



Pietra di diaspro

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

Assemblea dei 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**

Revisori dei Conti

**Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo**

Ravenna Festival ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

AIR ONE

ASSICURAZIONI GENERALI

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BANG & OLUFSEN

BH AUDIO

**CASSA DEI RISPARMI
DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA**

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

**CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO
VALLI” - RIMINI**

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA

CONFINDUSTRIA RAVENNA

CONTSHP ITALIA GROUP

COOP ADRIATICA

COOPERATIVA BAGNINI CERVIA

**CREDITO COOPERATIVO
RAVENNATE E IMOLESE**

ENI

ERIS

**FEDERAZIONE COOPERATIVE
PROVINCIA DI RAVENNA**

FERRETTI YACHTS

**FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA**

**FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA**

GRUPPO POSTE ITALIANE

HAWORTH CASTELLI

INDESIT COMPANY

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOOP

MARINARA

MERCATONE UNO

MERLONI PROGETTI

PROFUMERIE DOUGLAS

RECLAM

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

YOKO NAGAE CESCHINA



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

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*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *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*

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*
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
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*
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*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
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*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
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*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
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*
SCAFI - Società di Navigazione, *Napoli*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Pietra di diaspro

di Adriano Guarnieri



Le parole “pietra di diaspro”, iscritte in un corale dell’opera, sono tratte dall’*Apocalisse* di Giovanni, là dove si parla di una città futura, risplendente di luce, per il suo “manto pietroso”, bianco. L’opera è infatti costituita su frammenti dell’*Apocalisse*, accostati specularmente a liriche di Paul Celan. Dunque un’idea di immagini e letteratura apocalittica antica, vicina ad immagini di letteratura contemporanea. Il passaggio fra i due mondi è netto, come fosse un tutt’uno. Celan è autore che nella sua letteratura ha una radice ebraica, non confessionale; ma che tratta in maniera “apocalittica” il tormento del male, nella società d’oggi.

L’opera è in due parti: ogni parte ha dieci sequenze; ogni sequenza uno specifico tratto, musicale o vocale, che la caratterizza. 7 sono i simboli in scena (7 voci), 7 voci compongono il coro, vi sono 7 trombe, 7 arpe, più orchestra e *live electronics* che concorrono non a una drammaturgia narrativa, ma a una drammaturgia dello spirito.

Alla base di questo immenso oratorio, astratto, per video-teatro, c’è lo scontro fra il potere, con la sua simbologia babilonese, ed il superamento di tutto ciò, per mezzo di una città ideale (Gerusalemme) lucente di pietra bianca (cioè di contropotere). Naturalmente, tutto ciò è allo stato di simbolo. La città perfetta, non si è ancora storicizzata.

Il *live electronics* porta questo scontro ideale tra la musica e il pubblico. La scena riporta simboli allegorici, che nulla hanno a che fare con la narratività operistica. La musica ci porta in una dimensione dello spirito del tutto contemporanea all’oggi, senza riferimenti confessionali. Un’apocalisse moderna, in cui il disvelamento (apocalisse, appunto) della sacralità, rimanda all’essenza ideale di un moderno umanesimo, che fatica ad armonizzarsi con lo spirito del vivere contemporaneo. I contrasti netti musicali rafforzano questo senso dialettico fra il vecchio e il nuovo.



Un particolare della partitura autografa della Pietra di diaspro di Adriano Guarnieri.

Nella pagina a fianco e alle pagine seguenti, incisioni di Juan Juaregui y Aguilar per Luís de Alcazar, Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi. Cum opusculo de sacris ponderibus ac mensuris, Antuerpiæ, apud Ioannem Keerbergium, 1614. Per gentile concessione della Biblioteca Classense di Ravenna.

Uno dei sette angeli mostra a Giovanni la Gerusalemme celeste, la “sposa dell’Agnello” (Cap. 21).



OperaVideo
Pietra di diaspro

musica di **Adriano Guarnieri** (1947)

Testi liberamente tratti dall'*Apocalisse* di Giovanni e da poesie di Paul Celan
(Edizioni Musicali Rai Trade - Roma)

maestro concertatore e direttore

Pietro Borgonovo

regia

Cristina Mazzavillani Muti

scenografia ed immagine virtuale **Ezio Antonelli**

light designer **Patrizio Maggi**

costumi **Alessandro Lai**

live electronics e regia del suono **Alvise Vidolin, Nicola Bernardini, Nicola Buso**

i 7 simboli

**Sonia Visentin, Alda Caiello, Ilaria Del Prete, Matelda Viola, Antonella Ruggiero,
Marco Lazzara, Gianluca Belfiori Doro**

le 7 voci concertanti

**Yun Sil Oh, Chiara Tinuzzo, Marisa Balistreri, Marina Di Marco,
Oleg Nekhaev, Massimiliano Drapello, Roberto Nencini**

gli attori

**Angela Abbruzzese, Emanuela Bonora, Pierre Yves Brival, Chiara Costanzi, Giada Dragoni,
Yasmine Mechergui, Andrea Muscas, Saverio Prato, Marco Vaccari**

Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma

flauto iperbasso **Roberto Fabbriciani** *le 7 arpe soliste* **Paola Perrucci** *violoncello solista* **Andrea Noferini**

assistente alla regia **Maria Grazia Martelli**

proiezioni video **Gianni Guerrini**

operatore watchout **Andrea Mordenti**

elaborazione grafiche **Lorenzo Lopane, Roberto Santoro, Gianni Stabile**

**Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, Centro Internazionale di Eccellenza Casa
Paganini - InfoMus Lab, Università di Genova, Associazione Culturale Mondo Estremo - Firenze**

Nuovo allestimento

**Commissione di Ravenna Festival
produzione Teatro dell'Opera di Roma**

Il libretto



Giovanni riceve l'invito a diffondere la parola di Dio alle sette Chiese; la voce udita da Giovanni si materializza nella visione della figura del Cristo in mezzo a sette candelabri ai cui piedi Giovanni cade (Cap. 1).

OperaVideo

Pietra di diaspro

musica di **Adriano Guarnieri** (1947)

Testi liberamente tratti dall'*Apocalisse* di Giovanni e da poesie di Paul Celan
(Edizioni Musicali Rai Trade - Roma)



Visione del trono di Dio. Un Agnello, con sette corna, giace sul trono, reggendo con la zampa il libro dai sette sigilli aperto. È circondato dai quattro esseri viventi, dai ventiquattro vegliardi prostrati in adorazione e da una folta schiera di angeli (Cap. 5).

PRIMA PARTE

Prologo e Sequenza 1

Coro, 7 voci (7 Simboli)

Vieni, vedi

la stella del mattino

stupenda luce d'oro

pura luce che tutto vela di pulviscolo

Sequenza 2

Voce rock (Simbolo V), poi Simboli I, II, III

...pura luce d'oro

o stella spendente del mattino

una luce che tutto vela di pulviscolo

Sequenza 3

Coro, Simboli I, II, III, IV, V

...una luce oltre l'eterno...

fili bianco-velati

ravvolti a ritroso.

Crinali di luce

si perdono in cielo

come luce che si spande

da un sole racchiuso

su coltri silenziose

– fiammeggia – sopra l'orizzonte

Sequenza 4

Coro, Simboli II, V, VI

I poli

Sono in noi,

insuperabili,

nella veglia

passiamo, dormendo,

alla porta della misericordia

Coro

Dillo, di' che Gerusalemme esiste

dillo, dillo

Simbolo II e V

misericordia

Sequenza 5

[Simbolo V: misericordia], Simboli I, VI

I poli

sono in noi,

insuperabili,

passiamo

nella veglia

dormendo...

come se io fossi questo

tuo bianco

come se tu fossi

il mio,

...ed essere noi, noi senza di noi.

Sequenza 6

Coro

Misericordia

Sequenza 7

Coro

Noi ravvolti in candide vesti

lavate col sangue

dalla fatica e dalla tribolazione

Coro, poi Simboli V, VI, VII

Senti, vedi

senti una voce

ch'è fragore di molte acque.

Sequenza 8

7 Simboli

Lacera nell'aria il suo grido

come un agnello ritto sgozzato.

Sequenza 9 (Aria dello sposo)

Simboli V, VI

Quando amore mio ti vedrò. Mio sposo
[io ti cerco
L'ombra sogna il tuo corpo, io cerco
[il tuo corpo
come cielo sconfinato e puro.

Sequenza 10

7 voci, Coro

come cielo notturno sconfinato e puro
nell'armonia di tutte le stelle
sento il tuo cuore battere
nell'armonia della grazia
Quando amore mio, ti vedrò,
mio sposo quando ti vedrò,
mio sposo, io ti cerco
quando amore mio ti rivedrò.

SECONDA PARTE

Sequenza 1

Coro, Simboli I, V, VI, 7 arpe

Vieni, ascolta.
senti la voce di molte acque
come voce di molti arpisti
arpeggianti sulle loro arpe.
Senti tuoni voci lampi
è la fine
Senti: sette musici suonano
le sette trombe
le loro trombe.

Sequenza 2

Simbolo V

Io siedo Regina, vedova non sono,
lutto non vedrò
seduta sopra una fiera
ravvolta in veste di porpora

Sequenza 3

Coro

O Babilonia, città forte,
che hai abbeverato tutte le genti del vino
[del furore della tua prostituzione
madre delle prostitute
giunta è l'ora del tuo giudizio.

Sequenza 4

7 Simboli

Il suono di arpisti e musici non sentirai
[mai più,
né battere d'ali, né rumore alcuno,
né voce di sposa.

Sequenza 5 (Aria dello Sposo)

Simbolo III

Il mio sposo io cerco

ora le nozze sono giunte.
Non lutto né dolore, né grido,
ogni lacrima verrà asciugata.
Quando amore mio ti rivedrò?

Coro

Di' che Gerusalemme esiste, dillo!

Sequenza 6 (Duetto degli sposi)

Simboli III e VI

L'ala del mattino
alla tua bocca mi ha portato
nel fuoco del pudore
in un religioso ardore
religiosa luce.

Coro

Di' che Gerusalemme esiste, dillo!

Sequenza 7 (Gran Corale)

Coro

Sopra un alto monte di oro puro
[come vetro fuso.
la sua luce brilla come pietra d'oro,
come pietra di diaspro cristallino.
Una musica su ali d'angelo si libera in cielo,
infinite note si intrecciano.
Non vi sarà più notte né bisogno di lucerna
o di sole, o di luce di sole.

Sequenza 8

7 Simboli

Di' che Gerusalemme esiste, dillo!
Questa è l'ora della mietitura
i grappoli delle vigne sono maturi.

Sequenza 9 (Aria del controtenore)

Simbolo I e VI

Sento il cuore battere davanti al soffio di donna.

Col suo corpo silente mi giace accanto,
col suo corpo coperto di stelle.
La luna ai suoi piedi va contemplando
[orizzonti deserti.

Coro e Simbolo V

Dillo, dillo, esiste

Sequenza 10 (Aria finale)

Simboli V, I, II, III

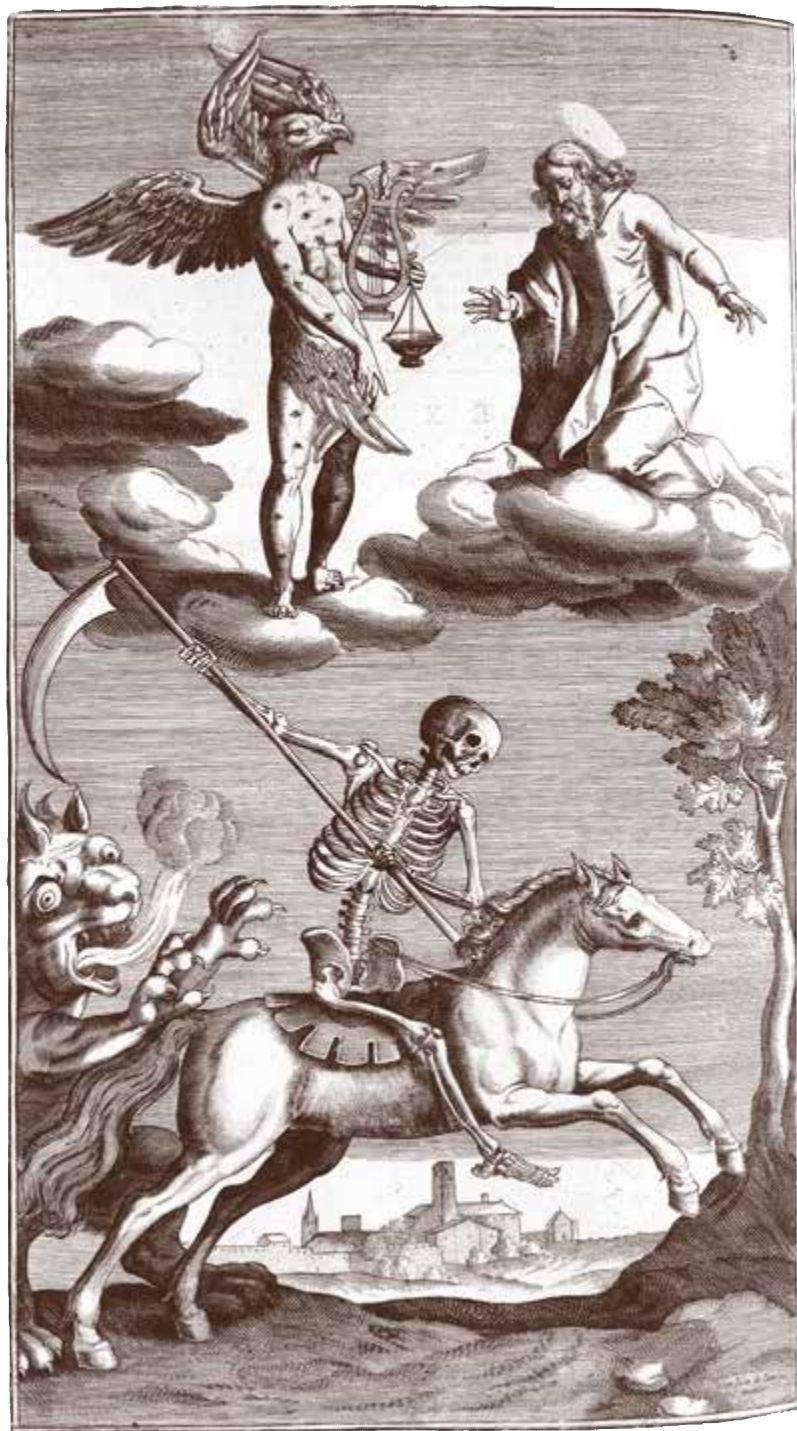
Quei fili ravvolti a ritroso
ormai bianco-velati
sulla stella che ferma ci sovrasta
uno sguardo, un altro filo che ci avvolge

Simbolo V

Io so che i fili luccicano...
questa tarda luce
quando ti vedrò,
questa tarda luce.
tarda luce.

**“Io so: i fili luccicano”:
introduzione a *Pietra di diaspro***

di Paolo Petazzi



E mi portò in spirito su un monte grande ed elevato, e mi mostrò la città, la santa Gerusalemme, che scendeva dal cielo, proveniente da Dio, con la gloria di Dio, il suo splendore simile a pietra preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. [...] E la costruzione del suo muro era diaspro e la città oro puro, simile a vetro puro. Le fondamenta del muro della città erano adorne di ogni pietra preziosa: il primo fondamento era diaspro; il secondo, zaffiro; il terzo, calcedonio; il quarto, smeraldo; il quinto sardonice; il sesto, sardio; il settimo, crisolito; l'ottavo, berillo; il nono, topazio; il decimo, crisopazio; l'undicesimo, giacinto; il dodicesimo, ametista. (*Ap 21,10-11 e 18-20*, traduzione di Edmondo Lupieri).

Da un dettaglio della luminosa visione della Gerusalemme celeste nell'*Apocalisse* prende il titolo la quinta opera teatrale di Adriano Guarnieri, composta tra il 2004 e il 2006 (è la quarta che giunge sulle scene, perché la prima *Medea* del 1988-90 non è mai stata rappresentata). Il testo, preparato (necessariamente) dal compositore, presenta una drammaturgia che non ha nulla di narrativo e va compresa inseparabilmente dalla musica (Nono avrebbe parlato di un “teatro dell’ascolto”; ma la prospettiva di Guarnieri è diversa): nel testo infatti non si riprende il racconto della “rivelazione” descritta da Giovanni; ma si combinano liberamente brevi frammenti dell'*Apocalisse*, di quattro poesie di Paul Celan e di una che Jacques Maritain inserì nel proprio saggio sull'*Apocalisse*. Inizialmente Guarnieri aveva pensato di accostare all'*Apocalisse* versi di Leopardi e Pasolini. Di quella idea, abbandonata quando il compositore ebbe la “folgorazione” dell’incontro con la poesia di Celan, è rimasta una lieve traccia. Nella prima fase della maturità di Guarnieri la poesia di Pasolini era stata una presenza essenziale: ad esempio su frammenti tratti dalla *Religione del mio tempo* è costruito per intero il testo del suo esordio nel teatro musicale, le “azioni liriche” *Trionfo della notte* (Bologna 1987). Un elemento di continuità ideale con quella stagione, oltre alla coerenza stilistica della ricerca di Guarnieri, è proprio la presenza, nel testo di *Pietra di diaspro*, di qualche vocabolo o frammento che sembra un’eco lontana del testo di quel primo lavoro teatrale (ad esempio: “pura luce che

*Apertura del quarto sigillo.
Chiamato dal quarto essere vivente
appare a Giovanni un cavallo verde
pallido cavalcato dalla Morte e
seguito dall’Inferno (Cap. 6).*

tutto vela di pulviscolo”, o anche “luce che si spande”). Guarnieri aveva chiamato “azioni liriche” il *Trionfo della notte*; mentre il sottotitolo di *Pietra di diaspro* è “opera-video”, lo stesso della seconda *Medea* (Venezia 2002). Esso non definisce la effettiva destinazione attuale della partitura, ma indica una potenzialità, quella di realizzare, con le nuove tecnologie usate in modo adeguato (dal punto di vista visivo e soprattutto acustico), un video dell’opera, che possa dare un’idea nitida della complessità delle trame polifoniche attraverso una registrazione su più canali, e faccia comprendere anche il rilievo che assumono lo spazio e il *live electronics* nel pensiero musicale di Guarnieri da più di un decennio. Non c’è nella partitura alcuna didascalia riguardante lo spettacolo, la componente visiva (tranne la indicazione, musicale e insieme teatrale, della collocazione degli interpreti in scena o fuori); ma la musica, dichiara Guarnieri, “è veramente pensata per sequenze video, ciascuna con un suo ritmo interno”. Cogliere questo ritmo è compito lasciato al regista e allo scenografo; ma resta nel pensiero di Guarnieri l’idea di un mezzo visivo che rafforzi la tensione musicale, al di fuori da una prospettiva di narrazione lineare.

