della Scala a segnare in maniera profonda la vicenda artistica di Riccardo Muti. Sotto la sua direzione musicale, in collaborazione con registi e cantanti di assoluto valore, prendono forma progetti importanti come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte, o quella della tetralogia wagneriana, mentre accanto ai titoli di grande repertorio (si pensi alla trilogia romantica verdiana) trovano spazio e visibilità altri lavori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano ed opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quelle *Dialogues des Carmélites* che a Muti hanno valso il prestigioso Premio "Abbiati" della critica.

Un'attività tenuta sempre ad altissimi livelli lo vede protagonista nei teatri e nei festival di maggior prestigio internazionale. Con il Teatro alla Scala e la Filarmonica della Scala, in particolare, compie numerose tournée in tutto il mondo. Non meno intenso è il suo impegno discografico, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosito dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata.

Impossibile un elenco esauriente delle tante onorificenze ottenute. Riccardo Muti è Cavaliere di Gran Croce della Repubblica italiana; è stato insignito della Grande Medaglia d'oro della Città di Milano e della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; in Francia ha ricevuto la Legion d'Onore e in Inghilterra, dalla Regina Elisabetta II, il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha conferito la Medaglia d'argento per il suo impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Putin gli ha attri-

buito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti, alla testa della Filarmonica della Scala, nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival, in alcuni luoghi-simbolo della travagliata storia contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004).

Memorabili i concerti che nel gennaio 2003 ha eseguito con i Wiener Philharmoniker in Francia e a Salisburgo, a Zagabria con la Filarmonica della Scala, quindi con la Bayerischen Rundfunk a Monaco di Baviera. Nell'aprile del 2003 la Francia ha promosso una "Journée Riccardo Muti" attraverso l'emittente nazionale France Musique, che per 14 ore ha trasmesso sue interpretazioni liriche e sinfoniche con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio.

In occasione del semestre di Presidenza Italiana dell'Unione Europea, il 16 ottobre 2003, Riccardo Muti ha diretto la Filarmonica della Scala a Bruxelles, mentre il 14 dicembre dello stesso anno ha diretto l'atteso concerto di riapertura del Teatro "La Fenice" di Venezia. Ha iniziato il 2004 dirigendo i Wiener Philharmoniker nel tradizionale concerto di Capodanno nella Sala Grande dei Musikverein a Vienna. Il 7 dicembre 2004 ha trionfalmente riaperto la Scala restaurata, dirigendo l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.



TATIANA SERJAN

Soprano, nata a San Pietroburgo, ha cominciato gli studi musicali in pianoforte presso il Liceo musicale della città natale, proseguiti al Conservatorio di San Pietroburgo nella classe di direzione corale con F.M. Kozlov. Ha iniziato gli studi vocali al Conservatorio “Rimskij-Korsakov” di San Pietroburgo, con E.N. Manukhova; successivamente si è diplomata al Conservatorio di San Pietroburgo con il massimo dei voti, con G.V. Zastavnij. Infine, si è perfezionata in Italia all’Accademia delle Voci di Torino con Franca Mattiucci.

Finalista in alcuni concorsi di canto internazionali tra i quali il “Viotti” di Vercelli (2001), “The Golden Sophit” di San Pietroburgo (2001; nominata “miglior ruolo operistico femminile”), “Una voce per Verdi” di Ispra (2002), debutta nel 1994 all’Opera Studio di San Pietroburgo, come Violetta nella *Traviata*. Sempre con l’Opera Studio di San Pietroburgo ha interpretato sia Mimì sia Musetta nella *Bohème* (1996), ed è stata Fiordiligi in *Così fan tutte* durante una tournée in Germania (1997). Successivamen-

te ha cantato nella *Lady Macbeth del distretto di Mčensk* di Šostakovič, diretta da Mstislav Rostropovič con la Società Filarmonica di San Pietroburgo, e al Teatro Musicale di Stato di San Pietroburgo nei *Racconti di Hoffmann* e in *Bohème*.

In Italia, ha debuttato al Teatro Regio di Torino nel dicembre 2002 come Lady Macbeth nel *Macbeth* verdiano, interpretata l'anno successivo ad Atene, al Teatro Massimo di Palermo e a Tokyo, con l'Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Riccardo Muti a Ravenna (dove ha cantato anche per il concerto delle *Vie dell'amicizia*, poi replicato a Bosra, in Siria), e poi a Madrid, Trieste, Bologna. Ha cantato anche ad Ancona in *Un ballo in maschera*, poi a Rovigo, Trento e Catania. Tra i prossimi impegni, *Trovatore* ai Bregenz Festspiele, *Sancta Susanna* di Hindemith al Teatro de São Carlos di Lisbona e al Teatro alla Scala; *Tosca* al Teatro Comunale di Bologna.



BRIGITTE PINTER

Mezzosoprano austriaca, è stata scoperta da Claudio Abbado, su consiglio del quale ha studiato alla famosa Juilliard School di New York. Al suo rientro in Austria, ha vinto il concorso Belvedere di Vienna.

È stata impegnata per diversi anni all'Opernhaus di Zurigo, dove ha debuttato come Penelope nel monteverdiano *Ritorno di Ulisse in patria* diretto da Nikolaus Harnoncourt; è stata poi Ulrica nel *Ballo in maschera* di Verdi con la direzione di Stefano Ranzani e la regia di Jürgen Flimm, e Magdalene nei *Meistersinger von Nürnberg* di Wagner diretti da Franz Welser-Möst con regia di Nikolaus Lehnhoff. Ha cantato inoltre al Festival di Salisburgo, diretta da Esa-Pekka Salonen e Peter Sellars, nei teatri d'opera di Amburgo, Stoccarda e Francoforte, e ai Münchner Opernfestspiele; al Teatro dell'Opera di Roma ha debuttato di recente come Giocasta nell'*Oedipus Rex* di Stravinskij.

Brigitte Pinter si è esibita in un concerto liederistico alla Carnegie Hall di New York, nell'Ottava sinfonia di Mahler

con Lorin Maazel alla Philharmonie am Gasteig a Monaco di Baviera; inoltre è stata impegnata con i Wiener Symphoniker al Musikverein di Vienna e in Giappone con la Tokyo Philharmonic Orchestra.

Il suo repertorio operistico comprende, fra le altre, le parti di Dalila nel *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, Fricka e Waltraute nel *Ring der Nibelungen*, Brangäne nel *Tristan und Isolde*, Venus nel *Tannhäuser*, Kundry nel *Parsifal* di Wagner; e ancora Carmen, e la Contessa Geschwitz nella *Lulu* di Berg. Si è esibita anche nelle sinfonie e nei Lieder per orchestra di Mahler, nel *Requiem* di Verdi, nei *Gurrelieder* di Schönberg e nella *Missa Solemnis* di Beethoven.

Dopo Ravenna Festival, impersonerà Klementia nella *Sancta Susanna* di Hindemith anche alla Scala, e al Teatro de São Carlos di Lisbona.



METTE EJSING

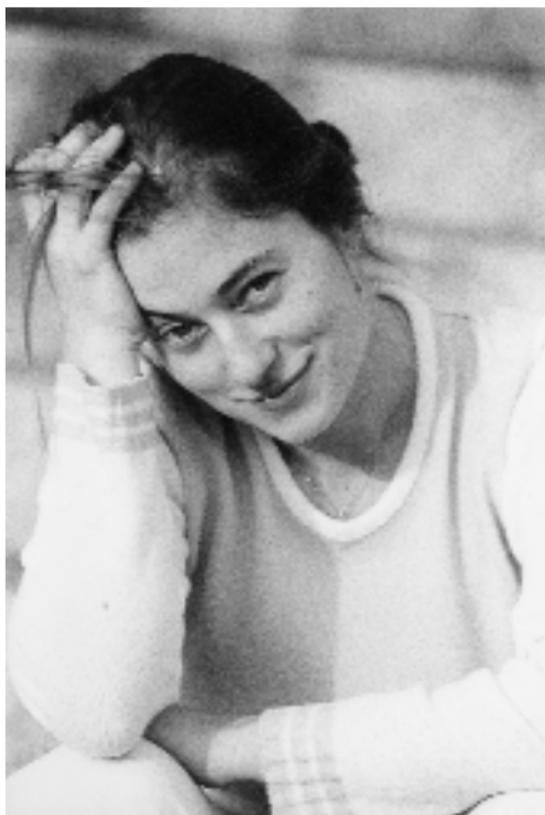
Contralto, si sta rapidamente affermando sulla scena operistica internazionale. Particolarmente versata nel repertorio wagneriano, ha interpretato Erda nel *Ring der Nibelungen* nei teatri di tutta Europa e in Canada (in particolare, si è esibita a Bayreuth nella stagione 2000-2001, ed è stata diretta da Daniel Barenboim l'anno successivo alla Deutsche Staatsoper di Berlino), ha anche interpretato Mary nel *Fliegende Holländer* ancora alla Staatsoper di Berlino, alla Scala di Milano e al San Carlo di Napoli. Di Wagner ha cantato anche i *Wesendonck Lieder*, eseguiti con la Deutsches Symphonie Orchester Berlin.