Nato presso Mantova il 10 settembre 1947, Adriano Guarnieri (allievo di Giacomo Manzoni a Bologna) ha spesso parlato della “cantabilità materica” che caratterizza la sua ricerca: una cantabilità che esclude recuperi melodici o tematici di tipo tradizionale perché nasce sempre “dentro la galassia del suono”, dall’interno della materia sonora. Il suono, non l’intervallo, è determinante per la musica di Guarnieri, che

prende vita da contrapposizioni di linee e spessori su agglomerati armonici fissi, da aloni, dissolvenze, echi, riverberi, rifrazioni. La scrittura di Guarnieri giunge in modo personissimo alla definizione di situazioni sonore visionarie, iridescenti, di cangiante inquietudine, o violente e incandescenti, sempre cariche di intensa forza evocativa: alla centralità dell’invenzione del suono, all’immediatezza del rapporto con la materia sonora si riconducono anche l’interna tensione che sostiene le sue opere mature, e la costruzione formale, che non segue percorsi precostituiti, ma strettamente legati alla natura delle situazioni sonore, alla logica del trapassare dall’una all’altra. Con crescente evidenza soprattutto a partire dal 1989-90 si è inoltre definita in Guarnieri una mossa spazialità interna alla pagina, dove la nervosa mobilità dei rapporti contrappuntistici, degli echi e delle rifrazioni, delle linee, delle scie o degli aloni sonori fa muovere il suono nello spazio, lo proietta in una sorta di circolarità spaziale, che è già implicita nella natura stessa dei rapporti fra le parti di una visionaria scrittura polifonica, e che l’elettronica dal vivo può sottolineare o contribuire a definire in modo determinante, come è accaduto sempre più spesso dopo il 1994. Nella sua terza esperienza teatrale, *Orfeo cantando... tolse...* (Montepulciano 1994) per la prima volta Guarnieri usò il *live electronics* per la spazializzazione del suono, in seguito ne approfondì e ampliò la conoscenza e il rilievo. Nelle cantate *Quare tristis* (1995), *Pensieri canuti* (1999) e *Passione secondo Matteo* (2000), e poi nella *Medea* rappresentata a Venezia nell’ottobre 2002, il *live electronics* diventa determinante per trasfor-

mare il suono, muoverlo nello spazio e creare riverberazioni, per aprire a nuove dimensioni le galassie, i vortici, i grumi, gli spessori di materia sonora cari al compositore. Nella visionaria invenzione del suono si addensano polifonie fatte per lo più non di linee, ma di strati, di spessori, di blocchi sonori, con una lancinante tensione al canto. La complessità della scrittura si risolve sempre in intensa evidenza espressiva.

Nelle esperienze teatrali precedenti Guarnieri aveva attinto a Pasolini, Poliziano ed Euripide; in *Pietra di diaspro* si rivolge all'*Apocalisse* e a Paul Celan. Servendosi di fonti letterarie diversissime il compositore, coerentemente con la propria poetica, ha sempre perseguito, invece della narratività, caratteri onirici e interiorizzati che si manifestano, fra l'altro, in una estrema frammentazione dei testi. Come abbiamo già ricordato, nel *Trionfo della notte* i testi sono frammenti poetici da *La religione del mio tempo* di Pasolini: non ci sono vicende o personaggi; ma situazioni "liriche", visioni, lungo un arco drammaturgico-musicale che nel suo approdare al canto richiedeva una destinazione teatrale non convenzionale. La destinazione teatrale dipende essenzialmente da una drammaturgia interna al fatto musicale, come se l'anelito al canto volesse proiettarsi sulla scena, in un poetico teatro immaginario che è, come disse il compositore, "tutto di situazioni interiori". Il rapporto con Poliziano in *Orfeo cantando... tolse...* e con Euripide della seconda *Medea* non muta la drammaturgia onirica e interiorizzata del teatro di Guarnieri (ciò può valere anche per la prima *Medea*, il cui testo e il cui progetto richiederebbero tuttavia un discorso a parte). Si potrebbe osservare che, pur nell'estrema frammentazione del testo e nell'assenza di narrazione (in *Medea* lo stesso infanticidio è oggetto soltanto di vaga allusione), i miti di Orfeo e di Medea offrono allo spettatore e, prima ancora, al regista un punto di riferimento, che non c'è in *Trionfo della notte* e neppure, venti anni dopo, in *Pietra di diaspro*. Il primo e l'ultimo (per ora) dei lavori di Guarnieri per il teatro precedono e seguono le due opere frutto del prolungato e intensissimo confrontarsi del compositore con la figura di Medea, della persona ferita e sradicata cui sono stati tolti valori e identità, con tutto il suo disperato



Qui e alle pagine seguenti,
alcune immagini dalla prima
assoluta di *Pietra di diaspro* al
Teatro dell'Opera di Roma.
Foto di Corrado Maria Falsini.

dolore (c'è anche il film di Pasolini tra i punti di riferimento ideali). Il rapporto con l'*Orfeo* di Poliziano aveva avuto un'origine occasionale (a Montepulciano la novità di Guarnieri fu commissionata per essere eseguita insieme con *La favola d'Orfeo* di Casella) con esiti di grande rilievo, legati prevalentemente agli aspetti più lirici della poetica di Guarnieri; ma soltanto una necessità interiore, senza alcuna sollecitazione esterna, lo aveva condotto prima e ricondotto poi al mito di Medea. La stessa idea di farla impersonare da tre voci presenta, sì, sfaccettature diverse del personaggio; ma pur sempre all'interno di una drammaturgia puramente musicale, dove l'intrecciarsi delle voci serve all'intensità dell'effusione lirica o tragica in una prospettiva sostanzialmente unitaria (neppure la voce di Giasone, controtenore, crea conflitti o radicali diversità, partecipando al grande intreccio polifonico). Nella drammaturgia di Guarnieri non esiste propriamente l'identificazione tra una voce e un personaggio, e una narrazione tradizionale delle azioni dei personaggi non sarebbe coerente (né compatibile) con una gestualità sonora che muove in primo luogo dallo scavo nel suono. Medea è vista come un simbolo, quasi un emblema della condizione umana, accostata in una prospettiva non narrativa, ma di dolorosa e intensissima interiorizzazione.

E simboli, in numero di sette (cinque voci femminili e due controtenori) sono chiamati i "personaggi" di *Pietra di diaspro*. L'intreccio delle voci assume nuove, e più dense e violente dimensioni, in rapporto con una drammaturgia ancora più "astratta" di quella di *Medea*; ma volta a schiudere orizzonti più ampi con estre-

ma tensione visionaria. Dopo essersi, per così dire, "liberato" di un mito e di un personaggio che si era portato dentro per anni, Guarnieri guarda alle cose ultime in una chiave visionaria e non confessionale. Ha dichiarato in una intervista:

Non volevo un teatro che desse risposte né narrative, né esistenziali. Intendevo trarre dall'*Apocalisse* frammenti che rimandavano ad una dimensione spirituale e interiorizzata, tenendo presente il significato etimologico della parola, nel senso di rivelazione, non di distruzione e fine del mondo. C'è comunque un simbolo che ho ripreso esplicitamente, quello di Babilonia, "città forte... che hai abbeverato tutte le genti del vino, del furore... e della tua prostituzione". Lì ho preso letteralmente il simbolo del potere, e così pure, all'opposto, la pietra di diaspro, la pietra di luce, la città luminosa dell'utopia, che non siamo riusciti a raggiungere, ma a cui tendiamo.

Dell'*Apocalisse* di Giovanni rimangono nel testo di *Pietra di diaspro* soltanto alcune parole e immagini. Sono frammenti dalla forte carica evocativa: ad esempio le candide vesti lavate col sangue della tribolazione (cfr. Ap 7,9 e 14), il minaccioso fragore di molte acque (14,2), l'agnello sgozzato (5,6), l'invettiva contro Babilonia (diversi passi dei capitoli 17 e 18) e la luminosa visione della Gerusalemme celeste (21, *passim*), senza contare, fin dall'inizio, l'imperativo "Vieni". Nei pochi frammenti scelti è evidente la contrapposizione tra l'immagine del male assoluto e quella utopica della Gerusalemme celeste. Ma in *Pietra di diaspro* i frammenti dell'*Apocalisse* non sono posti l'uno accanto all'altro, e si intrecciano, come già si è detto, con versi di Paul Celan e di Maritain a formare il testo su cui il compositore ha lavora-

to (e che ha modificato nel corso della composizione in rapporto alla musica che stava scrivendo). Maritain era stato previsto fin dall'inizio come una delle fonti di *Pietra di diaspro*; ma di importanza decisiva per la definizione del testo e di tutto il progetto è stata l'idea di ricorrere al poeta rumeno di lingua tedesca, nella traduzione italiana di Giuseppe Bevilacqua (da cui soltanto in un paio di occasioni il musicista si discosta).

Paul Celan ha suscitato l'interesse di molti musicisti, da Wolfgang Rihm a Harrison Birtwistle a Luciano Berio, e già Rihm, in *Deus Passus*, ebbe l'idea di accostare una poesia di Celan (*Tenebrae*) e passi del Vangelo di Luca. Birtwistle per il ciclo *Pulse Shadows* si è valso di una traduzione inglese, Berio ha inserito in *Outis*, alla fine del terzo ciclo, citazioni da una decina di testi di Celan in tedesco, mentre in scena l'immagine di un "grottesco, labirintico e onirico Supermarket" cede gradualmente il posto all'evocazione dei deportati e delle vittime della Shoah. Di Celan è anche il primo dei cinque testi poetici su cui si basa l'ultima partitura di Berio, *Stanze* (è lo stesso testo, *Tenebrae*, che aveva usato Rihm). Con Birtwistle, Rihm e Berio non si esaurisce l'elenco dei compositori che hanno reso omaggio a Celan; ma l'incontro di Guarnieri con i versi di questo poeta non è stato mediato dalla conoscenza dei loro lavori: è un incontro diretto, personale, nato dall'immediata intuizione della possibilità di impadronirsi di alcuni frammenti e di metterli in rapporto con quelli dell'*Apocalisse*, come per far dialogare una voce contemporanea con le visioni dell'antica rivelazione. Di autentica appropriazione si tratta: Guarnieri trae da quattro poesie appartenenti a raccolte diverse soltanto i frammenti che servono specificamente al suo testo, a quelle libere associazioni di parole e immagini da cui nascono, inseparabilmente, i percorsi musicali delle "Sequenze" che si succedono nei due atti creandone anche l'astratta e interiorizzata drammaturgia. In ciò il compositore resta fedele a sé stesso: quasi sempre il testo di un'opera vocale di Guarnieri può essere considerato definitivo solo quando i percorsi musicali hanno preso forma compiutamente insieme con il testo stesso (fanno eccezione i due testi che ha scritto per lui Giovanni Raboni).



Per far meglio comprendere la libertà con cui Guarnieri estrae dal loro contesto parole e immagini di Celan, riproduciamo in appendice le traduzioni che sono state il suo punto di partenza, traendole dalla raccolta completa delle poesie, curata e tradotta da Giuseppe Bevilacqua (cui si deve esprimere infinita gratitudine per questo libro) e pubblicata da Mondadori nel 1998, nella collana “I Meridiani”. Due versi di Celan, da *Schliere (Macula)* formano parte del testo della terza Sequenza: Guarnieri elude il tema centrale della poesia (quello dell’occhio velato, dell’ostacolo frapposto dalla macula, che pure non impedisce del tutto la visione, e “ammette la presenza di un contenuto, quantunque impedito”, come osserva Bevilacqua), e si concentra esclusivamente sull’immagine dei “fili bianco-velati, ravvolti a ritroso”. Su questa immagine ritorna alla fine dell’atto II, ponendola in rapporto con altri “fili percorsi dalle anime”, quelli di *Ich weiss* su cui, come vedremo, l’opera si conclude in pianissimo.

Più ampie, nel primo atto, le citazioni di frammenti da *Die Polen*, su cui si basano le Sequenze quarta e quinta (e alcune parole della terza). Si tratta del testo più tardo, fra quelli usati da Guarnieri, datato 21 novembre 1969, pubblicato postumo nell’ultimo volume di versi, *Zeit-gehöft* (che Celan non poté scegliere e ordinare). È una delle poesie scritte da Celan dopo il viaggio in Israele, che compì dal 30 settembre al 17 ottobre 1969) e inviate a Ilana Schmueli, l’amica che lo aveva accompagnato nella visita di Gerusalemme. Questo pellegrinaggio fu per lui una esperienza di eccezionale intensità, anche se non bastò a salvarlo da tutto ciò che, pochi mesi dopo il ritorno a Parigi, lo indusse a

suicidarsi gettandosi nelle acque della Senna (intorno al 20 aprile 1970). L’invocazione che si colloca al centro di questa poesia, “di’ che Gerusalemme esiste, / dillo...”, basterebbe da sola a giustificare la scelta di far dialogare frammenti di Celan con quelli dell’*Apocalisse* (e infatti queste parole ritornano in diverse Sequenze più volte). Le grandi porte di Gerusalemme “si fanno metafora di un approdo impossibile” (Bevilacqua), uno spazio utopico da perseguire con tensione visionaria. Guarnieri ha accolto di Celan questo aspetto. Nel testo di *Pietra di diaspro* c’è anche un frammento di poesia d’amore, nella Sequenza nona, e tutta la parte conclusiva (Sequenza decima) pone in rapporto i fili bianco-velati con quelli di *Ich weiss* facendo coincidere le ultime parole del testo dell’opera con quelle della poesia (*die Fäden glänzen*, i fili luccicano), anche se non sono propriamente le ultime parole cantate.

In Celan è centrale la tensione a dire l’indicibile, l’orrore, a ricordare le vittime dello sterminio di cui si è perso anche il nome, a confutare, in modo drammatico e sofferto, la osservazione di Adorno secondo cui “scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”. Non a questi aspetti, né ai disperati interrogativi a Dio sul Male nel mondo, si è rivolto Guarnieri, cogliendo invece, pur attraverso la traduzione, qualcosa della tensione visionaria e delle sconfinate aperture che pure appartengono alla poesia di Celan. I suoi versi sono prevalentemente affidati a solisti in episodi di carattere lirico (con la significativa eccezione del verso “di’ che Gerusalemme esiste”, più volte intonato dal coro, e in seguito anche dai solisti). Non si può parlare del testo separatamente dalla musica,

nella quale soltanto trova la sua più profonda ragion d'essere la mescolanza di fonti di provenienza assai diversa che costituisce il “libretto” di *Pietra di diaspro*. Con quest'opera Guarnieri prosegue l'esperienza della seconda *Medea* su un piano drammaturgico-musicale nuovo, con mezzi soltanto in parte già sperimentati. Come in *Medea*, ogni atto è articolato in “Sequenze”, chiamate così perché vi si succedono pagina per pagina idee e situazioni diverse. Le sette voci soliste, come già si è detto, non sono personaggi, e non presentano profonde differenze di scrittura, nemmeno nel caso della voce rock, che non deve far pensare a contaminazioni stilistiche: Guarnieri la ha voluta perché lo attraevano il timbro e la capacità di dizione di una voce non impostata; ma non la ha trattata in modo sostanzialmente diverso dalle altre. Sebbene non manchino episodi solistici di grande rilievo, decisiva è la fitta polifonia, la ricchezza e la complessità dei pezzi d'insieme, con i sette solisti e il coro a sette parti reali caratterizzate da una scrittura molto più ardua e articolata di quella delle sezioni corali rivedute per la *Medea* che si è ascoltata a Venezia.

L'urgenza espressiva, la incandescente tensione lirica spinge spesso le parti delle voci soliste in un registro acutissimo, che sembra la metafora vocale dell'ansia di apertura utopica, che resta sospesa e tesa all'estremo, destinata a non ricevere risposta. E il rapporto tra le voci e il vasto organico strumentale, che cambia in ogni Sequenza, non somiglia mai, ovviamente, ad un accompagnamento. Di rara intensità, ad esempio, è la dialettica tra la tensione lirica del canto e i grumi di materia sonora che in alcuni episodi creano gli ottoni.

Prosegue infatti in questa partitura la ricerca sul suono degli ottoni, che Guarnieri aveva iniziato in *Quare tristis* (1995). Ci sono sette trombe davanti all'orchestra, quattro tromboni e due tube in sala. Con le trasformazioni consentite dal *live electronics* il compositore trae dalle trombe sonorità urlanti, stridenti, d'acciaio, di spessori variabili, una materia sonora magmatica o affilata come una lama. I tromboni, come in *Medea*, fanno da base all'impalcatura musicale, ne delimitano lo spazio, ma con tipi di scrittura mutevoli, come una base o un tessuto connettivo in



continua trasformazione. Un ruolo importante nella definizione dei vortici sonori che caratterizzano la musica di Guarnieri ha, come sempre, la percussione.

Un esempio dell'intensità incandescente delle situazioni sonore che il compositore sa trarre dai rapporti tra voci, ottoni e percussioni lo danno subito la prima e seconda Sequenza, dove va ricordata anche la struggente tensione cantabile del violoncello solista.

Dopo questo primo blocco, gettando un rapido sguardo all'articolazione complessiva del primo atto, nella terza Sequenza si ascolta per la prima volta l'orchestra (con il pianoforte), tacciono trombe, percussioni e violoncello solista e nuovi caratteri concertanti si creano nei rapporti tra i solisti vocali e le famiglie strumentali dell'orchestra. Momenti solistici di carattere arioso assumono rilievo crescente nella quarta Sequenza (su testo di Celan), nelle parti cantabili di soprano II e controtenore, ai quali si affianca il canto di viola e violoncello solisti (mentre l'orchestra si riduce ad archi e percussioni). Tra la fine della quarta e l'inizio della quinta Sequenza tocca al coro gridare "dillo, di' che Gerusalemme esiste", e tornano le sette trombe e le percussioni. Nella quinta Sequenza il compositore parla di "duetto amoroso" e di "arioso cantabile" a proposito delle parti di Soprano I e controtenore che dialogano in scena, mentre la voce rock è fuori scena.

Una cesura netta è segnata dalla sesta Sequenza, che dopo l'urlo del coro (e della voce rock) sulla parola "misericordia", è prevalentemente strumentale: su note tenute del coro l'intera orchestra insieme con le sette trombe, tromboni e tube si scatena in una grande esplosione sono-

ra (per la quale l'autore parla di "effetto Big-Band").

Il ritorno delle voci soliste nella settima Sequenza dà vita ad un concertato di ampio respiro, di cui non si può riassumere in poche righe l'articolazione: basterà osservare che dai caratteri struggenti all'inizio della settima Sequenza si giungerà, nell'ottava, a tensioni laceranti, legate all'immagine dell'Agnello sgozzato. Sonorità più raccolte (con pochi strumenti, coro su nastro, pianoforte e violoncello in scena) e un tono disteso, lirico, amoroso, caratterizzano la Sequenza nona, su testo di Maritain, che il compositore chiama "aria dello Sposo" e ha come protagonisti la voce rock e un controtenore. A concludere il primo atto l'ampia Sequenza decima riunisce coro, orchestra e solisti in un grande concertato, che, con suggestione poetica cara a Guarnieri, si spegne gradualmente fino alla rarefatta chiusa sulla domanda del soprano II: "quando, amore mio, ti rivedrò?".

All'inizio dell'atto II incontriamo una delle novità più evidenti in *Pietra di diaspro*: la prima Sequenza comincia con le voci femminili del coro, il flauto iperbasso e sette arpe (sette come le trombe e le voci soliste: è noto il rilievo del numero sette nell'Apocalisse). Una è suonata dal vivo da Paola Perrucci, che ha registrato le altre sei parti, il cui suono è diffuso in sala intorno al pubblico secondo diverse traiettorie. A Paola Perrucci è legata la scoperta dell'arpa da parte di Guarnieri, che ha scritto per la prima volta per questo strumento in *Solo di donna*, "azione lirica" per soprano, flauto, arpa e *live electronics* (2003), accostandosi ad esso in una prospettiva assai diversa dalla tra-

dizione, incline ad una energia ed una asprezza che hanno poco in comune con le liquide e sfuggenti sonorità impressioniste e ancor meno con la dolcezza arcana delle atmosfere evocate dall'arpa in pagine famose del melodramma italiano. Il testo, intonato dal coro, è: "Vieni ascolta, la voce di molte acque, come voce di arpisti". Nell'*Apocalisse* (14,2) la minacciosa voce dal cielo, la "voce di molte acque", è paragonata a quella di citaredi. In Guarnieri il coro si sente in lontananza, il flauto iperbasso produce suoni profondissimi, e le arpe dominano la scena evocando l'onomatopea di cascate d'acqua, che nella loro corposa sostanza divengono a tratti più mosse o vorticose. Con l'entrata delle voci maschili del coro ("tuoni, voci di lampi") si accentuano i caratteri apocalittici; in seguito la massa sonora delle arpe si rende autonoma dagli aspetti onomatopeici, mentre entrano tromboni, orchestra, solisti ad annunciare la fine e l'attesa del giudizio.

La seconda Sequenza è chiamata dall'autore "Aria di Babilonia", cantata dalla voce rock (che insiste in sinuose, contorte volute su "ravvolta in veste di porpora", Ap 17,4) con "accompagnamento in maniera massiva" del pianoforte e dell'orchestra. A partire da questa Sequenza e fino alla fine della quarta, frammenti dei capitoli 17 e 18 dell'*Apocalisse* evocano le immagini della condanna e della distruzione di Babilonia. Il coro nella terza Sequenza è protagonista dell'imprecazione "O Babilonia, città forte...", e intervengono con incisiva forza le sette trombe, le percussioni e due tube, col cupo sostegno dei contrabbassi, che verso la fine si uniscono ai violoncelli in una linea di canto disperato; nella quarta sequenza tornano le sette voci soliste, il coro passa a suoni tenuti e riprendono a suonare il flauto iperbasso e il violoncello solista. Si annuncia il carattere definitivo della distruzione ("il suono di arpisti non sentirai..." cfr. Ap 18,22). Anche qui la complessità dell'intrecciarsi delle sette voci soliste rivela uno degli aspetti più specificamente caratteristici di *Pietra di diaspro*.

La visione utopica della Gerusalemme celeste non si contrappone subito a quella della distruzione di Babilonia: le Sequenze quinta e sesta, che l'autore chiama "aria dello Sposo" e "duetto

degli Sposi”, ritornano al testo di Maritain.

Nella quinta l’“aria” è intonata dal soprano III che si libra su un insolito tessuto strumentale (due arpe, due tube, pianoforte, viole e violoncelli); verso la fine di questa sequenza il coro ripete il verso di Celan che aveva già intonato nel primo atto: “di’ che Gerusalemme esiste”. Irrompono le trombe, è un momento di forte contrasto, che si ripete, sullo stesso testo, alla fine della Sequenza successiva. Il duetto della sesta Sequenza è affidato al soprano III (Simbolo III) e al primo controtenore (Simbolo VI); l’orchestra sostiene il canto con grande ricchezza di colori e armonie. Il testo accoglie anche echi pasoliniani, e, come nella quinta, il coro conclude la sequenza con il verso “di’ che Gerusalemme esiste” e con l’esplosione di un contrasto.

Si giunge così alla settima Sequenza, alla visione della città di luce, della pietra di diaspro. Le immagini di massima apertura utopica sono affidate al coro, che qui è solo, con il sostegno di flauto iperbasso e flauto in do, ed è protagonista di una espansione vocale di ampio respiro, in un tempo che sembra dilatarsi: “espansione vocale pura, come luce, proveniente da tutte le parti”, annota il compositore.

Un nuovo contrasto segna l’inizio della Sequenza ottava: irrompe di nuovo, per la quarta volta, “di’ che Gerusalemme esiste”; ma sono ora i solisti che cantano queste parole, mentre ritornano trombe, tromboni, tube e percussione. La brevità di questa Sequenza è direttamente proporzionale all’impeto del suo slancio e alla sua densità.

Un testo composito, in parte tratto da una poesia d’amore di Celan, è intonato liricamente

nella Sequenza nona da controtenore e soprano I, finché irrompe nuovamente l’invocazione “di’ che Gerusalemme esiste”. Del testo della decima sequenza sono protagonisti i “fili” di *Schliere* e *Ich weiss*, come già abbiamo ricordato, e le voci dei solisti fuori scena si intrecciano e dialogano con la voce rock in scena e con il canto del violoncello solista. Il tempo si dilata su suoni tenuti, e in un contesto strumentale via via più rarefatto resta la sola voce rock, con il violoncello solista e il flauto iperbasso, i cui impulsi, che sembravano mimare un battito cardiaco, tendono a spegnersi. Le ultime parole cantate non coincidono con la fine del testo di Celan, perché la voce rock ripete più volte le parole del verso precedente, “questa tarda luce”. In Guarnieri le ripetizioni insistenti di parole prese da brevi frammenti si caricano di una forza intensissima, sottratte al logorio della consuetudine. Lo si era già potuto notare nella desolazione del finale di *Medea* (anch’esso rarefatto e affidato alla voce leggera); qui la conclusione sospesa suggerisce una apertura o un interrogativo e insieme un congedo. Parlando dell’importanza del *live electronics* in *Pietra di diaspro* Guarnieri ha dichiarato in una intervista:

Deve dipanare, sciogliere i grandi e densi concertati (di cui la partitura è ricca più che di arie solistiche), anche attraverso una spazializzazione che ci dia modo di sentire una vocalità alta, sospesa, tesa all’estremo. Sospesa non tanto perché raggiunge note sovracute, ma perché non dà risposte. Il *live electronics* mi aiuta a perseguire un suono che si libra senza peso, che non ha punti d’appoggio così come il librarsi del testo verso una visione indicibile, verso una speranza indefinibile, non si appoggia ad alcuna confessione.

Appendice

Riproduciamo qui la traduzione italiana delle poesie di Paul Celan utilizzate in *Pietra di diaspro*, tradotte nell'ordine cronologico in cui appaiono in P. Celan, *Poesie*, (a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998), che è diverso da quello in cui vengono usate in *Pietra di diaspro*.

Fulgore (Leuchten) da *Von Schwelle zu Schwelle*
(Di soglia in soglia)

Col tuo corpo silente
mi giaci accosto nella rena,
tu, coperta di stelle.

.....
Si spiccò un raggio,
per calare sino a me?
O era il messaggio
della nostra sorte decisa,
che fulgeva così?

Io so (Ich weiss) da *Von Schwelle zu Schwelle*

E tu, tu pure –
fatta crisalide,
come tutto quello
che la notte ha cullato.

Questo sfarfallio, questo volteggiare intorno:
io lo sento – e non lo vedo!

E tu,
come tutto quello
che è sottratto al giorno:
crisalide.

E occhi, che ti cercano.
Tra questi il mio.

Uno sguardo:
un altro filo, che ti avvolge.

Questa tarda, tarda luce.
Io so: i fili luccicano.

Macula (Schliere) da *Sprachgitter* (Grata di parole)

Macula nell'occhio:
a mezza via gli sguardi

discernono ciò ch'è perduto.
Tramato di realtà il Mai,
ora tornato.

Vie, dimezzate – e le più lunghe.

Fili percorsi dalle anime,
vitrea traccia,
ravvolti a ritroso, ed oramai
bianco-velati
da questo Tu di occhi,
sulla stella
che ferma ti sovrasta.

Macula nell'occhio:
affinché sia salvo
un segno recato attraverso il buio,
dalla sabbia (o ghiaccio?) di un'era estranea
animato per un più estraneo
Eterno, e come afona consonante
vibrato.

I poli (Die Polen) da *Zeitgehöft* (Dimora del tempo)

sono in noi,
insuperabili
nella veglia,
noi trapassiamo, dormendo, alla grande
porta della misericordia,

io ti perdo in tuo favore, è questo
che mi consola della neve,
di' che Gerusalemme esiste,

dillo, come se io fossi questo
tuo biancore,
come se tu fossi
il mio,

e potessimo esser noi senza di noi,

io ti sfoglio, per sempre,

tu ci ottieni, pregando, piegandoci
a giacere, la libertà.

La voce secondo Guarnieri

di Luigi Pestalozza



Tenendo conto che *Pietra di diaspro* è un'opera contro il Potere.

La voce secondo Adriano Guarnieri, nella sua musica, anzi nel suo “suono organizzato”, per dire subito che fin dal suo inizio compositivo Guarnieri si muove sul versante musicale del Varèse che avendo negli anni Trenta del XX secolo capito che il cambiamento della musica del e nel XX secolo, per come in essa, nel pensarla e nel farla, erano irrotti il rumore, i quarti e sestì di tono, la tecnologia in uscita dal temperamento, stava irreversibilmente nell’emancipazione del suono dalla nota, l’aveva ridefinita appunto “suono organizzato”. Salvo altrettanto subito dire che la musica di Guarnieri nemmeno soltanto nel momento della voce, va oltre, coscientemente e cioè criticamente diventa quella “cantabilità materica” come Guarnieri stesso l’ha definita, dove il materico è ciò che suona, che fa suonare sia la voce che l’orchestra che il singolo strumento, senza limiti di spazio e quindi di tempo, ma nel senso per cui ancora Guarnieri ha una volta parlato di “rapporto dialogico tra risonanze ‘minime e massime’ (che) caratterizza la logica costruttiva della concezione formale del brano musicale”; e però davvero così rimandando al suo comporre che prima ancora che rompere le sintassi musicali esistenti, anche le più dirompenti, va sonoramente oltre, col suono appunto emancipato dalla nota, l’ordine sintattico comunque preordinato. Oltre le relazioni appunto sintatticamente predeterminanti. Oltre le concatenazioni prevedibili. Salvo che se non si tratta semplicemente di rottura sintattica, è perché col suo suono prioritario nella formazione della sua musica, Guarnieri esce, ovvero esce la sua musica, dallo spazio musicale comunque abituale, o quindi esce dallo stesso abituale tempo musicale: ma in questo modo in realtà entrando criticamente – la sua musica, la sua voce – nei rapporti. Ai quali dunque non soggiace. Se del resto nel 1925 Pavel Florenskij, scrivendo di “spazio e arte”, e partendo dalla constatazione che “tutte le immagini dell’arte sono formule di comprensione della vita”, ebbe ad affermare che a questo livello “il problema dello spazio è centrale”: o se dunque l’estiva Via Lattea in cielo di

I sette angeli si accingono a suonare le trombe (Cap. 8).

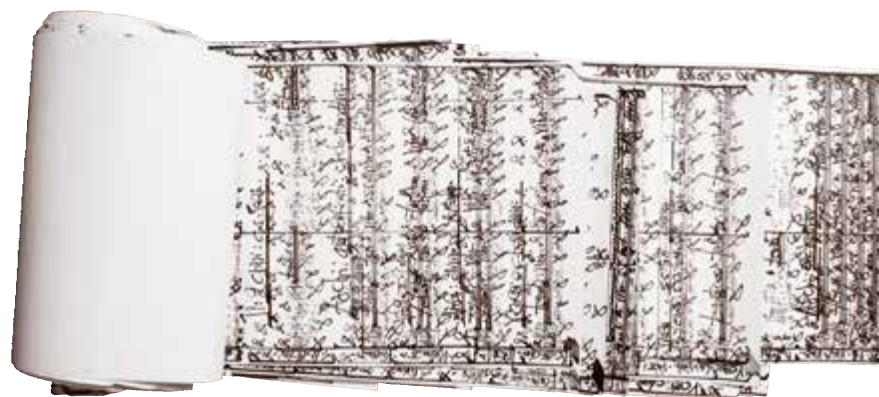
notte, è uno spazio senza fine fuori dalla nostra abituale idea e prassi di spazio, ma quindi implicando la sua destrutturazione, mentre l'Ulisse omerico che pensa di andare oltre le Colonne d'Ercole nel mare aperto non concepito e non ammesso dagli uomini e dagli dei presenti, si contrappone al tempo oltre che allo spazio del Mediterraneo come sola forma non soltanto marina di vita e di pensiero. Queste però essendo metafore volutamente estreme ma altrettanto significativamente incentrate sul rapporto dell'uomo con il fatto naturale organico al pensare e vivere umano, della musica di Guarnieri, del suo "suono organizzato", della sua cantabilità materica: infine di ciò che connota primariamente la sua vocalità per come strutturalmente nella sua musica essa appartiene comunicativamente e dunque significativamente – se l'idea è sempre "più forte della cosa" per dirla con lo Strindberg di *Sogno* che nel 1901 aveva appena letto Marx, all'organizzazione sonora, appunto guarneriana, al suo sottrarsi a tutto il preordinato musicale facendo del suono vocale in particolare, ma in quanto suono guarneriano in generale, il suono che all'ascolto pone una questione di tempo e di spazio non solo musicali, ovvero pone l'idea critica e alternativa dello spazio e del tempo musicalmente fuori dal tempo e dallo spazio come agiti e pensati nello stato di cose presenti. Dai rapporti dominanti. Perciò il piacere dell'ascolto della musica di Guarnieri, in particolare della sua fantastica vocalità, è liberatorio, diventa l'idea dell'altro possibile sempre non soltanto musicale, o dunque diventa la negazione della cultura dominante del pensiero unico, della storia anche musicale senza alternativa, finita.

È il suo impegno. Il suo stare criticamente, componendo con la sua musica per come suona, in particolare con la sua voce, con il suono della sua voce ma dunque con la voce che da sempre è comunicativamente alla base dei rapporti umani, nella contraddizione che li attraversa, individuale e collettiva. È il suo impegno. Non è un enunciato. È la conclusione anticipata a cui in forma ulteriormente propositiva e coinvolgente, porta anche *Pietra di diaspro*.

Non a caso in *Medea*, a Venezia nel 2002, due delle tre Medee in cui Guarnieri divide la protagonista della sua opera, erano Antonella Ruggerio e Alda Caiello. Le due voci di *Pietra di diaspro*. Diverse, lontane, ma con in comune, sempre *secondo* Guarnieri, le loro voci fuori dall'ordine dei rispettivi generi vocali. La Caiello, mezzosoprano che però non conosce il limite del *mib*, ovunque Guarnieri componga per lei, non solo in *Medea* ma per esempio in *Resistenza* per voce sola, usa la sua anomala estensione in termini sonori, ovvero trasforma il suono dell'intera voce portata oltre ogni abitudine sonora, nel suono vocale che spazializza la voce femminile in modo da sospenderla sonoramente nell'indefinito spaziale ma quindi anche temporale; dunque fuori dal tempo e dallo spazio non solo musicalmente conosciuti, comunemente praticati. Ossia la voce emancipata dall'ordine non solo vocale fino a suonare sospesa su di esso, fino a farsi più che mai criticamente "canto sospeso" sullo stato delle cose presente, è dunque guarnerianamente organizzato come suono generalmente critico della situazione cantata dalla voce il cui suono sempre guarneriano non la imprigiona dentro la

narrazione del fatto specifico. Ovvero questa c'è, ma la voce che la canta sola o con l'orchestra, con gli strumenti, con l'elettronica, quando ci sono anch'essi, non si riduce a essa, alla narrazione, perché sempre secondo Guarnieri, e più che mai quando la voce è quella di Alda Caiello come Guarnieri la fa suonare, diventa spazialmente e temporalmente indefinita, dilagante senza limiti di tempo e di spazio non soltanto musicali; o dunque diventa informale ma nel senso maderniano del non chiudere la musica e più che mai il teatro musicale nello schema di una qualsiasi forma che anche se aperta, separa comunque dal possibile altro musicale o quindi storico, culturale, sociale, umano in generale. Così il fatto specifico, la sua narrazione, c'è in scena, è perfino determinante dell'azione scenica o del testo cantato, salvo che appunto il suono vocale per primo, la cantabilità materica comunque Guarnieri la organizza, la muove, lo sospende temporalmente e spazialmente, lo fa suonare come fatto o quindi come situazione di tutti, insomma lo porta oltre lo spazio e il tempo presenti, così comunicandolo criticamente, facendo suonare l'idea appunto critica, generale, che sta nella cosa e cioè in ogni situazione, in ogni fatto specifico, in quanto di essa sempre più forte. Così, per esempio, la Resistenza cantata dalla Caiello secondo la cantabilità materica di Guarnieri, infine secondo la responsabilità antagonista del suono vocale come Guarnieri lo emancipa dalla nota fino a non soggiacere ad alcuna sintassi preordinata, non si riduce alla lotta armata contro i fascisti e i nazisti, bensì suona nella e con la voce *guarnieriana* di Alda Caiello, ma quindi andando nella direzione stessa della parola

Un'immagine della partitura autografa "arrotolata" della Pietra di diaspro di Guarnieri.



cantata, come idea antifascista del cambiamento, come rottura e rifondazione antifascista della storia nazionale, fino al ripudio della guerra come diritto di tutti gli uomini di vivere: se del resto il riferimento è al momento centrale del testo che appunto suona nella voce in cui suona il presente e futuro cambiamento quale idea reale della Resistenza, della sua lotta armata ma antifascisticamente per l'uguaglianza di tutti e perciò contro la guerra.