Ha interpretato anche Clitennestra nell'*Elektra* di Richard Strauss, all'Opera di Copenhagen, e ancora alla Scala di Milano. Sempre di Strauss, si è esibita nel *Rosenkavalier* al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles. Il suo repertorio comprende anche le parti della Contessa nella *Dama di Picche* di Čajkovskij (al Bol'šoj nella stagione 2002-2003), Quickly nel *Falstaff* di Verdi (con l'Opera di Atlanta nel 2001-2002), Gertrude nello *Hans Heiling* di

Marschner (con Dennis Russell Davies e l'Orchestra Sinfonica della Radio di Vienna), e ancora la Strega di Endor nel *Saul and David* di Nielsen, e Mrs. Sedley nel *Peter Grimes* di Britten. Nella stagione 2001-2002 è apparsa nei *Königskinder* di Humperdinck diretti da Jeffrey Tate al Teatro San Carlo di Napoli. Con Tate e l'orchestra della RAI di Torino ha interpretato anche le schumanniane *Szenen aus Goethes Faust*.

Mette Ejsing si dedica anche al repertorio sinfonico: di Mahler ha interpretato i *Kindertotenlieder*, nonché la Seconda e la Terza sinfonia (con la Columbus Symphony, la Toronto Symphony, la St. Louis Symphony, e con la Filarmonica di Rotterdam diretta da Valerij Gergiev). Ha cantato anche nel *Requiem* di Mozart, nella Nona sinfonia di Beethoven con i Wiener Symphoniker al Konzerthaus di Vienna, con la Oslo Philharmonic, e con l'orchestra della Scala diretta da Riccardo Muti. Diretta da Mstislav Rostropovič, si è esibita nella cantata *Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev.

Tra i numerosi riconoscimenti, Mette Ejsing ha ricevuto un premio ad honorem dalla Carl and Anee Marie Nielsen Foundation.



JULIA HILLEBRAND

Attiva sia come attrice sia come assistente alla regia, si è diplomata nell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" a Roma, per poi perfezionarsi in vari stage sui temi più svariati, dall'arte dei clown ad Artaud, dalla danza Buto a Molière. Come attrice è apparsa, tra i molti titoli, nelle *Troiane* di Euripide con la regia di F. Mazzoli, *Le Coefore* di Eschilo dirette da P.P. Sepe; è apparsa anche nella *Favola del figlio cambiato* di Pirandello con la regia di Maria Luisa Bigai, e si è cimentata con alcune favole e filastrocche inedite di Andrea Camilleri, nonché in melologhi su musiche di Robert Schumann assieme al pianista C. De Bernard.



IGOR HORVAT

Di origini croate, nato e cresciuto in Svizzera, si è diplomato nel 2000 alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Assai attivo in teatro, il suo repertorio spazia dai classici (*Le baccanti* di Euripide e *Le rane* di Aristofane con la regia di Luca Ronconi, *Edipo re* di Sofocle diretto da Roberto Guicciardini al Teatro Greco di Siracusa), a Shakespeare (*Riccardo III* con la regia di Arpad Schilling al Piccolo Teatro di Milano) Goldoni (*I due gemelli veneziani*, ancora con Luca Ronconi al Piccolo Teatro di Milano), fino a toccare Puškin (*Mozart e Salieri* diretti da Guido De Monticelli all'Oratorio dei Pretoni di Firenze), e ancora Nabokov, Borges, Brecht.

È apparso in molte *fiction* televisive (*R.I.S.*, *Distretto di polizia 4*, *Cuore contro cuore*), e attualmente lavora al seguito di *Elisa di Rivombrosa*. Ha partecipato anche ad alcuni video di Luca Carboni, Raf, Almamegretta. Per la Radio Televisione della Svizzera Italiana ha partecipato a numerosi radiodrammi, tra cui il melologo di Von Winter *Leonardo e Blandina*, per la regia di Filippo Crivelli.



ELENA SARTORI

Ravennate, si è diplomata in Organo, Composizione organistica e Pianoforte in vari conservatori italiani, e in seguito si è laureata in Musicologia nell'Università di Bologna.