Quindi l'altra, del tutto diversa, voce. Di Antonella Ruggiero. Ovvero il suo, soltanto suo poliformismo di voce non impostata che pratica principalmente la canzone concependola e cantandola fuori dalle logiche della sua commercializzazione, e che dunque la fa vocalmente suonare come fatto di cultura popolare anche qui non soltanto musicale; per cui Guarnieri capì e continua a capire che Antonella Ruggiero, la sua voce non impostata, non ha limiti di comportamento vocale, ovvero appunto perviene a una poliformità vocale fondata sulla sua stessa intelligenza culturale, musicale, per cui proprio per come non subisce in nessun senso il genere, canta secondo il vero canto popolare da lei assunto nella sua appunto distinta identità vocale, infine precisamente secondo la ben costruita intelligenza del suo stile, per cui dentro la sua unica voce senza confini c'è la cultura popolare della trasmissione orale, del suono della voce che comunica a tutti mentre suona secondo il preciso senso, la precisa cosa, la precisa idea, da comunicare: per cui Guarnieri capì ancora più precisamente che in scena una tale voce, una tale cantante fra l'altro scenicamente di grande capacità nel tenere sempre alto, in una sorta di epica lontananza da ogni

facile naturalismo, il comportamento della donna normale – in questo modo andando anche come attrice oltre che vocalmente al di là del palcoscenico – riguardava la *sua* tragica Medea. E dunque la scelse come una delle sue tre Medee (in realtà, qui, dovendosi dire che dunque Guarnieri scelse e sceglie Antonella Ruggiero, anche per come nel suo canto, nella sua poliformità vocale che riporta al proprio stile il senso e il comportamento comunicativo non contaminati dalla cultura anche musicale dominante del *vero* canto popolare, ha colto e coglie che la ragione di questo suo stile di canto, sta nel come esso è attraversato dalla distinzione culturale e sociale del canto popolare *vero*, come Gramsci l'aveva individuata quando scrisse che “ciò che contraddistingue [il canto popolare] nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale...”).

Quindi Antonella Ruggiero a fianco, vorrei dire soprattutto a fianco, di certo non casualmente, della Caiello: se del resto scrivendo di *Medea* e delle tre voci diverse “fra le quali quella non impostata della Ruggiero”, scrivevo “che proprio così partecipa in maniera fondante all'umanizzazione dell'atroce vicenda di Medea che uccide i due figli per punire vendicativamente Giasone marito e padre colpevole di abbandonare l'intera famiglia: ma quindi la Ruggiero che alla fine dell'opera dice, canta con la sua voce terrena che connota le diverse voci di Medea, al massimo dell'ansia e dell'introspezione valide per tutti, le euripidee parole che Guarnieri fa sue ‘...o terra, o luce, o patria, non vi sento più...’, ovvero canta quello che

Guarnieri comunica così al culmine significativo della sua cantabilità materica, in tutta la sua *Medea*, e cioè la condanna dello stato disumano in cui uomini e donne sono costretti a vivere, infine per comunicare l'umanistico bisogno oggi come al tempo di Euripide, del cambiamento”.

Interrelazione sonora, dialogica, dialettica – dunque –, fra le voci diverse; ma in *Pietra di diaspro* in maniera particolarmente strutturale, strutturante, se Guarnieri l'ha incentrata sulle due voci della Caiello e della Ruggiero. Questo vuole appunto dire particolare concentrazione sonora, vocale, femminile, sulle tensioni personali in scena, ovvero vuole dire concentrazione musicale su di esse nel senso di tutta la musica dell'opera che va, che suona, in questa direzione drammaturgica, che così emoziona e fa pensare sulla situazione rappresentata; e però più che mai questa volta in maniera miratamente deformante le inerzie mentali e comportamentali organizzate nel mondo dalla cultura della conservazione e dunque della falsificazione storica, cioè umana, per come questa volta la deformazione teatrale, operistica, scenica, sempre nel senso e nella direzione del far dilagare l'azione scenica oltre la scena, come se suonasse nello spazio e nel tempo senza limiti, e sempre vocalmente in maniera soprattutto attiva e significativa, è particolarmente presente, evidente. Ma appunto per come le due precise, mirate, voci, scelte da Guarnieri per la sua *Pietra di diaspro*, stabiliscono con l'azione scenica un particolare rapporto di sospensione sonora (si pensi anche qui, per capirci ulteriormente, per ulteriormente capire il cambiamento sonoro del teatro, della vocalità, della musica di Guarnieri, al canto popolare che continua nello spazio e nel tempo indipendentemente dal luogo in cui è stato per la prima volta cantato, dall'occasione che lo ha provocato). Azione scenica che dunque dilaga per non subire il limite del teatro come episodio, della musica come momento, o dunque per fare stare coscientemente, criticamente, la musica e nel caso il teatro musicale nella storia presente, nei rapporti presenti, come questi e quelli stanno comunque sempre nel teatro, nella musica: ma in primo modo, in modo principalmente antagonistico, per come la sospensione sonora nel senso fin qui detto del pensare e fare



musicale, teatrale nel caso, di Guarnieri, con *Pietra di diaspro* proprio anche per come in essa la cantabilità materica è definitivamente attraversata, in maniera definitivamente fondante, dall'emancipazione del suono dalla nota, in realtà da come questa si fa emancipazione compositiva, guarnieriana, dalla struttura sintattica permanente nelle stesse avanguardie e neoavanguardie europee del XX secolo: per cui più che mai viene avanti con questo teatro musicale o con questa musica di Guarnieri – e proprio perché al centro si presenta la questione della lingua nei termini per cui Gramsci ha scritto nel 1934 che quando c'è una questione di lingua “vuole dire che sono presenti altri problemi” – la sua appartenenza alla nuova musica europea, teatro musicale compreso, che appunto attraverso il XX secolo fino a oggi è stata in tutti i sensi alternativa all'eurocentrismo musicale, anzi al germanocentrismo musicale, ma che quindi è parte del secolo la cui rivoluzione fondamentale è stata la fine del dominio culturale e storico dell'Europa sul resto della terra. In questo senso allora contando appunto, in particolare, la logica e la prassi dell'emancipazione guarnieriana del suono dalla nota, se è proprio per come guarnierianamente diventa sospensione sonora della musica sul passato musicale che continua, ma quindi diventa alternativa storica e quindi umana in generale, che la cantabilità materica di Guarnieri per come l'abbiamo identificata, per come è inequivocabilmente sua, si coniuga in maniera massimamente significativa, con qualificanti precedenti decostruttivi della storia musicale europea, della sua pretesa unicità, del suo dominio: salvo che allora il riferimento non è

nemmeno soltanto anche se principale, all'alternativa sintattica di un Nono che in *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*, organizza il materiale sonoro, silenzio compreso, sullo sfondo di due sole note, il si e il sib, o del Giacomo Manzoni, in particolare quello di *Ombre (Alla memoria di Che Guevara)*, dove il coro calato in orchestra intona senza testo, senza parole, soltanto fonemi. Certo, questi due riferimenti, storicamente ragionando, della partecipazione della nuova musica italiana, fra l'altro particolarmente distintasi dentro quella europea, alla questione di fondo della rivoluzione del secolo scorso che come già detto ha rotto le fondamenta della storia del mondo a direzione unica, finora al mondo imposta; ma proprio a partire da essi il discorso proprio musicalmente si allarga, se proprio per come Guarnieri si distingue nel cambiamento musicale dagli anni Cinquanta del secolo passato, in avanti, l'interrelazione storica della sua musica, sempre per come essa o meglio il suo “suono organizzato” si apre, rispetto ai percorsi del cambiamento musicale europeo, ad altri possibili sonori, musicali, si estende, dall'inizio del secolo in avanti fino a oggi, a Debussy e Serjabin, a Janáček e ancora a Maderna, Nono, Manzoni, ma quindi a Xenakis, Ives, Cowell, Hába, Varèse, Kurtág, al primo Schönberg dell'atonalità, della *Klangfarbenmelodie* o melodia di timbri. Ma questo allargamento di relazioni per precisare una volta ancora come Guarnieri appartenga in maniera del tutto propria all'alternativa musicale senza confini nel mondo nel quale la rivoluzione che nei famosi “dieci giorni” di John Reed lo ha davvero sconvolto, ha abbattuto e continua ad

abbattere le gerarchie antropologico-culturali; salvo che allora teatralmente, operisticamente, il suono, la voce di Guarnieri, per come in maniera dunque emblematica la sua cantabilità materica esce e rientra di continuo in scena, ovvero per come suona sospesa sull'azione, sulla situazione che pure scenicamente rappresenta, ma quindi per come anche in *Pietra di diaspro* – opera, si ricordi, contro il Potere – l'idea a cui induce il suo teatro, la sua cosa teatrale portata al di là di ogni schema, è quella della notturna, estiva Via Lattea, ovvero sono le omeriche, ulisiche se così si può dire, Colonne d'Ercole, il suo teatro propone di nuovo – dunque sempre per il suo modo di stare sonoramente, musicalmente, teatralmente, nel concreto della musica del nostro secolare tempo, nelle sue contraddizioni e possibilità non solo musicali –, un ulteriore, importante accostamento.

Prima però di arrivarvi, va riproposta l'attenzione alle due voci che connotano il suono ovviamente vocale ma musicalmente di insieme per come si coniugano a quello orchestrale, di *Pietra di diaspro*, del teatro di Guarnieri al punto di questa sua ultima opera, per come l'andare in parallelo e in dialogo delle particolari vocalità di Antonella Ruggiero e di Alda Caiello, porta ulteriormente avanti nel senso della sospensione significativa, vocale e sonora nell'insieme, sopra l'azione scenica, l'“infinito possibile”



teatrale altro come teatro che non si esaurisce nell'episodio, che continua anche quando questo finisce, o anzi si sospende. Ovvero il particolare come fatto che diventa pretesto di un significato riguardante altri, vasti rapporti – non per niente, del resto, Guarnieri ha fatto suonare, più volte, Pasolini –, salvo che non è soltanto a Pasolini che siamo, nel caso di *Pietra di diaspro*, portati; perché per come qui Guarnieri suona, per come la sua voce de-forma la vocalità teatrale anche quando sembra stare in un movimento vocale formalmente compiuto, rimanda sempre storicamente e sempre significativamente restando musicalmente in Italia, alle *Sette canzoni* malipieriane del 1919. Diverse, assolutamente, ma non è questo che conta: conta invece che il non finito, il canto, la voce, il suono vocale e non solo che diventa in Guarnieri la sua cantabilità materica, formalmente, teatralmente, può continuare come continuano oltre il momento scenico, le sette canzoni di Malipiero, di quel suo teatro di situazione primo o quasi in Europa – lo precede in altro modo l'*Erwartung* di Schönberg –, che racconta precisi rapporti, fatti, eventi, e che però proprio per come davvero guarnierianamente in anticipo il loro possibile continuare al di là del teatro li sottrae al realismo, ne fa i casi di vita sospesi sopra la vita comune che appunto all'infinito continua: ma infine per quello che un secolo dopo in Guarnieri diventa rispetto al suo nessun realismo teatrale, al nessun realismo

vocale delle voci mirate della Caiello e della Ruggiero, il suo inquietante, coinvolgente, criticamente provocante, particolare surrealismo. Ossia la Ruggiero e la Caiello, in *Pietra di diaspro*, non raccontano se stesse, le loro donne, ma impersonandole in scena come donne concrete di un fatto concreto però vocalmente sospendendo sopra di esse il loro canto, le loro voci, proprio vocalmente, sonoramente, creano una situazione surreale, fanno del surrealismo, ma appunto non per trascendere bensì come mezzo di rappresentazione, nel caso vocale, del vero, del rapporto presente nella vita di tutti. Per entrarvi realmente.

Penso all'uomo e alla donna abbracciati sospesi, volanti sul loro mondo, sul loro luogo di vita, del *Teatro dei sogni* di Chagall. Sono l'opposto dell'evasione. Sono ogni uomo e ogni donna che possono uscire, che escono, dal disumano reale cronistico esistente, in virtù del comportamento appunto surreale del loro simbolico, felice abbraccio, di donna e di uomo che volano nel cielo ma da uomo e donna terreni, sempre dentro la terra sopra la quale surrealmente ma non trascendentalmente si librano, per comunicare così l'altro reale possibile, la possibile uscita dall'obbligato. Perciò il loro comportamento corporale è diverso.

La voce di Guarnieri è questo.
È il suo impegno.

Pietra di diaspro.
Divagazioni in margine
sull'oratorio di Adriano Guarnieri

di Dino Villatico



Diaspro: “Roccia silicea compatta e opaca, di colore rosso, giallo, verde e bruno, usata come gemma di piccolo pregio (dal latino medievale *diasprum*, trascrizione inesatta di *iaspis* –idis, greco *íaspis* –idos)”. Così il *Dizionario della lingua italiana* di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli.² Più preciso Salvatore Battaglia nel *Grande dizionario della lingua italiana*:³

Varietà di quarzo impuro, opaco, assai duro, variamente colorato a seconda delle impurità (in rosso da sesquiossido di ferro, in giallo da limonite, in nero da sostanze carboniose); può essere anche verde scuro o azzurro, o screziato e zonato; le varietà ben colorate possono servire come materiale da decorazione (e anticamente era pregiato come pietra preziosa, mentre oggi viene utilizzato per gioielli di minor valore); si trova in Asia, negli Urali, e in Italia, presso Volterra, in Sicilia, in Sardegna. – *Diaspro nero*: pietra di paragone”.

Quanto all’inesattezza della trascrizione dal latino e dal greco, il Battaglia precisa: “Voce dotta, lat. mediev. *diasprum*, alterazione della forma *jasper* da *jaspis* –?dis (per la grafia della semi-consonante *j*- assai spesso resa con la lettera *di*-)”.

L’espressione “pietra di diaspro”, che dà il titolo all’opera di Adriano Guarnieri, è tratta dall’*Apocalisse* di Giovanni, 21,11: “Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino”. Così la versione ufficiale della CEI, che traduce l’originale greco di Giovanni. La *Vulgata* di San Girolamo traduce invece: “Et lumen eius simile lapidi pretioso tamquam lapidi iaspidis sicut crystallum”. Il passo conferisce alla leggendaria virtù della durissima pietra un valore altamente simbolico. Si parla, infatti, della Gerusalemme celeste, incorruttibile ed eterna. Tale carica simbolica influì enormemente sulla poesia medievale e moderna, anche in Italia. Ma qui è necessaria una breve digressione.

Il lettore medio italiano di oggi ha poca familiarità con le Scritture. Ma, tranne rare eccezioni, non ne possiede una molto mag-

Apparizione della Vergine -con la luna sotto i piedi e una corona di dodici stelle- e del Drago dalle sette teste coronate la cui coda trascina sulla terra un terzo delle stelle del cielo. Il figlio dato alla luce dalla donna è accolto in cielo (Cap. 12).

giore nemmeno il lettore italiano che si dice colto. Ciò si deve al fatto che la lettura della Bibbia non è una pratica molto diffusa tra i cattolici, e in particolare tra i cattolici italiani, devoti e ossequenti discepoli a lungo del catechismo tridentino. La loro fiducia nel superficiale e spesso dogmatico insegnamento dell'ora scolastica di religione o nelle schematiche e apodittiche affermazioni del catechismo parrocchiale, rimasto tanto tempo in vigore, nei cattolici odierni è stata appena scalfita dalla rivoluzione del Concilio Vaticano II e dal nuovo catechismo che l'ha sostituito. Valga per tutti l'esempio del dogma sull'infallibilità del papa. Quanti sanno che l'infallibilità non è universale, ma riguarda solo le questioni teologiche e solo quando le enunciazioni sono pronunciate *ex cathedra*? Ciò vuol dire che il papa non è infallibile quando affronta argomenti scientifici, politici, sociali. Il suo è solo un parere autorevole, ma niente di più, e soprattutto non è cogente per i fedeli. Tanto meno le esternazioni e i pronunciamenti di vescovi e prelati. Ma quanti cattolici si comportano di conseguenza, decidendo autonomamente su questioni che non riguardano la fede? Gli sbagli madornali compiuti in passato nel campo scientifico sembrano non avere insegnato nulla alla gerarchia ecclesiastica di oggi, ma dovrebbero mettere in guardia i credenti sull'attendibilità delle opinioni scientifiche di un prelado. Sembra un paradosso, ma San Tommaso era più vicino alla teoria dell'evoluzione di quanto non lo siano Benedetto XVI e tutti i creazionisti. Il fatto è che San Tommaso, per la parte scientifica, deriva il suo pensiero da Aristotele, e Aristotele era un evoluzionista (lo vedremo più

avanti). Dante, che dipende da San Tommaso, in questo campo lo segue fedelmente. E così, per Dante, come per San Tommaso, l'anima razionale che distingue l'uomo dagli animali viene insufflata da Dio nel feto solo nel momento in cui il cervello è completamente formato (canto XXV del *Purgatorio*). L'embrione non è ancora un individuo umano, tanto è vero che per Dante, e per San Tommaso, i feti abortiti si estinguono e non entrano nemmeno nel Limbo. Di ciò negli altri paesi cattolici si discute serenamente e si contrappongono opinioni diverse e anche opposte. Ma nessuno si sogna di accusare chi la pensi diversamente di non essere ortodosso. È materia di scienza e non di fede. In Italia, purtroppo, il panorama, che si vorrebbe chiamare intellettuale, ma che appare invece una contesa da cortile, è diverso. I pochi cattolici che in Italia siano anche intellettuali sono in genere di formazione non italiana, per lo più francese: valga per tutti, in passato, l'esempio del Manzoni. Ma un Pascal o un Maurois in Italia sarebbero impensabili. E impensabili sarebbero registi come Bresson e Rohmer. Olmi è un regista sopravvalutato, in ogni caso assai poco intaccato dai dubbi che invece tormentano i due registi francesi. Olmi non potrebbe mai girare un film come *Une femme très douce*, in cui Bresson racconta con partecipazione e comprensione l'ineluttabilità del suicidio di una ragazza. Il limite intellettuale del cattolico italiano è lo stesso del suo solo immaginario avversario comunista: non ha mai dubbi sulle proprie certezze. L'Italia, insomma, è il paese dell'obbedienza di parte: perciò non ha un Pascal. Ma nemmeno un Bresson o un Rohmer. Fine della digressione.

Ma quale Italia era, invece, la cultura religiosa che permetteva a un Dante di condannare alla dannazione un papa addirittura prima che fosse morto (almeno nella finzione narrativa del poema), e a un Petrarca di appoggiare un sovversivo come Cola di Rienzo (sul quale in realtà si era illuso)? Si rileggano il canto XIX dell'*Inferno* e, dalle *Rime sparse*, la canzone “Spirto gentil”. La visionarietà biblica non è estranea né all’uno né all’altro, e tanto la *Commedia* che i *Trionfi* sono il racconto di visioni, come l'*Apocalisse* di Giovanni, alla quale anzi Dante fa puntuale riferimento nei canti che chiudono il *Purgatorio*, con lo spettacolo solenne delle processioni allegoriche che, come nel polittico dell'*Agnello mistico* dipinto da Jan van Eyck, a Gand, nella chiesa di San Bavone, tarda eco rinascimentale di un allegorismo medievale, ch’è lo stesso di Dante, raffigurano l’intera storia della Rivelazione. I sette candelabri rappresentano lo spirito settemple di Dio, da cui provengono i doni dello Spirito Santo. Seguono ventiquattro vecchi coronati di giglio che sono i ventiquattro libri del *Vecchio Testamento*. Quattro animali alati raffigurano i quattro evangelisti. Il carro trionfale è la Chiesa tirata da un grifone, il Cristo, e circondato da sette donne danzanti, che sono le tre virtù teologali e la quattro virtù cardinali. Dietro il carro due vecchi rappresentano gli Atti degli Apostoli e le lettere di San Paolo. Quattro figure di più umile aspetto sono le lettere apostoliche minori. Il vecchio solo rapito in sonno estatico è San Giovanni, l’autore dell'*Apocalisse*.

Geograficamente distanti e separati da più di un secolo, Dante e Van Eyck, attingendo al modello biblico dell'*Apocalisse*, sintetizzano entrambi la storia universale in una articolata e sontuosa raffigurazione simbolica della storia della Redenzione. Ma anche il mondano Rinascimento n’è toccato, se perfino il “laico” Ariosto allude scherzosamente all'*Apocalisse*, e alla processione dantesca, collocando san Giovanni sulla Luna a custodia del senno smarrito dagli uomini. Astolfo, salitovi in sella all’ippogrifo, recupera l’ampolla del senno d’Orlando e la propria, minuscola, ampolla. Ma torniamo a Dante.

Il “diaspro” compare in una delle giovanili rime petrose. Eccone lo stupendo inizio.



Qui e alle pagine seguenti, sculture e immagini di Ezio Antonelli per la scenografia virtuale della Pietra di diaspro.

Così nel mio parlar voglio esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda,
e veste sua persona d'un diaspro
tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda
[...]

L'intensità emotiva di questi versi nasce dalla densità delle figure accumulate in poco spazio. La donna che si rifiuta di cedergli diventa un bersaglio, un nemico, da combattere, sconfiggere e sottomettere (si noti la violenza, anche sessuale, dell'immagine della saetta). La lotta dei sessi si trasforma in lotta per la sopravvivenza. Dante non sarebbe Dante, però, se nel contrasto non venisse rappresentato anche un conflitto morale (come in Giovanni). La durezza, il gelo della donna non sono solo l'opposizione al desiderio dell'uomo, ma anche il segno di una mancanza di pietà, l'indizio di un'imperfezione intellettuale. Il poeta lo spiegherà nel XVII canto del *Purgatorio*. Il male in sé non esiste: è sempre o un eccesso o un difetto d'amore. In una canzone bellissima, qualche anno prima, il poeta si era rivolto alle donne con quest'apostrofe: "Donne ch'avete intelletto d'amore". Si badi: non sentimento, ma intelletto. Per sua natura, la donna sa, prima, e meglio dell'uomo, quale sia la natura dell'amore, e per questo Dio scelse una donna come tramite della redenzione e a quella stessa donna si rivolge San Bernardo, nell'ultimo canto del *Paradiso*, per chiederle d'intercedere perché Dio conceda al pellegrino la visione della Realtà Divina, e Dio investe Dante, lo assorbe,

e unito a Dio Dante comprende finalmente il Motore del Mondo, "l'amor che move il sole e l'altre stelle". La canzone petrosa è ancora lontana da questa immensa tensione insieme morale e poetica. Ma trae dalla forza visionaria delle immagini un'evidenza ch'è già quasi l'evidenza della poesia della *Commedia*: la "bella petra" che ha "maggior durezza e più natura cruda" e si veste di "diaspro" e nessuna "saetta" la coglie "ignuda" sono espressioni di una novità poetica assoluta. Il linguaggio ha, da una parte, la visionarietà del linguaggio biblico dei profeti e dunque anche di Giovanni, ma dall'altra Dante sforza le parole a raccontare l'inverosimile, piega la metafora del "cuore di pietra" a rappresentare una donna reale. Ci sono già tutti gli elementi e i sistemi figurativi che verranno utilizzati nella *Commedia*. In particolare la forza dell'immagine che si fa figura concreta, reale. Anche quando la visione è astratta, come per esempio nell'episodio dell'incontro con l'anima di Cacciaguida:

[...]
né si partì la gemma dal suo nastro,
ma per la lista radial trascorse,
che parve foco dietro ad alabastro:
[...]

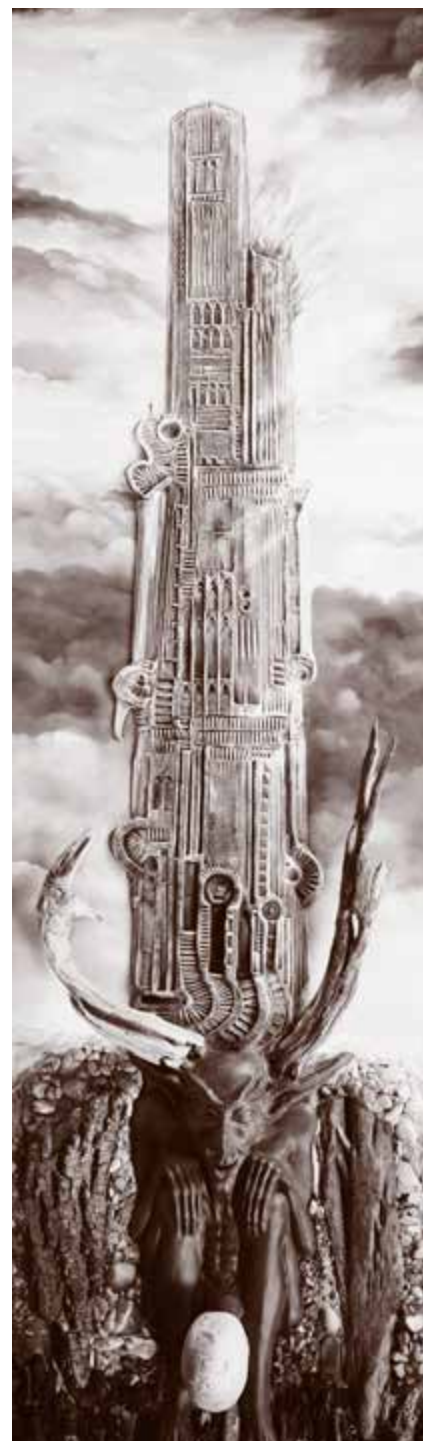
Cacciaguida, che si trova all'estremità d'un braccio della croce mistica formata dalle anime dei combattenti per la fede, non va subito incontro a Dante; quando lo vede, non esce dalla croce, ma percorre il braccio in cui si trova e poi scende per il fusto, fino ai piedi, in modo da trovarsi così di fronte al suo interlocutore, che è anche un suo discendente. Ma il racconto di tale percorso è condensato da

Dante nell'immagine del fuoco dietro all'alabastro, e così rende al lettore concretamente visibile il volo del beato. Ed è un'immagine che resta indelebilmente impressa nella memoria.

La poesia italiana, dopo Dante, dopo Petrarca, dopo il Tasso, farà un uso sempre più raro del linguaggio e delle figurazioni della *Bibbia*. Non così le altre letterature europee. Non in Spagna, si pensi a San Giovanni della Croce, o in Francia, si pensi agli ultimi drammi di Racine. Ma dove la *Bibbia* mette profonde radici, è nelle culture delle chiese riformate. La poesia inglese, e quella tedesca, sarebbero impensabili senza il grande repertorio linguistico e figurativo della *Bibbia*. E un immenso, fecondissimo filone di questa tradizione sono i corali: sia quelli luterani che quelli anglicani (anzi questi ultimi arriveranno a fecondare perfino i canti degli schiavi neri d'America). Ma quando si dice corale, il pensiero corre subito a Johann Sebastian Bach e alle sue cantate. Ce n'è una, in particolare, la Cantata BWV 12, "Weinen, Klagen", composta probabilmente a Weimar nel 1714. Bach la farà eseguire anni più tardi anche a Lipsia, nonostante lo stile delle sue cantate fosse diventato ormai più *moderno*. La melodia del primo coro verrà utilizzata per la costruzione del *Crucifixus* nella monumentale Messa in si minore. E, contrariamente a un'opinione diffusa, non è *L'arte della fuga* l'opera alla quale Bach abbia messo le mani per ultima, ma la Messa in si minore, vera sintesi e coronamento di mezzo secolo di riflessione sulla maniera di comporre. Mirabile, già prima della musica, è la composizione del testo di questo coro:

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not,
Sind der Christen Tränenbrot
Die das Zeichen Jesu tragen.⁴

Fermiamoci su una parola: *Tränenbrot*, pane di lacrime. Che fa rima con *Not*, sconforto, miseria (in senso morale). La parola *Not* compare, al plurale, nel corale "Wenn wir in höchsten Nöthen sein",⁵ equivalente luterano del *De profundis* cattolico. Bach lo rielabora nell'*Orgelbüchlein*, BWV 641, e una leggenda,



diffusa dal figlio Carl Philipp Emanuel, vuole che ne dettasse in punto di morte anche un'altra versione al genero Altnikol, ma che cambiasse le parole in "Vor deinen Thron tret ich hiermit",⁶ BWV 668. In questa forma il figlio appunto la pubblica a conclusione dell'*Arte della fuga*. Aggiunge che la pubblicazione del corale vuole compensare l'incompiutezza dell'ultima fuga, che la malattia e la morte impedirono al padre di finire. In realtà, invece, quella fuga risale a qualche anno prima.

La familiarità di Bach con la Sacra Scrittura innerva addirittura la struttura della sua musica. Come ci fa capire la seguente analisi di Alberto Basso della cantata BWV 50.

Un'ultima cantata dobbiamo ancora considerare all'interno del ciclo temporale della Trinità, quella che Bach presumibilmente compose per la festività del San Michele (29 settembre): *Nun ist das Heil und die Kraft* (BWV 50). L'opera è pervenuta in tre copie anonime settecentesche (più altre dell'Ottocento) recanti tutte quante il solo coro introduttivo; la più antica di queste copie (BB/SPK P 136),⁷ già di proprietà di Carl Philipp Emanuel Bach, porta il titolo di "concerto" ed è quindi facilmente intuibile che quell'ampio brano fosse seguito da altri "numeri", cinque o sei secondo la disposizione formale adottata da Bach in quel lasso di tempo. L'attribuzione al 1723 non è documentabile e incertezze emergono pure sulla reale destinazione dell'opera, la cui consacrazione al giorno di San Michele è solo presunta, sulla base del versetto biblico che costituisce il testo di quel 'torso' (Apocalisse 12,10): "Ora si è compiuta la salvezza, la forza e il regno dell'Iddio nostro e la potenza del suo Cristo, poiché è stato precipitato colui (l'accusatore dei nostri fratelli) che li accusava giorno e notte davanti a Dio". Questo versetto è tolto dalla lettura dell'Epistola prescritta per la festa di San Michele (la lotta dell'arcangelo contro il drago) e sembrerebbe logico, pertanto, metterlo in rapporto con una cantata in onore dell'angelo supremo, vessillifero delle forze del bene contro quelle del male, che in

tutta la cristianità, orientale ed occidentale, aveva incontrato il culto delle folle.

La possente pagina si avvale del doppio coro (caso unico tra tutte le cantate bachiane), la qual cosa induce a pensare che la composizione potesse essere destinata ad una più solenne occasione, con l'intervento di altri cantori a rinforzo di quelli della prima cantoria di S. Tommaso e in più ricorre ad un organico strumentale corposo, con tre trombe e timpani e tre oboi. La struttura è quella di una "fuga di permutazione" suddivisa in due parti di 68 battute ciascuna. Tale bipartizione, tuttavia, non è suggerita – come avviene in altre cantate – dalla utilizzazione di due testi (i due emistichi del versetto): il versetto viene anzi proposto immediatamente in un'unica soluzione, sicché prima dell'entrata della quarta voce (batt. 22) esso è già stato interamente esposto. La bipartizione discende da un'esigenza di simmetria e, insieme, da un tenace culto nei confronti della carica simbolica dei numeri. Richiamandosi a precedenti versetti del medesimo cap. 12 dell'Apocalisse – l'immagine della donna che reca sul capo una corona di dodici stelle (vers. 3) – Bach organizza la materia in modo da inserire otto entrate del soggetto, ciascuna della durata di sette battute: dopo le prime quattro affidate alle quattro voci del primo coro, la quinta è per la tromba I (batt. 29-35), la sesta per il basso I (batt. 36-42), la settima per il soprano II (batt. 43-49) e l'ottava per l'oboe I (batt. 50-56) con una coda di 12 battute (batt. 57-68). Nella seconda parte le entrate sono sette (batt. 69-117=49 battute) più altre 19 di coda (batt. 118-136), ma i due cori godono del medesimo trattamento, incontrando ciascuno le medesime difficoltà tecniche.

La partitura, dunque, sembra porre in evidenza una serie di numeri (7, 8, 12, 19, 49, 68, 136) a ciascuno dei quali è possibile attribuire un valore simbolico, la trasmissione di un messaggio occulto. Il 7 è, nella tradizione della cabala, un numero "perfetto" (somma, fra l'altro, di 3 rappresentante la Trinità e di 4 raffigurante il mondo); l'8 è un numero "sovrumano", dalla figura infinita (la linea che lo compone si ripiega su se stessa e si svolge senza fine), cui è stata assegnata la funzione di rappresentare la resurrezione; il

12, anch'esso numero sacro e perfetto, è qui richiamato (coda della prima sezione) con allusione alla corona di dodici stelle che cinge il capo della donna; il 19 (coda della seconda sezione, ma anche numero complessivo delle voci impiegate nella partitura) è la somma di due numeri perfetti (7 + 12); il 49 è frutto della moltiplicazione 7 x 7 (sette entrate del soggetto della lunghezza di sette battute, ma anche sette teste e sette diademi per ogni testa); il 68, dove il 6 è numero che contiene in sé la somma dei primi tre (1 + 2 + 3) e che rappresenta la combinazione di due triangoli (immagine del macrocosmo) e il monogramma di Cristo (X P sovrapposti in modo da formare una croce a sei braccia): il 136, infine, è il doppio di 68, ma è anche la cifra che contiene in sé il 10 (1 + 3 + 6), le corna del drago. La simbologia dei numeri, comunque, non pare fermarsi qui. Gunno Klingfors⁸ ha riscontrato anche altre corrispondenze: ad esempio, il numero 6138 (tante sono le note che costituiscono l'intero brano) che scomposto in 6 x 1 x 3 x 8 dà 144 (= al 144.000, gli 'eletti' o 'segnati'; Apocalisse 7, 4). Ma converrà fermarci a questo punto per non incorrere nelle ire dei puristi".⁹

Bach, insieme a Lutero, è nei fatti alle radici della cultura tedesca. La lingua letteraria tedesca è stata impostata per la prima volta da Lutero nella sua traduzione della *Bibbia*. E questa lingua i tedeschi imparano fin dai banchi della scuola. Lutero è inoltre il poeta di molti dei testi dei corali, e molti sono stati intonati anche da Bach. Non è perciò strano che un poeta ebreo, ma di cultura tedesca, come Paul Celan, possa riecheggiare nella sua poesia la lingua e la figurazione della *Bibbia* tedesca e dei versi dei corali luterani, o delle arie e dei cori delle cantate di Bach. Fermiamoci ancora sulla parola *Tränenbrot*, pane di lacrime. E leggiamo una poesia di Celan:

Mit der Aschenkelle geschöpft
aus Seinstrog,
seifig, im
zweiten

Ansatz, auf-
einanderhin,

unbegreiflich geätzt jetzt,
weit
ausserhalb unser und schon – weshalb? –
auseinandergehoben,

dann (im dritten
Ansatz?) hinters



Horn geblasen, vor das
 stehende
 Tränentrumm,
 einmal, zweimal, dreimal,
 aus unpaariger,
 knospend-gespaltener,
 fahniger
 Lunge.¹⁰

La fantasia linguistica di Celan, aiutata dall'illimitata disponibilità alla costruzione di parole composte, che, come il greco antico, caratterizza la lingua tedesca moderna, si scatena in invenzioni linguistiche sorprendenti, parole composte inventate lì per lì. *Tränentrumm*, relitto di lacrime, potrebbe richiamarci alla memoria il *Tränenbrot* della cantata bachiana. Ma tutta la poesia è costruita con altri simili corti circuiti linguistici: *Aschenkelle*, cazzuola della cenere, *auseinandergehoben*, a pezzetti, fatto in pezzi-sollevato, *knospend-gespaltener*, germogliante-schizzato, -scisso. È una poesia del frammento, ma non per dispersione, bensì per concentrazione, per ellissi, per sottrazione del superfluo. Forse proprio questa estrema condensazione dei significati ha colpito Guarnieri, che non usa il testo tedesco delle poesie, ma la sua traduzione italiana. E sottopone inoltre il testo a un'ulteriore frammentazione, coglie e utilizza singole frasi, singole parole. Può illuminare il procedimento adottato da Guarnieri nello spezzettare il testo dell'*Apocalisse* e quello delle poesie di Celan, l'operazione compiuta sul frammento dell'*Apocalisse* che dà il titolo all'opera. Ecco il testo integrale nella Vulgata Clementina:

Et venit unus de septem angelis habentibus phialas
 plenas septem plagis novissimis, et locutus est mecum

dicens: Veni, et ostendam tibi sponsam, uxorem Agni. Et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum, et ostendit mihi civitatem sanctam Hierusalem descendentem de coelo a Deo, habentem claritatem Dei: et lumen eius simile lapidi pretioso tamquam lapidi iaspidis, sicut crystallum. Et habebat murum magnum, et altum habentem portas duodecim: et in portis angelos duodecim, et nomina inscripta, quæ sunt nomina duodecim tribuum filiorum Israël ab oriente portæ tres, et ab aquilone portæ tres; et ab austro portæ tres, et ab occasu portæ tres. Et murus civitatis habens fundamenta duodecim, et in ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum Agni. Et qui loquebatur mecum, habebat mensuram arundineam auream, ut metiretur civitatem, et portas eius, et murum. Et civitas in quadro posita est, et longitudo, et altitudo, et latitudo eius tanta est quanta et latitudo; et mensus est civitate de arundine aurea per stadia duodecim milia; et longitudo, et altitudo, et latitudo eius æqualia sunt. Et mensus est murus eius centum quadraginta quatuor cubitorum, mensura hominis, quæ est angeli. Et erat structura muri eius ex lapide iaspide; ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo. Et fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata. Fundamentum primum, iaspis; secundum, sapphirus; tertium, calcedonius; quartum, smaragdus; quintum, sardonius; sextum, sardius; septimum, chrysolithus; octavum, beryllus; nonum, topazius; decimum, chrysoprasus; undecimum, hyacinthus; duodecimum, amethystus. Et duodecim portæ, duodecim margaritæ sunt per singulas; et singulæ portæ erant ex singulis margaritis, et platea civitatis aurum mundum, tamquam vitrum perlucidum.¹¹