Primo Premio al Quinto Concorso Internazionale di Musica da Camera con Pianoforte "Franz Schubert" di Torino nel 1991, l'anno seguente interrompe l'attività concertistica come pianista per perfezionarsi prima al Conservatorio di Basilea, poi alla Musikhochschule del Mozarteum di Salisburgo, e ancora alla Bach Akademie di Stoccarda, dove studia con Daniel Chorzempa per il repertorio organistico e con Helmut Rilling per la Direzione di coro. Studia inoltre canto con Claudio Cavina, Michel Van Goethem e Patrizia Vaccari.

Si è esibita, come organista, cantante, direttore, in molti festival italiani e stranieri (Francia, Germania, Lussemburgo, Portogallo, Serbia, Bosnia Erzegovina, Galles, Ungheria, Giappone), e ha collaborato con istituzioni importanti quali il London Symphony Chorus, la Fonda-

zione “Arturo Toscanini” di Parma, l’Opernstudium di Salisburgo, l’ensemble “Theatrum Instrumentorum”. Ha inciso per le etichette Bongiovanni, Tactus, Stradivarius, e per la rivista “Amadeus”. È stata ospite di RAI Radio Tre e della Radio Vaticana, nonché di numerose reti televisive all’estero. Impegnata anche come didatta, suoi contributi sono apparsi inoltre su riviste di settore quali “Arte Organaria” e “Organistica”.

ORCHESTRA GIOVANILE “LUIGI CHERUBINI”



violini primi

Luisa Bellitto
Veronica Pisani
Maria Saveria Mastromatteo
Federico Galieni
Keti Ikonomi
Lorenzo Maccaferri
Riccardo Patrone
Camilla Mazzanti
Stefano Rimoldi
Giulia Bellingeri
Alice Iegri
Erika Verga
Olessya Emilyanenko
Daria Leunzinger

violini secondi

Donato Cuciniello
Marta Violetta Nahon
Ambra Cusanna
Doriana De Rosa
Tiziana Furci
Davide Mazzamuto
Elisa Mancini
Federica Fersini

Elena Bassi

Lavinia Morelli
Cecilia Scala
Federico Grandi

viole

Paolo Fumagalli
Antonio Buono
Silvia Vannucci
Nazzarena Catelli
Claudia Brancaccio
Luca Pirondini
Tiziano Petronio
Marta Rovinalti
Manuela Trombini

violoncelli

Massimiliano Martinelli
Misael Lacasta
Maria Cristina Mazza
Lisa Pizzamiglio
Stefano Sabattini
Fulvia Mancini
Daniele Fiori
Angela Awalom Rahia

contrabbassi
Antonio Mercurio
Giovanni Scorpioni
Marco Cuciniello
Matteo Nasini
Fabio Sacconi
Alessandro Paolini
Luca Zuliani

flauti
Paolo Taballione
Alessandra Dario

ottavini
Fabio Salvalaggio
Gabriele Detti
Gabriele Bifulco
Marzia Ottolini

oboi
Davide Guerrieri
Vittoria Palumbo
Francesca Alleva

clarinetti
Alessandro Falco
Fabio Lo Curto
Andrea Rum
Francesco Negrini

fagotti
Corrado Barbieri
Martina Lando

Davide Fumagalli
 Paolo Duttu

corni
Francesca Bonazzoli
Michele Giorgini
Lara Morotti
Gnuffi Frederic

trombe
Fabrizio Iacoboni
Tinnirello Eugenio

tromboni
Francesco Parini
Rodolfo Bonfilio
Gianluca Tortora

tuba
Francesco Lucchino

timpani
Mirko Natalizi

percussioni
Antonio Bianchi
Stefano Manoni
Gianni Dardi

organo
Davide Cavalli

celesta
Antonino Siringo

Un'orchestra dalla forte identità nazionale che rispetti la nostra storia musicale, senza per questo precludere una visione europea della musica, ecco perché l'orchestra giovanile fondata da Riccardo Muti ha preso il nome di un musicista come Luigi Cherubini, che Beethoven considerava il più grande del suo tempo. Un musicista italiano che operava con una prospettiva europea.

La nascita della "Cherubini" è stata ispirata dalla volontà e

dal desiderio preciso di Riccardo Muti di poter trasmettere ai giovani musicisti le conoscenze acquisite nel corso della sua carriera “soprattutto dai professori delle grandi orchestre con cui ho avuto la fortuna di lavorare”, come ha precisato in occasione della presentazione della nuova formazione musicale. E sempre Muti ha più volte sottolineato come con questo progetto intenda manifestare la gratitudine ai grandi maestri italiani – Antonino Votto e Vincenzo Vitale – con i quali si è formato: “Vorrei restituire al mio Paese ciò che da esso ho ricevuto, costruire un’orchestra di giovani talenti italiani che, dopo il Conservatorio, in tre anni di attività possano apprendere il significato dello stare in orchestra, del dare il proprio contributo ad una compagine sinfonica od operistica, il che non è meno importante di una grande carriera solistica”.