Il lungo passo sta all'origine della concezione provvidenziale della storia impostata con chiarezza da sant'Agostino nel *De civitate Dei*. La storia ha un inizio, un centro e una fine. Il centro, l'incarnazione del Figlio di Dio, spiega il senso degli avvenimenti che hanno preceduto la sua nascita e di quelli che seguiranno alla sua

resurrezione. La storia comincia con il peccato originale e finirà con il giudizio del Redentore. Gli eletti si raccoglieranno nella Gerusalemme celeste, i dannati sprofonderanno nella Geenna. L'idea che la storia abbia un percorso comprensibile, razionale, comincia qui, nell'*Apocalisse* di Giovanni. Del resto fu proprio Giovanni, ammesso che l'autore del Vangelo e quello dell'*Apocalisse* siano lo stesso autore, a investire la figura del Cristo di un significato filosofico: il Cristo è il *Logos*, che i latini, limitando il ventaglio di significati della parola greca, traducono con *Verbum*. Ora, *logos* in greco non è semplicemente la parola, ma il discorso, il linguaggio. Il termine però significa anche computo, calcolo. Da cui in greco antico *logismós*, oggi *logarismós*, il conto che si paga al bar o al ristorante. Nel primo campo di significati la traduzione latina più appropriata sarebbe stata *vox*, *oratio*. Nel secondo campo si è scelto di tradurlo con *ratio*, che anche in latino significa calcolo, ma che ha finito poi col significare soprattutto la ragione. Da qui nacque tutta una serie di fraintendimenti, che hanno fatto dire ad Aristotele per secoli cose diverse da quelle che aveva scritto. Quando crediamo, infatti, che egli definisca l'uomo come un "animale razionale", ci riferiamo in realtà alla traduzione latina, mentre nell'originale greco Aristotele dice un'altra cosa: l'uomo è un animale bipede che possiede la parola, il linguaggio, cioè è un animale che parla. È, anzi, l'unico animale che parla. Questo aspetto del pensiero aristotelico autentico esercita sul coltissimo Celan un influsso decisivo, innervando tutta la sua concezione del linguaggio (che deve molto anche a Saussure, ma a sua volta Saussure conosceva assai bene Aristotele). Il linguaggio è l'unico strumento che possediamo per conoscere e capire la realtà. Ma proprio per questo non può essere usato con leggerezza. Va meditato, introiettato. Ne devono emergere solo i picchi significativi, in cui si accumula, inespressa, l'esperienza umana sottostante. Il solo modo di farsi capire, oggi, è opporsi ai tempi di lettura dei *media*, imporre, violentemente, la difficoltà della lettura come specchio della difficoltà di capire il mondo. Il mondo non è comprensibile se non attraverso una faticosissima elaborazione linguistica dell'esperienza. L'oscurità del poeta non è un artificio retorico, ma una



necessità della comunicazione poetica. Solo il nesso oscuro, infatti, obbliga il lettore a sondarne il senso, lo costringe a una lotta senza esclusione di colpi, a corpo a corpo con il linguaggio che denuda le ferite non cicatrizzate della vita. C'è una poesia in cui ciò è espresso con estrema concisione e con un'immagine violentissima:

Stimmen im Inner der Arche

Es sind
nur die Mündern
geborgen.¹²

Il “velame delli versi strani”, per dirla con Dante, non è, insomma, un vezzo snobistico d'intellettuali che vogliano distinguersi dalla massa, ma, come sa anche il Giovanni dell'*Apo-calisse*, è l'unico strumento che possa bucare il diaspro impenetrabile della realtà. E le cose non stanno diversamente per il musicista. Solo un'arte di estrema consapevolezza e di controllatissima scrittura può sperare di scalfire almeno la superficie di questo terribile *diaspro*. Come sapevano bene Bach e Beethoven. Ma anche Brahms, e Schönberg, e Berg, e Webern. E Stravinskij. E come fanno, oggi, Boulez e Stockhausen. E tutti coloro che non indietreggiano davanti alla difficoltà del non ancora pensato, del non ancora sperimentato, del non ancora espresso.

Ma la definizione, e la distinzione, aristoteliche dell'uomo, rispetto agli altri animali, vale ancora, anche per la scienza moderna. Ecco perché Darwin gli tributa un entusiastico omaggio, nel suo libro sull'evoluzione delle specie animali; giustamente, infatti, riconosce nella *Storia degli animali* di Aristotele un precedente alla

sua teoria della evoluzione: “La natura non procede a salti, come una cattiva tragedia”, scrive, infatti, Aristotele.

Giovanni carica dunque la figura del Cristo di un bagaglio immenso di conoscenza, o più esattamente di sapienza (Dante non a caso preferisce chiamare Sapienza il Verbo): il Cristo è la Parola di Dio, il linguaggio con cui Dio ha creato il mondo, e dal quale Adamo impara a nominare gli esseri; è insomma la Rivelazione.¹³ La cattedrale di Costantinopoli si chiama Santa Sofia, ma Sofia non è nessuna santa, Sofia significa in greco Sapienza, e dunque la cattedrale di Costantinopoli è dedicata alla seconda persona della Trinità, al Verbo, alla Sapienza. Tutto ciò ha un peso anche nell'oratorio di Guarnieri: il male, la sofferenza della storia deve avere uno sbocco, una liberazione, o altrimenti sarebbe insopportabile. E dunque la visione della Gerusalemme celeste è la visione del mondo liberato dal male, o più esattamente la visione della speranza che il mondo venga liberato dal male: “libera nos a malo”, dice la preghiera che ci ha insegnato proprio lui, Gesù. La situazione è analoga al finale della *Nona* di Beethoven, anche lì la gioia non è una gioia immediata, reale, ma una speranza di gioia. Ma ecco a che cosa si riduce il lungo passo dell'*Apo-calisse* nell'oratorio di Guarnieri:

sopra un alto monte...
di oro simile a vetro fuso
la luce brilla come pietra d'oro...
come pietra di diaspro cristallino
una musica
su ali di angelo si libera in cielo
non vi sarà più notte...
né bisogno di lucerna...
luce di sole...

A cantarle, queste parole, è il coro. C'è, inoltre, un flauto iperbasso e un flauto in do sulla scena. Il testo, come si vede, è il risultato di uno spezzettamento delle frasi del capitolo giovanneo, a cui si aggiungono parole e frasi anche di altri capitoli. Allo stesso sistema di spezzettamento e dislocazione delle parole sono sottoposte le poesie di Paul Celan.

Il giro è stato un po' lungo e i fili possono essere apparsi intricati, ma ora riordinandoli insieme possiamo tirare alcune conclusioni ed esse c'introdurranno all'ascolto dell'opera di Adriano Guarnieri. Gli elementi di base sono tre: frammenti del testo dell'*Apocalisse* di Giovanni, frammenti delle poesie di Celan, il modello contrappuntistico dell'arte bachiana. Ci si potrebbe chiedere che cosa c'entri questo immenso bagaglio di tradizione letteraria e musicale soprattutto tedesca con un'opera talmente moderna da fare uso del *live electronics*. Eppure il peso di quella tradizione è presente. Ma non in senso stilistico. Nel senso, piuttosto, del modo di pensare la composizione. Si rifletta su quanto Adorno scrive, in un libro mai finito, riguardo a Beethoven: "Beethoven è nel contempo intransigente e transigente. Deve essere così, ma si dà pane e acqua al prigioniero. Non si può più comporre come Beethoven, ma si deve pensare nel modo in cui egli componeva".¹⁴ Che Guarnieri faccia uso del *live electronics* non significa, allora, che il compositore debba lasciarsi alle spalle la tecnica del contrappunto. Anzi dovrà scoprire nuovi sistemi di combinazione tra i suoni o addirittura dentro il singolo suono, che, come si sa, se prodotto dalla voce o da uno strumento, non è mai un suono semplice. Solo l'apparecchiatura elettronica, infatti, permette l'emissione di onde sinusoidali semplici. Ma i compositori preferiscono le onde composite. C'è anzi chi, come Gérard Grisey, fa un uso elaboratissimo dello spettro sonoro. All'Esposizione Universale del 1889, centenario della Rivoluzione, Debussy restò colpito dalla ricchezza delle relazioni timbriche prodotte dal *gamelan* indonesiano. Scopriva cioè che ci può essere polifonia non solo tra le altezze dei suoni, ma anche tra i differenti timbri.¹⁵ Naturalmente il suo orecchio era stato già predisposto a percepirla, questa polifonia timbrica,



dalla musica di Chopin, di Liszt e di Wagner. Non che i compositori precedenti fossero insensibili alle sfumature timbriche di uno strumento e di un'orchestra: basterebbe ascoltare con che finezza giochi coi timbri dell'orchestra un Beethoven (la *Pastorale* è una miniera di invenzioni timbriche!). Ma la scoperta, se così si può dire, di Debussy fu riconoscere al timbro una funzione strutturale equivalente a quella del ritmo, delle altezze, dell'armonia. E allora perché non applicare ai timbri le tecniche già sperimentate con le altezze, con i ritmi e con l'armonia? Si segua l'emanciparsi del ritmo, come elemento funzionale della composizione, da Haydn a Stravinskij. Ma in realtà addirittura da Bach: le varianti ritmiche del soggetto che sta alla base dell'*Arte della fuga* costruiscono un diagramma che sembra pensato dalla mente ordinatrice di uno Stockhausen.¹⁶ In altri termini la musica del XX secolo individuò nel timbro un fattore caratteristico della composizione. La scoperta e l'utilizzazione degli strumenti elettronici nella seconda metà del secolo aggiunse a tale percezione una progressiva spazializzazione degli effetti generati dalle combinazioni timbriche. La collocazione dei diffusori ai lati della sala di ascolto modifica inoltre radicalmente la percezione dell'ascoltatore: l'ascoltatore, infatti, non si trova più di fronte alla sorgente sonora, ma si sente circondato, aggredito da sorgenti poste intorno a lui, di modo che il suono sembra costituire non più una sfera di onde che lo colpisca in faccia,¹⁷ ma una sfera di onde dentro la quale sta lui stesso, l'ascoltatore. Se n'era già accorto Berlioz: nella *Grande Messe des Morts* colloca timpani, grancasse e ottoni ai quattro angoli della chiesa. Ma

lì è più la ricerca di un effetto che l'intuizione di un elemento strutturale della composizione. Che significa per l'ascoltatore essere circondato dai suoni? O meglio, che esperienza nuova d'ascolto introduce l'immersione dentro una sfera di suoni, come dentro un mare sonoro, una specie di liquido amniotico della musica? La storia degli ultimi tre secoli di musica ci ha abituati a considerare l'opera musicale un prodotto in sé concluso, come un libro, un quadro, una statua. Non è questa l'esperienza d'ascolto dei secoli precedenti e delle culture musicali dell'Asia: Arabi, Persiani, Indiani, Cinesi, Giapponesi. Il senso dell'opera, nella musica europea, prima del cosiddetto Barocco, coincideva infatti con la sua durata, la quale però non era predeterminata, ma poteva avere decorsi diversi: una danza per esempio poteva venire ripetuta infinite volte, senza che l'ascoltatore potesse prevedere la fine dell'esecuzione, e così avveniva anche per una serie di variazioni. Ma nelle tradizioni orali dell'Asia la durata nasceva, e nasce, soprattutto dal rapporto di empatia che si istituisce tra il musicista e l'ascoltatore. Il brano può durare da pochi minuti a diverse ore, perché basato essenzialmente sull'improvvisazione. Qualcosa di simile può considerarsi, in Occidente, l'improvvisazione del jazz. Ma anche il *live electronics*.

Un altro aspetto da considerare è il grado di percettibilità delle operazioni messe in atto dal compositore. Già una fuga di Bach o un quartetto di Beethoven, per non parlare dei contrappunti del Quattrocento fiammingo, non rivelano all'ascolto tutte le sottigliezze contrappuntistiche con cui sono costruiti. A maggior ragione nella musica d'oggi, e in particolare in

quella, complicatissima, di Guarnieri, l'intelaiatura contrappuntistica è talmente intricata e densa da non permettere all'ascoltatore una percezione distinta delle singole linee che la compongono. L'effetto è quello di una fascia sonora di spessore variabile, all'interno della quale si ha l'impressione di percepire un movimento caotico di suoni. Il massimo del calcolo e dell'ordine produce così l'effetto del caos. Ciò era già stato previsto da Boulez, stigmatizzato da Adorno ("L'invecchiamento della *nuova musica*"), ma addirittura teorizzato, e sperimentato, da Xenakis. E già Berg, dopo avere spiegato, in una conferenza, i complicati sistemi con cui è costruito il *Wozzeck*, invitava il pubblico a seguire in teatro le proprie impressioni e le proprie emozioni.

Lo stesso Guarnieri descrive in un proprio testo, qui riprodotto a p. 9, i procedimenti adottati nel suo oratorio.

Alle spiegazioni del compositore va aggiunto che tra le voci c'è una voce rock (nelle sequenze 3 e 7 della prima parte e 4 e 10 della seconda) e che le sette arpe sono un'arpa sola duplicata elettronicamente in altre sei arpe. Che non solo il testo è presentato frammentariamente, ma che a loro volta i frammenti vengono scomposti nelle parole e le parole nelle sillabe che le compongono. La comprensibilità del testo cantato non interessa Guarnieri. Il testo non è la meta finale alla quale espressivamente miri la musica, ma una sorta di sottotesto dal quale la musica trae le sue ragioni, analogiche, non realistiche, non imitative, di essere. Si potrebbe obiettare che allora qualsiasi testo potrebbe funzionale lo stesso, qualsiasi sillaba. Invece non è così. Perché, anche se non percepibile dall'ascoltatore, il testo soggiace al flusso della musica, ha, se non altro, stimolato il pensiero musicale del compositore. La relazione tra testo e musica, allora, non è descrittiva, illustrativa, ma appunto, come detto sopra, analogica. In qualche modo la concezione lisztiana del poema sinfonico, cacciata dalla porta dello strutturalismo avanguardistico, rientra dalla finestra della volontà del compositore di coinvolgere emotivamente l'ascoltatore. Era già accaduto con i grandi affreschi sonori di Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, *Intolleranza*, *Prometo*.¹⁸ L'espressione italiana "poema sinfoni-



co” è comunque fuorviante. Liszt usa il termine *Tondichtung*, che significa poesia sonora. Il nucleo della concezione lisztiana, che ha avuto più peso sulla musica successiva di quanto si vuole riconoscere, si trova già potentemente intuito dalle ouvertures di Beethoven, Il nodo, che non è il caso di affrontare qui, sta nel problema del rapporto tra musica e significato. Che non è così semplice come nel linguaggio verbale, altrimenti non sarebbe un problema. Al significato della sua musica Guarnieri ci tiene. Parla del male della storia, del male di ieri per parlare del male di oggi. Come Giovanni, come Celan, e come prima di loro Giobbe, cerca una possibile via d’uscita. Giovanni non s’accontenta della risposta di Dio a Giobbe: “Dov’eri tu quando ponevo le fondamenta del mondo?”. E tanto meno Celan. Ma, mentre per Giovanni, la risposta è la venuta del Cristo, per Celan, ebreo, questo male ebbe un’evidenza reale, concreta, esercitò una violenza distruttiva, cancellò irrecuperabilmente esistenze, affetti, legami. Impresse indelebilmente sulla pelle, nella carne, nel cervello un orrore indimenticabile. Il passato per Celan fu il crepuscolo della ragione, un buco nero annientatore che lo inghiottiva. E, compreso che l’unico modo di liberarsene era di precipitarvi dentro, finì per lasciarsene inghiottire, buttandosi, nella notte tra il 19 e il 20 aprile 1970 nei gorgi fangosi della Senna. Qualche cenno biografico farà capire meglio quel gesto, così simile al gesto di Primo Levi, 17 anni dopo. Paul Celan nacque il 23 novembre 1920 a Czernowitz, nella Bucovina, estremo lembo orientale dell’Impero Austriaco tra Polonia, Ucraina, Russia e Romania. La sua famiglia era ebrea.

La sua cultura tedesca: grande fu l’influsso di Rilke. Ma vennero presto Mallarmé, Breton, Eluard. Il 22 giugno 1941 Hitler invade la sua regione, che nel frattempo era diventata sovietica. Czernowitz venne occupata e cominciarono gli eccidi e le deportazioni degli ebrei. In ottobre venne costituito un ghetto. Celan e i suoi familiari vennero condotti in un campo di lavori forzati. Nel giugno del 1942 i genitori furono deportati in un campo sulle rive del Bug, e poi nel Lager di Michailovka, in Ucraina. In autunno gli giunse la notizia della morte del padre, in pieno inverno della madre. Intanto Paul era stato mandato in un campo di lavoro a sud di Czernowitz, nella Moldavia rumena. Vi rimase fino al febbraio del 1944. Due mesi dopo la Bucovina veniva liberata dall’Armata Rossa.¹⁹ Ecco il buco nero. Il buio. Il crepuscolo non degli dèi, ma dell’umanità. Il male. Lo stesso male che quando Giovanni scriveva l’*Apocalisse* insanguinava il Mediterraneo con lo sterminio dei cristiani perseguito con inusitata durezza e ferocia dall’imperatore Domiziano. È la voce di questi sterminii che si leva dall’oratorio di Adriano Guarnieri, e che invoca alla fine la speranza, almeno la speranza, che si realizzi finalmente nella storia la realizzazione della Gerusalemme celeste, di una città degli uomini e non delle belve, e che si estinguano i carnefici e non ci siano più vittime. Ma sarà veramente possibile?

Klopf die
Lichtkeile weg:

das schwimmende Wort
hat der Dämmer.²⁰

E senza linguaggio, come si salverà l’uomo?
Vale a dire: senza il Logos, senza la Sapienza, la

Sofia, il Verbo. L'oscuramento della ragione, e lo sapeva bene Goya, è anche annientamento degli strumenti della ragione. Il linguaggio: ma non come maschera per nascondere la volontà di potenza, bensì come bisturi che smascheri l'impostura e scarnifichi la parola seduttrice di tutte le ideologie, per portare alla luce, ignuda, come dice Dante, la volontà di conoscere, la necessità di guardare nel fondo delle cose, l'obbligo di non indietreggiare, per indifferenza, per interesse o per viltà, davanti all'assalto dei mentitori, dei truffatori, degli imbonitori, ma levarsi e contrastarlo con la fermezza di se stessi, della fedeltà a se stessi, a essere ciò che si è, senza tergiversare con i fantasmi di ciò che non si è. La Gerusalemme celeste è anche la città in cui si realizza finalmente il regno della giusti-

zia. Come ci dice, di nuovo, Dante. La sua invocazione è anche la nostra:

Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà ch' 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi:

con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui toscio sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;

e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,

questa virtù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
che senza lei non è in terra pace.

¹ “Il tempo è ciò che ieri digrignare udimmo”.

² Milano, Le Monnier, 1995.

³ IV, Torino, UTET, 1999. Prima edizione 1966.

⁴ “Pianti, lamenti, / paure, tormenti, / angoscia, sconforto, / sono il pane di lacrime dei Cristiani, / che portano il segno di Gesù”.

⁵ “Quando ci troviamo in profondissimo sconforto”.

⁶ “Davanti al tuo trono compaio”.

⁷ Berlino Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, collocazione P 13.

⁸ G. Klingfors, *Zahlensymbolik in Bachs Kantaten*, nota illustrativa all'album n. 17 della serie discografica *J.S. Bach. Das Kantatenwerk*, Telefunken-Decca, 6.35335-00-501, 1977.

⁹ A. Basso, *Frau Musika: la vita e le opere di J.S. Bach*, II, Torino, EDT, 1983, pp. 275-277.

¹⁰ “Con la cazzuola della cenere creato / dal trogolo dell'essere, / saponoso, al / secondo accenno, qui / di seguito, // incomprendibilmente cauterizzato adesso / ampiamente / al di fuori di noi e già – per che cosa? – / a pezzetti-sollevato, // poi (al terzo / accenno?) di dietro / al corno soffiato, davanti / ritto in piedi / al relitto di lacrime, / una, due, tre volte, // dallo spaiato, / germogliante-schizzato / imbandierato / polmone”. Ho tradotto con “schizzato” il termine “gespalten”, che alla lettera significa scisso, lacerato, diviso, appunto “schizzato”, di uno fuori di sé.

¹¹ Apocalisse, 21,9-21: “Poi venne uno dei sette angeli che hanno le sette coppe piene degli ultimi flagelli e mi parlò: ‘Vieni, ti mostrerò la fidanzata, la sposa dell'Agnello’. L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendo-

re è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello. "Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro, per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: misura dodicimila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono uguali. Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccia, secondo la misura in uso tra gli uomini adoperata dall'angelo. Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisolito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente". Versione ufficiale CEI.

¹² Voci all'interno dell'Arca. // Ci sono / solo le bocche / messe al sicuro.

¹³ È una coincidenza casuale che i Veda individuino nella pronuncia della sillaba *aum* (pronunciare *om*) l'inizio della creazione?

¹⁴ Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2001, p. 222. Ed. orig., *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1993.

¹⁵ Su questa via Schönberg, Berg e soprattutto Webern sperimentano e teorizzano una melodia di timbri, la *Klangfarbenmelodie*, melodia di suoni e timbri (colori).

¹⁶ Lo si trova esemplificato da Ch. Wolff, *The Compositional History of the Art of Fugue*, in *Bach, Essays on His Life and Music*, Harvard, Harvard University Press, 1993, p. 276.

¹⁷ Le onde sonore, ma anche quelle marine, o fluviali, sono sempre sferiche.

¹⁸ Tra parentesi, *en passant*: tali opere sono entrate nel repertorio di alcuni teatri tedeschi. E in Italia?

¹⁹ Traggo le notizie biografiche dalle note di Giuseppe Bevilacqua a P. Celan, *Luce coatta*, Milano, Mondadori, 1989².

²⁰ Sbatti via / i cunei di luce: // la fluttuante parola / la possiede il crepuscolo.

Gli artisti



Il drago e le due bestie che sorgono dal mare e dalla terra (Cap. 13).

Adriano Guarnieri

Si diploma in composizione con Giacomo Manzoni e in musica corale con Tito Gotti al Conservatorio di Bologna. Inizia l'attività come direttore, fondando a Firenze il Nuovo Ensemble Bruno Maderna. Oggi insegna composizione al Conservatorio di Bologna, ha insegnato al Conservatorio di Firenze, Pesaro e di Milano. I suoi primi lavori, da *Musica per un'azione immaginaria* a *L'art pour l'art?*, risentono di una matrice prima strutturalista e poi informale, con la ricerca di grafismi anche extramusicali. Con *Nafshi*, *Recit* e altre composizioni, si profila una svolta con maggior attenzione alla forma, come sintesi di una molteplicità episodica in divenire. Con la serie dei *Pierrot* va delineandosi un risultato "melodico", che si dilata nell'opera *Trionfo della notte* (stagione 1986-1987 al Teatro Comunale di Bologna e Premio Abbiati come miglior composizione dell'anno).

Successivo è *Romanza alla notte n. 2* per violino e orchestra (1991), testimonianza del profondo rapporto che lega il compositore alla poetica pasoliniana. A Pasolini è dedicato anche *Il glicine* per soprano, voce recitante, flauto e violino amplificati (1993). In *Orfeo cantando... tolse...*, dieci azioni liriche su testo liberamente tratto dall'*Orfeo* del Poliziano (1994), la bellezza e la musicalità dei versi originali, la loro forza espressiva e il loro suono, l'aura lirica che ne circonda le parole, determinano la forma musicale e una drammaturgia tutta interna alla musica e alla spazialità da questa creata. La collaborazione con Giovanni Raboni ha portato alla creazione di *Quare tristis* per soli, coro, due gruppi strumentali, due tube e *live electronics* (Biennale di Venezia, 1995). Nel 1999, a Strasburgo, prima esecuzione di *Pensieri canuti*, cantata per soli, coro, due ensemble a doppio coro e *live electronics*, sempre su testo di Raboni; quindi il 6 aprile del 2000, nella Basilica di San Marco a Milano, la *Passione secondo Matteo*, legata all'omonimo film di Pasolini. Il 20 ottobre 2002 a Venezia va in scena in prima assoluta l'opera-video *Medea*, per soli, coro e orchestra. Anche *Medea* è stata insignita nel 2003 del Premio Abbiati, nella categoria "novità assoluta". *La terra del tramonto* è stata eseguita nel febbraio 2004 a Torino dall'Orchestra Nazionale della RAI.



Pietro Borgonovo



Nato a Milano, si impone giovanissimo quale solista di oboe tra i più affermati sulla scena mondiale; allievo di Heinz Holliger, si esibisce per i maggiori festival e centri internazionali: Teatro alla Scala, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Musica Bayreuth, Festival d'Automne di Parigi, Festival di Montreux, Donaueschinger Musiktage, e a New York, Berlino, Londra, Vienna, Amsterdam, Monte Carlo, Praga, Bonn, Lussemburgo, Mosca, San Pietroburgo, Madrid, Lisbona. Il profondo interesse per la musica contemporanea lo porta a collaborare con molti compositori del nostro tempo fra cui Benjamin, Berio, Corgi, Donatoni, Fedele, Guarnieri, Sciarrino, Vacchi, Xenakis, dei quali ha interpretato e diretto opere anche in prima esecuzione e spesso a lui dedicate.

Si distingue nella direzione di produzioni sinfoniche e operistiche per importanti festival e teatri. Da segnalare la presenza ai Salzburger Festspiele nel quadro del Progetto Pollini, alla guida del Klangforum Wien e dell'Arnold Schönberg Chor; la direzione dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino con musiche di Monteverdi, Donizetti, Corgi. Ha diretto inoltre l'Orchestra dell'Arena di Verona, l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, l'Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari, l'Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, l'Orchestra della Toscana, l'Orchestra di Roma e del Lazio, l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, l'Orquesta Sinfonica Nacional di Buenos Aires, l'Orchester der Stadt Koblenz e l'Orchestra della Svizzera Italiana di Lugano. Ha partecipato alla Biennale di Venezia. A Bologna dirige l'Orchestra della Fondazione Toscanini di Parma nel Concerto per il 2 agosto in Piazza Maggiore, trasmesso da Rai 3. Nell'ottobre 2002 ha diretto la prima mondiale di *Medea* di Adriano Guarnieri in una produzione della Fenice di Venezia insignita del Premio Abbiati 2003 per la "raffinata esecuzione musicale e scenica che ha restituito l'audace ricercatezza della concezione compositiva e multimediale". Nel 2004 ha diretto *La Bohème*, *Gianni Schicchi*, e in forma di concerto *Le Villi*.

È Direttore Musicale ed Artistico della GOG (Giovine Orchestra Genovese), e nel 2003 è stato nominato Direttore Artistico del Concorso Internazionale di Musica “Viotti” di Vercelli.

Sia come oboista sia come direttore d'orchestra vanta una vasta discografia per importanti etichette internazionali, quali Denon, Erato, Rca, Bmg ottenendo un Grand Prix du Disque e la segnalazione tra i cinque dischi di musica sinfonica più stimati dalla critica italiana nel 1998.

Tra i prossimi impegni: *La Serva padrona*, *Il flauto magico*, *Così fan tutte*, *La traviata*, *L'elisir d'amore* e *Il barbiere di Siviglia*.

Cristina Mazzavillani Muti



È facile incontrarla mentre attraversa la città in bicicletta. Non è un vezzo, ma la dimostrazione della “sintonia” che ha con i propri concittadini. Maria Cristina Mazzavillani Muti, presidente e “anima” di Ravenna Festival, è nata infatti all’ombra di San Vitale ed è orgogliosa di essere romagnola. Dopo gli studi liceali si diploma in pianoforte didattico e canto artistico con il massimo dei voti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. La carriera di cantante inizia all’insegna del successo: vince infatti i concorsi indetti dalla Radio Televisione Italiana e dall’AsLiCo, oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Ed è proprio al Lied che si dedica con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti, Antonino Votto e Carlo Bruno.

Nel 1967 debutta poi nell’opera lirica come protagonista dell’*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell’Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti.

Nel 1969 sposa Riccardo Muti.

Alla fine degli anni Ottanta il senatore ravennate Benigno Zaccagnini le propone di mettere a frutto la propria esperienza culturale nell’organizzazione di un evento di respiro internazionale. Nel 1990 nasce così il Ravenna Festival, di cui diviene Presidente, presiedendone insieme il comitato artistico. Nell’ambito del Festival si fa promotrice del progetto “Le vie dell’amicizia” che dal 1997 vedono la città e il suo Festival ripercorrere idealmente le antiche rotte di Bisanzio, crocevia di popoli e culture, gettando “ponti” di amicizia verso città simbolo come Sarajevo, Beirut, Gerusalemme, Mosca, Erevan, Istanbul, New York Ground Zero, Il Cairo, Damasco, El Djem e Meknès, riaffermando e rinnovando il ruolo dell’antica città dei mosaici da sempre rivolta all’Oriente del mondo.

Il suo sogno è però di potersi dedicare anche alla regia. Ma la decisione è preceduta da passaggi intermedi di grande significato: diviene infatti ispiratrice di veri e propri laboratori dedicati ai giovani, a partire da quello sull’*Orfeo* di Monteverdi (Teatro

Alighieri 1995), dove promettenti cantanti, registi, scenografi e musicisti hanno potuto interagire creativamente, affrontando il linguaggio dell'opera con un approccio fresco ed innovativo. Molti di questi giovani artisti hanno potuto fare il loro ingresso da protagonisti nei palcoscenici nazionali ed internazionali.

Nel 2001, sempre nell'ambito di Ravenna Festival cura la messa in scena dell'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, che ottiene un ampio consenso segnalandosi per l'uso strutturale e intensivo di tecnologie multimediali particolarmente innovative. Si tratta probabilmente del primo, riuscito esempio di applicazione dell'immagine virtuale e della spazializzazione sonora all'opera.

Nel 2003 Cristina Muti firma una nuova regia d'opera il *Trovatore* di Giuseppe Verdi, nel quale approfondisce ulteriormente e con esiti sorprendenti l'utilizzo delle scenografie virtuali, che divengono, sempre insieme alla spazializzazione sonora, l'elemento peculiare di una sua personalissima poetica, che coniuga *hi-tech* e antiche quanto affascinanti forme narrative di matrice popolare. La passione per l'immagine e la sua terra trovano un punto d'incontro nel progetto cinematografico *Che fai tu luna*, che la vedono firmare regia e sceneggiatura.

Nel mese di aprile 2005 il Presidente della Repubblica Italiana le ha conferito l'onorificenza di Grand'Ufficiale al merito della Repubblica Italiana per il suo impegno in ambito culturale.

Nel 2006 è entrata a far parte della giuria, presieduta da Bruno Vespa, per l'assegnazione del premio "Guidarello" (insieme a Ferruccio De Bortoli, Piero Ostellino, Stefano Folli, Giancarlo Mazzuca, Giuliano Molossi).

Ezio Antonelli



Laureato al Dams di Bologna, grafico-illustratore, *designer* di film animati, scenografo e costumista, si dedica con passione al teatro di figura e, dai primi anni '80, opera stabilmente con la Compagnia Drammatico Vegetale. Già presente al Ravenna Festival con l'opera da camera *Don Chisciotte* di Roberto Solci (1994) e *Renardo la volpe* (1997, protagonista Vinicio Caposella, con le musiche di Luciano Titi e la regia di Pietro Fenati), ha inoltre curato l'allestimento dei balletti *Orfeo e Pulcinella* (1995) e *La foresta incantata* (1999), con le coreografie di Micha van Hoecke. Nell'edizione 2001 è scenografo e *designer* delle immagini virtuali per l'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, regia di Cristina Mazzavillani Muti.

Per il Teatro alla Scala ha firmato i costumi del balletto di Micha van Hoecke *Il furioso nell'isola di San Domingo*, su musiche di Donizetti-Gavazzeni (1998). Ha inoltre firmato scene e costumi per le opere in musica *Ercole amante* di Cavalli (1996), *La locandiera* di Auletta (1997), *Il piccolo spazzacamino* di Britten (2003): tutte produzioni del Teatro Alighieri di Ravenna.

Patrizio Maggi

Inizia la propria carriera nel 1978 al Teatro dell'Opera di Roma, come tecnico luci. Le prime produzioni da lui realizzate come *light designer* risalgono al 2002. Tra i titoli più significativi, ha curato per l'Opera di Roma *Lady in the Dark* di Weill (2002), *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti (2003), *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (2004), *Fidelio* di Beethoven (2004), *Oedipus Rex* di Stravinskij, *Thaïs* di Massenet e *La sonnambula* di Bellini (2005), *Maria Stuarda* di Donizetti, *Il turco in Italia* e *La Cenerentola* di Rossini, nonché il balletto *Giselle* (2006). Ha inoltre curato per il Teatro Nazionale di Roma *Così fan tutte* di Mozart (2005) e *Marie galante* di Weill, e i balletti *La sylphide* e *La gitana* (2006). Sue sono infine le luci per l'*Aida* alle Terme di Caracalla e per *Rigoletto* di Verdi in Giappone (entrambe del 2006).



Alessandro Lai



Nato a Cagliari nel 1970, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea nel 1994, con una tesi sul lavoro di Piero Tosi, inizia a lavorare come assistente costumista presso la sartoria Tirelli di Roma; qui incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: Piero Tosi, Gabriella Pescucci e Maurizio Millenotti.

Per il cinema firma nel 2000 i costumi di *Sud Side Stori* (Roberta Torre), *Rosa e Cornelia* (Giorgio Treves), *Tra due mondi e Malefemmine* (Fabio Conversi), *Operazione Rosmarino* (Alessandra Populin). Nel 2003 *Senso '45* (Tinto Brass), *Callas forever* (Franco Zeffirelli, cofirmato con Anna Anni e Alberto Spiazzi), *Il quaderno della spesa* (Tonino Cervi). Nel 2004 *La spettatrice* (Paolo Franchi), *A/R Andata e ritorno* (Marco Ponti), *Vaniglia e Cioccolato* (Ciro Ippolito), *La Luna* (Cristina Mazzavillani Muti). Nel 2007 *Saturno Contro* (Ferzan Ozpetek), *Lezioni di volo* (Francesca Archibugi) e *Oliviero Rising* (Riky Roseo).

Per la televisione disegna i costumi di *Renzo e Lucia* (Francesca Archibugi, 2003), *Virginia, la monaca di Monza* (Alberto Sironi, 2004), *Alcide de Gasperi, l'uomo della speranza* (Liliana Cavani, 2004).

Per l'opera lirica, nel 2000 *Carmen* di Bizet (Micha van Hoecke), nel 2001 *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Cristina Mazzavillani Muti), nel 2003 *Il trovatore* di Verdi (Cristina Mazzavillani Muti).

Per il teatro, nel 2000 *La principessa d'Elide*, di Molière (Francesco Origo), nel 2001 *Closer* di Marber (Luca Guadagnino). Nel 2002 *Pallido oggetto del desiderio* di Louys (regia Alfredo Arias), e nel 2005 il musical *Datemi tre caravelle* (musiche di Stefano Battista, Gianni Quaranta).

Nel 2000 riceve il premio "La chioma di Berenice" per *Rosa e Cornelia*. Nel 2003 il Nastro d'Argento per *Senso '45*.

Alvise Vidolin

Regista del suono, pioniere della musica informatica, interprete di *live electronics*, Alvise Vidolin nasce a Padova nel 1949, dove compie studi scientifici e musicali.

Si occupa della realizzazione elettronica e della regia del suono collaborando con diversi compositori fra cui Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Dalla Vecchia, Donatoni, Guarnieri, Nono, Sciarrino, curandone l'esecuzione per importanti festival e teatri. Fra questi, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musikstage, Festival d'Automne a Parigi, Warsaw Autumn, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Musik-biennale Berlin, Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern; i teatri Alla Scala di Milano, Almeida di Londra, Alten Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Opera di Roma, Fenice di Venezia, Opera Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda.

Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale; è tuttora membro del direttivo.

Cofondatore della Associazione di Informatica Musicale Italiana, ne è il presidente nel triennio 1988-1990. Dal 1977 collabora con la Biennale di Venezia in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale. Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono.

Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo, e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimodali. È docente di Musica Elettronica nel Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia e all'Accademia Internazionale della Musica delle Scuole Civiche di Milano.



Nicola Bernardini



Nicola Bernardini è nato a Roma nel 1956. Ha studiato composizione con Thomas McGah e John Bavicchi al Berklee College of Music di Boston, dove si è diplomato nel 1981. Ha composto lavori per strumenti elettroacustici, elaboratore e strumenti tradizionali.

In qualità di esecutore e collaboratore tecnico ha lavorato con musicisti quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Alvin Curran, Adriano Guarnieri, Kronos Quartet, Musica Elettronica Viva, Rova Saxophone Quartet, Fausto Razzi, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa, e altri. Ha altresì collaborato con lo scultore Pietro Consagra e con il regista teatrale Richard Foreman.

Dal 1992 è titolare della cattedra di Musica Elettronica al Conservatorio “Pollini” di Padova. Nell’ambito dei corsi sperimentali di questo Conservatorio ha coordinato dal 2001 il corso di Tecnico di Sala di Registrazione.

È membro del Consiglio Direttivo dell’Associazione di Informatica Musicale Italiana.

Nicola Buso

Diplomato in pianoforte sotto la guida di Matteo Aiello, si è laureato in Filosofia con Luigi Perissinotto e Luigi Vero Tarca. Diplomato in Musica elettronica con Alvis Vidolin, ha seguito le master class in direzione d'orchestra di Ludmil Descev, e quelle in composizione di Adriano Guarnieri, Helmut Lachenmann, György Ligeti.

Collabora con l'Archivio Luigi Nono di Venezia. Ha tenuto conferenze, pubblicato articoli, curato regie del suono e visto eseguire proprie opere in Italia e all'estero.

Tra i suoi interessi di ricerca attuali: l'ermeneutica ipertestuale, i gatti, il *live coding*.