La “Cherubini” è formata da giovani diplomati di nazionalità italiana, provenienti da tutte le regioni italiane, la cui età media è di ventiquattro anni. Gli strumentisti selezionati rappresentano il risultato di audizioni e selezioni – che hanno visto coinvolti oltre 600 ragazzi – effettuate, nel corso di due anni, da parte della commissione presieduta dallo stesso Muti e composta da solisti quali Roberto Fabbriciani, Rocco Filippini, Bruno Giuranna, Franco Petracchi, e dalle prime parti di prestigiose formazioni orchestrali europee.

L’Orchestra è gestita dalla omonima Fondazione costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L’intrapresa è quella di indicare un percorso in grado di unire, in un sodalizio progettuale, soggetti pubblici e privati nell’ambito di una piena “concertazione” che possa contribuire a definire le qualità e le diverse eccellenze di un territorio e di una nazione.

Nata con l’obiettivo preciso di divenire una nuova realtà di formazione post-accademica in grado di offrire metodologie formative che garantiscano un’elevata qualità esecutiva, ma soprattutto un’attitudine al “pensiero musicale”, la “Cherubini” costituisce dunque una tappa intermedia che si colloca in ideale e privilegiata congiunzione tra il diploma di Conservatorio e l’attività professionale, con un percorso di formazione-lavoro equamente diviso fra stage di studio e un denso programma di esibizioni.

ENSEMBLE MELODI CANTORES



Elisabetta Agostini
Valentina Betti
Elena Biscuola
Giovanna Casanova
Margherita De Laurentis
Federica Doniselli
Nadia Engheben
Pamela Lucciarini

Antonia Marolda
Elena Sartori
Candace Smith
Emanuela Tesch
Patrizia Vaccari
Miriam Valado Montero
Barbara Zanichelli

L'Ensemble, che trae il suo nome da un passo del *Syntagma Musicum* di Michael Praetorius (in cui i *melodi cantores* sono i più scelti tra i chierici in grado di eseguire il repertorio musicale di un monastero), nasce nel 2000 come laboratorio per la revisione, edizione e incisione del *Requiem* di Padre Martini, in collaborazione col Conservatorio e l'Università di Bologna. Formazione aperta, l'ensemble ha proseguito da allora una intensa attività pubblica, dedicandosi con particolare interesse ai repertori meno frequentati e di ricerca.

Dopo alcune incisioni discografiche per la bolognese Tactus, l'Ensemble tiene concerti, lezioni-concerto e seminari a Strasburgo, Colonia, Lione, Ottobeuren, Altheim, Bad Ischl, e in numerosi festival italiani; fonda e coordina inoltre i corsi di Canto gregoriano per la Fondazione Paoletti di Assisi.

Per l'edizione 2005 del Festival "Corti, Chiese e Cortili" di Bologna l'ensemble presenta due progetti dedicati al Codice anonimo di Castell'Arquato (Piacenza) e al *Cantico dei Cantici* di Palestrina, e ancora a Palestrina sarà dedicato un CD che il gruppo inciderà per un numero speciale della rivista "Amadeus". Tra i prossimi impegni, anche la produzione del grande *Te Deum* di Jean-Baptiste Lully per il Centro ravennate di Studi Danteschi e a Parigi, nonché l'incisione del *Livre anonyme de Limoges* sull'organo storico di Rozay.



VADIM REPIN

Nato in Siberia nel 1971, inizia a suonare il violino a 5 anni e sei mesi dopo si esibisce in pubblico per la prima volta. A soli 11 anni vince la medaglia d'oro in tutte le categorie del Concorso Wieniawski. Nello stesso anno dà il suo primo recital a Mosca e San Pietroburgo. Nel 1985, a 14 anni, debutta a Tokyo, Monaco, Berlino e Helsinki e, l'anno seguente, alla Carnegie Hall. Nel 1986, troppo giovane per partecipare al Concorso Čajkovskij, è invitato a tenere il concerto d'apertura. A diciassette anni vince il Concorso Musicale Internazionale "Reine Elisabeth" di Bruxelles, tra i più prestigiosi e selettivi al mondo, dando così il via ad una strepitosa carriera internazionale. Da allora Vadim Repin si è esibito con le più importanti orchestre del mondo: Berliner Philharmoniker, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Orchestra Filarmonica della Scala, Los Angeles Philharmonic, New York Philharmonic, Orchestre de Paris, Royal Concertgebouw, San Francisco Symphony, Orchestre de la Suisse Romande, Filarmonica di San Pietroburgo. Ha suonato con grandi direttori quali Boulez, Bychkov, Chailly, Dutoit, Gergiev, Krivine, Levine, Marriner, Masur, Mehta, Muti, Rattle, Rostropovič, Roždenstvenskij, Temirkanov.

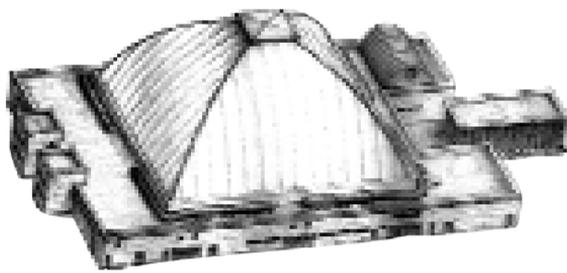
Convinto sostenitore della musica contemporanea, Vadim Repin ha raccolto ovazioni per la sua recente interpretazione del Concerto per violino di John Adams con la Chicago Symphony e la San Francisco Symphony dirette dall'autore. In occasione del suo debutto con la Boston

Symphony, e subito dopo con la City of Birmingham Symphony Orchestra, ha proposto una magistrale interpretazione dell'*Offertorium* di Sofija Gubajdulina.

Vadim Repin è regolarmente ospite di prestigiosi festival internazionali: Hollywood Bowl, Tanglewood, Ravinia, Gstaad, Rheingau, Verbier e BBC Proms. La sua partecipazione alla serie cameristica "Carte Blanche" del Louvre di Parigi è documentata da una registrazione *live* del concerto da lui tenuto insieme a giovani musicisti (tra cui il violinista tzigano Roby Lakatos). Ha avuto come partner cameristici, tra gli altri, Martha Argerich, Jurij Bashmet, Mischa Maisky e Michail Pletnev. Per le prossime stagioni ha in programma diverse serie di recital che toccheranno gli Stati Uniti, il Giappone e molte nazioni europee. Di recente ha ottenuto un grande successo a Londra con la London Philharmonic e Riccardo Muti, con il quale suonerà prossimamente anche a New York.

Tra le sue numerose incisioni premiate, il Primo concerto per violino di Šostakovič e il Secondo di Prokof'ev con la Hallé Orchestra diretta da Kent Nagano; i Concerti di Čajkovskij e di Sibelius con la London Symphony Orchestra diretta da Emmanuel Krivine; le prime due Sonate per violino e le *Cinque melodie* di Prokof'ev insieme al pianista Boris Berezovskij (premiato col Diapason d'Or), con il quale Repin ha registrato anche la Sonata di Ravel e la *Sonata epica* di Medtner, oltre a opere di Richard Strauss, Stravinskij e Bartók. La sua esecuzione di alcuni Concerti per violino di Mozart con la Wiener Kammerorchester diretta da Yehudi Menuhin, ha vinto nel 1999 il Premio Echo Klassik Instrumentalist of the Year. L'incisione per la Philips dei Concerti per violino di Čajkovskij e di Mjaskovskij con l'Orchestra del Teatro Kirov diretta da Valery Gergiev, segna i diciotto anni di collaborazione – scanditi da numerosi premi e dal plauso di un pubblico internazionale – tra Repin e il grande direttore d'orchestra.

Nel maggio 2004, Vadim Repin ha tenuto un recital a Genova nell'ambito delle manifestazioni per "Genova città della Cultura 2004", suonando il violino "Guarneri del Gesù" (1743) conosciuto come il "Cannone", appartenuto a Paganini e gentilmente concesso dal Comune di Genova. Repin suona un magnifico Stradivari "Ruby" del 1708, per gentile concessione della Stradivarius Society di Chicago.



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali e artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempio periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all’esterno, liberando da un lato l’area coperta, e consentendo dall’altro la loro utilizzazione per spettacoli all’aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diret-

to da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

responsabile

Franco Masotti

programma di sala a cura di

Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale

Giovanni Trabalza

grafica e lay-out

Antonella La Rosa

stampa

Grafiche Morandi, Fusignano