Sonia Visentin



Soprano, diplomata con il massimo dei voti, si è perfezionata con Carlo Bergonzi all'Accademia Chigiana di Siena e con Rodolfo Celletti a Martina Franca e Milano. Ha debuttato in teatro come Lucia in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, la Regina della Notte nel *Flauto magico* di Mozart, Corinna nel *Viaggio a Reims* di Rossini, Dinorah nell'omonima opera di Meyerbeer, Olympia nei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, Madame Herz nello *Schauspieldirektor* di Mozart, Lucieta nei *Quattro Rusteghi* di Wolf-Ferrari. Nel suo repertorio figurano inoltre Ophelia in *Hamlet* di Thomas, Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* di Strauss, Gilda in *Rigoletto*, Violetta in *Traviata*, *Les Noces* di Stravinskij, i *Carmina Burana* di Orff. Tra i direttori con cui ha lavorato: Zedda, Oren, Bellugi, Panni, Tate, Fournillier, Veronesi, Renzetti, Rizzi-Brignoli, Lijfors, Parisi, Masson, Curtis, Borgonovo, Rek, Benedetti-Michelangeli, Pidò. Fra i registi, Kemp, Proietti, Foà, De Fusco, Gregoretti, De Bosio, Marini, Crivelli, Barberio-Corsetti, Pichon, Landi. È stata ospite in vari teatri e manifestazioni: Regio di Parma, Regio di Torino, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, San Carlo di Napoli, Teatro Verdi di Trieste, Politeama di Palermo, Teatro Verdi di Firenze, Ponchielli di Cremona, Donizetti di Bergamo, Grande di Brescia, all'estero al Teatro di St. Étienne a Vichy (Francia), allo Châtelet di Parigi, Teatro di Bastia (Corsica), Liceu di Barcellona, Teatro di Oviedo, Teatro di Avignone, Teatro di Lionem ed in Festival di musica contemporanea a Reykjavík (Islanda), Tourcoing (Francia), Ludwigsburg (Germania), Dordrecht (Olanda), Istanbul (Turchia), Budapest (Ungheria).

Nell'ambito della musica contemporanea, è stata protagonista in numerose prime rappresentazioni e concerti: *Hoshanot e Zimaa'r* di Olivero al Teatro Verdi di Firenze (direttore Chung) e per i Concerti dell'Estate Senese (direttore Chiarappa), *Medea* di Guarnieri al PalaFenice di Venezia (premio Abbiati; direttore Borgonovo), *Big Bang Circus* di Ambrosini alla Biennale di Venezia ed al San Carlo di Napoli (direttore Panni); per Milano

Musica le tre arie dall'opera *Le grand Macabre* di Ligeti, e con l'orchestra Cantelli (direttore Veronesi) brani in prima esecuzione di Guarnieri. Tra gli altri compositori contemporanei con cui ha collaborato: Cardi, Neuwert, D'Amico, Solbiati, Taglietti, Manca, Dall'Ongaro. Al Teatro dell'opera di Lione a Fuerth (Germania) e al San Carlo di Napoli, è stata recentemente fra i protagonisti dell'opera *Il Canto della Pelle* di Ambrosini. Ha inciso per Bongiovanni, Ricordi, Image Studio e Cirs.

Alda Caiello



Soprano lirico di agilità, si è diplomata in pianoforte e in canto al Conservatorio di Perugia.

Di Adriano Guarnieri ha interpretato, in prima mondiale, *Medea* alla Fenice di Venezia, *La Passione secondo Matteo* alla Scala, nonché *Quare Tristis* per il Centenario della Biennale di Venezia. Ha interpretato anche *Camera Obscura* di Marco di Bari, *Io, frammento di Prometeo* di Nono (registrato da Rai Radio Sat), *Rara Requiem* di Bussotti, *Exil* di Kancheli con l'Ensemble Alter Ego. Invitata dal Festival di Montepulciano e da Umbria Jazz (*Treemonisha* di Joplin), ha cantato diretta da Fabio Maestri anche partiture di Pergolesi, Bach, Scarlatti, Mozart, Gluck, Boccherini, Charpentier.

Per il Maggio Musicale Fiorentino e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha interpretato musiche di Manzoni, Henze, Stravinskij, Lombardi, Ligeti. Al Festival d'Automne di Parigi è stata protagonista in *Perseo e Andromeda* di Sciarrino; a Barcellona ha interpretato musiche di Ivan Fedele, al Wigmore Hall di Londra si è esibita in un recital dedicato a Dallapiccola, Malipiero, Wolf-Ferrari e Pizzetti. A Firenze con l'Orchestra della Toscana ha cantato *Lucrezio: oratorio materialistico* di Lombardi. Ha partecipato con l'Atlas Ensemble ai Festival di Amsterdam e Utrecht, e ha interpretato *Commiato* di Dallapiccola col Contempoartensemble diretto da Mauro Ceccanti. Ha contribuito alle celebrazioni per Dallapiccola anche con concerti a Torino, Firenze e Lisbona, col duo pianistico Canino-Ballista.

A Roma, per l'Accademia di Santa Cecilia, ha preso parte al "Progetto Pollini" con l'Arnold Schönberg Chor diretto da Erwin Ortner interpretando *Trame d'ombre* di Manzoni. È stata ospite del Comunale di Bolzano per la prima mondiale dell'opera di Verrando *Alex Brücke Langer*. Ha interpretato *Satyricon* di Maderna per il Mittelfest a Cividale del Friuli. A Rovigo è stata "La comparsa, cantante wagneriana" nell'opera *Anton* di Scogna. A Settembre Musica con l'Orchestra Nazionale della

Rai ha cantato le *Improvisations I e II* di Boulez diretta da Panni, e musiche di Castiglioni e Bosco diretta da Tamayo. Nel 2006 ha cantato *Cantus planus* di Castiglioni a Milano Musica, e *Le Marteau sans maître* di Boulez al Bologna Festival.

Ha cantato più volte i *Folk Songs* di Berio: a Milano diretta dal compositore, a Rotterdam con Gergiev, al Musikverein di Vienna ogni anno dal 2002 col Kontrapunkte Ensemble diretto da Keuschnig; è stata protagonista in *Passaggio*, sempre di Berio, al Carlo Felice di Genova con la regia di Daniele Abbado; col Nieuw Ensemble è stata invitata a Utrecht e Maastricht per concerti dedicati al grande compositore ligure.

Allo Holland Festival è stata interprete di *Gesualdo, considered as a murderer* di Luca Francesconi, con l'Hilliard Ensemble e la regia di Giorgio Barberio Corsetti. Nel 2005 ha interpretato in prima italiana a Milano *America* di Thomas Adés. Ha cantato a Strasburgo e ai Dresdner Musikfestspiele in un programma comprendente Kurtág, Francesconi e Solbiati. Il Carlo Felice di Genova l'ha invitata per un concerto celebrativo con trascrizioni di musiche dei Beatles dirette da Christopher Franklin. Nel 2006 ha partecipato al Festival Scelsi a Roma con *Khoom*, e alla Biennale di Monaco di Baviera con la prima mondiale dell'opera di Edoardo Cattaneo *La Philosophie dans le Labyrinth* su testi di Sanguineti (quest'anno al Festival Wien Modern). Al Musikverein di Vienna ha interpretato in prima europea *Twice through the hearth* di Turnage con l'Ensemble Kontrapunkte; di recente vi ha interpretato la Quarta Sinfonia di Mahler in versione da camera con Emilio Pomarico e il Klangforum Wien. Al Maggio Musicale Fiorentino 2007 si è esibita in un concerto monografico dedicato a Ivan Fedele; l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia l'ha invitata per un concerto con musiche di Clementi, Petrassi, Dallapiccola

Ha inciso per Bmg-Ricordi, Stradivarius e, per l'etichetta Cam, le musiche di Vacchi per il film di Olmi *Cantando dietro i Paraventi*.

Ilaria del Prete



Laureata in pedagogia con il massimo dei voti, studia canto al Conservatorio di Lecce e al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma; frequenta quindi le master class di Gianni Raimondi, Renato Bruson, Fiorenza Cossotto, Leone Magiera. Attrice e cantante, prende parte ai film *Liberate i pesci* di Cristina Comencini e *Il giovane Casanova* di Giacomo Battiato. Nel 2007 a seguito di una audizione viene ingaggiata dal Teatro dell'Opera di Roma per tre rappresentazioni di *Traviata* in forma semiscenica. Nella prossima estate, per l'Ente Musicale Pescara, sarà Violetta in *Traviata* sotto la direzione di Donato Renzetti.

Matelda Viola

Nata a La Spezia, laureata in Lettere, si è diplomata in Pianoforte, Canto e Direzione di coro; realizza presso Conservatori ed Istituzioni musicali seminari e corsi sulla vocalità. La sua attività di cantante si concentra da una parte sulla musica del periodo tra il XIV e il XVII secolo, dall'altra sul repertorio contemporaneo, e include i generi extracolti, affrontati con accurata preparazione musicologica, tecnica e stilistica.

È solista dell'Ensemble Libera Vox (già Camerata Nova), diretto da Luigi Taglioni, con il quale ha inciso *Le villanelle alla napoletana* di Orlando di Lasso (Stradivarius, 1994), *I Fiamminghi in Italia* (Vigiesse, 1996; musiche di Du Fay, Desprez e altri), i *Motetti mariani* di Palestrina (Stradivarius, 1996), *Il Codice di Bamberg* (Stradivarius, 1998) le *Ballate* di Francesco Landini (Tactus, 2000). Come solista ha inciso *Vezzo di perle musicali* (Arie e duetti sacri di Adriano Banchieri; Tactus, 2001), *Voi baciatrici* (duetti profani di Sigismondo d'India; Tactus, 2006). Ha collaborato con importanti formazioni vocali e strumentali cimentandosi in diversi generi musicali, dalla polifonia antica alla musica contemporanea al jazz alle musiche da film.

Ha in repertorio lo *Jephte* di Carissimi, numerose composizioni vivaldiane, l'*Oratorio di Natale* di J.S. Bach, il mottetto *Exultate, jubilate* e il *Requiem* di Mozart. Il suo repertorio contemporaneo comprende musiche di Petrassi, Berio, Casella, Walton, Pärt, Reich, Piazzolla.

Ha eseguito come protagonista in prima assoluta *Flash – II versione* di Morricone (con Camerata Nova e Quartetto Bernini); *Melomanie* di Lucia Ronchetti; *Libera vox* di Taglietti, (Camerata Nova e Arnoldo Foà); *Musica senza cuore* di Fabrizio de Rossi Re; *L'Assedio di Ragalbukka* di Taglietti; *Elettrotauri*, *Malandroidi* e *Mysterium Cosmographicum* di Fabrizio de Rossi Re.

Ha eseguito inoltre *Un gioco di fonosillabe* di Carla Rebora; è stata protagonista in *Trash* di Roberta Vacca e Mauro Cardi, in scena nel 2005 al Piccolo Regio di Torino e nel 2006 al Carlo Felice di Genova. Collabora con la Rai nella realizzazione di programmi musicali.



Antonella Ruggiero



Antonella Ruggiero è la voce indimenticabile della formazione originale dei Matia Bazar con cui ha condiviso una lunga carriera artistica iniziata negli anni '70. Nel 1989 decide di lasciare il gruppo per riqualificare la propria vita privata e artistica: per diversi anni si allontana dalle scene e si dedica alla famiglia, ai viaggi e a nuove sperimentazioni musicali.

Scopre così la passione per nuovi modi di interpretare la musica: in India, si imbatte in sonorità e atmosfere che la affascino, ispirano, e la spingono a ritornare a cantare per regalare nuove emozioni al suo pubblico con l'album *Libera* (1996). L'interesse per i nuovi orizzonti sonori proposti dalle giovani band italiane tra cui i Subsonica spinge Antonella e il produttore Roberto Colombo a realizzare nel 1997 *Registrazioni moderne*: un disco dove le canzoni dei Matia Bazar sono riproposte in un diverso contesto musicale. Il 1998 è l'anno di *Amore lontanissimo*, con cui ottiene il secondo posto al Festival di Sanremo.

Nel 1999 *Non ti dimentico* apre le porte al successivo lavoro da solista, *Sospesa*, con due partecipazioni illustri: Ennio Morricone firma *And will you love me* e Giovanni Lindo Ferretti scrive, insieme ad Antonella e Roberto Colombo, *Di perle e inverni*.

Alla fine del 2000, un tour di musiche sacre: dodici date in luoghi affascinanti e suggestivi, chiese, cattedrali e teatri antichi. Questa esperienza sarà fissata, nel 2001, in *Luna crescente (sacramonia)*. Con la pubblicazione di questo quarto lavoro da solista Antonella riprende il tour in Italia e nel mondo, grazie al quale è entrata in contatto con differenti culture e religioni, accompagnata dall'Arkè Quartet e da Ivan Ciccarelli alle percussioni.

Dopo una serie di concerti in cui ha riproposto in chiave "classica" i temi dei più importanti autori di Broadway, (Gershwin, Porter, Bernstein...) nel 2002 è protagonista, alla Fenice di Venezia, di *Medea*, opera video in tre parti con musica di Adriano Guarnieri.

Il 2003 vede Antonella Ruggiero tornare al mondo pop con *Di un amore* e *L'aviatrice*, dedicato alla prima aviatrice, Amelia Earhart, parte dell'album *Antonella Ruggiero*.

Nel 2004 esce il suo primo *live*: il cd/dvd dal titolo *Sacrarmonia live (il viaggio)* con canti sacri di ispirazione cristiana e brani etnici di varie parti del mondo.

Nel 2005 Antonella partecipa al Festival di Sanremo con il brano *Echi d'infinito*, vincendo nella categoria donne. Segue l'uscita del cd *Big band!*, con brani del mondo latino-americano e canzoni di cantautori come Tenco, Bindi e Fidenco.

Nel 2006 Antonella partecipa allo spettacolo-evento *L'abitudine della luce*, ideato da Marco Goldin come presentazione di una grande mostra sugli impressionisti. Il tour tocca i teatri di dieci città italiane; Antonella interpreta otto brani inediti contenuti nel cd *L'abitudine della luce*.

A fine 2006 esce l'album dal vivo, registrato tra il 2003 e il 2006, *Stralunato recital live*: 16 brani, di cui sei mai pubblicati, dove Antonella ripercorre, rilegge e reinventa, unitamente alle canzoni più rappresentative del suo repertorio, le più belle melodie italiane (Tenco, Battisti) e internazionali (Monk, Cesaria Evora).

Il suo nuovo cd, *Souvenir d'Italie*, è la documentazione di un progetto musicale incentrato sulle canzoni italiane composte dal 1915 al 1945. La formazione che accompagna Antonella in questa avventura è composta da quattro jazzisti: Renzo Ruggieri (fisarmonica), Paolo di Sabatino (pianoforte), Massimo Moriconi (contrabbasso) e Massimo Manzi (batteria). L'album contiene anche il brano *Canzone fra le guerre*, presentato a Sanremo 2007.

Marco Lazzara



Contralto maschile, si è diplomato precocemente in pianoforte, organo, clavicembalo e canto. Si è poi perfezionato per tre anni all'Accademia musicale Chigiana. Sin dal suo debutto nel 1989 si è distinto per il particolarissimo registro vocale, la musicalità e la versatilità nello stile, che gli hanno permesso di interpretare non solo il repertorio barocco, ma anche quello romantico e contemporaneo.

In tal senso gli si ascrivono “prime” assolute di autori contemporanei come Vacchi, Manzoni, Kancheli, e ruoli melodrammatici, come per esempio nel *Lear* di Reimann, interpretato sotto la direzione di Fagen e la regia di Ronconi. Il suo repertorio barocco melodrammatico italiano include opere di Händel, *Moro per amore* di Stradella, *Orfeo ed Euridice* di Gluck, *Il Tito* di Cesti, così come innumerevoli cantate, messe e oratori. Nella produzione del XIX secolo ha interpretato *Die Fledermaus* di J. Strauss, *Orphée aux enfers* di Offenbach, *Ginevra di Scozia* di Mayr.

Ha tenuto numerosi recital e partecipato a festival internazionali e produzioni operistiche in teatri italiani di tradizione oltre al Liceu di Barcellona, lo Staatsoper di Amburgo, l'Opéra di Losanna, il Covent Garden di Londra, l'Opéra national du Rhin, il Regio di Torino, il Comunale di Bologna, il Verdi di Trieste, il Lingotto di Torino, il Carlo Felice di Genova, la Suntory Hall di Tokyo, i nuovi auditorium di Roma, così come alla Carnegie Hall di New York. Ha cantato in diretta e registrato per le più importanti emittenti televisive europee: in particolare è stato più volte invitato dalla Bbc per incidere dei recital. Ha preso parte al Pollini Project. Ha inciso la colonna sonora del film *Il mestiere delle armi* di Olmi.

Vasta la produzione discografica che comprende incisioni di melodrammi e oratori barocchi, cantate e musica da camera, in particolare per Bongiovanni, Opera Rara, Nuova Era, Arts, Ricordi, Dynamic e Forlane. È Accademico Filarmonico di Bologna.

Gianluca Belfiori Doro

Nato a Cagliari, si perfeziona sotto la guida di Renata Scotto, Raina Kabaivanska, Giusi Devinu e Bernadette Manca di Nissa. Debutta nel 1997 al Teatro Politeama di Palermo intraprendendo così la sua carriera solistica.

Invitato in importanti festival internazionali (Inghilterra, Germania, Italia, Sud Africa, Messico), interpreta ruoli da protagonista in opere di Mozart, Gluck, Vivaldi, Händel, Monteverdi, Sarro, Hasse e Cherubini. Ha cantato sotto la guida di Ottavio Dantone, Sir Charles Mackerras, William Christie, Arnold Bosman, Marco Balderi, Jean Claude Malgoire, Dante Mazzola, Carl Martin, Estevan Velardi, Vito Martino e diretto da registi quali Fassini, Bianchi, Basson, Villegiér, Stern. Svolge intensa attività concertistica con complessi barocchi e da camera. Ha inoltre inciso *Il Giustino* di Vivaldi, *L'accademia d'amore*, *Amanti olà*, *Doriclea* di Stradella diretti da Velardi, *Messa e Gloria* di Porpora diretti da Cosmi; *Ruggiero* e *Il cantico de' tre fanciulli* di Hasse diretti da Bosman; *I vespri per la Settimana Santa* di Mayer diretti da Cattaneo, e una selezione d'opera di Cavalli diretta da Vartolo.



Roberto Fabbriciani



Nato ad Arezzo, allievo di Severino Gazzelloni, tra i migliori interpreti della musica d'oggi per originalità e versatilità, innovatore della tecnica e delle possibilità sonore del flauto grazie alla propria personale ricerca sullo strumento, ha collaborato con alcuni tra i maggiori compositori del nostro tempo: Berio, Boulez, Bussotti, Cage, Carter, Castiglioni, Clementi, De Pablo, Donatoni, Feld, Ferneyhough, Françaix, Guarneri, Hosokawa, Křenek, Kurtág, Ligeti, Lombardi, Messiaen, Morricone, Nono, Petrassi, Pousseur, Rihm, Risset, Sani, Sciarrino, Stockhausen, Takemitsu, Yun, i quali gli hanno dedicato numerose ed importanti opere da lui eseguite in prima assoluta. Con Luigi Nono in particolare ha lavorato a lungo, nello studio sperimentale del Südwestrundfunk a Friburgo, in Germania, aprendo e percorrendo vie nuove ed inusitate per la musica.

Ha suonato come solista con direttori quali Claudio Abbado, Berio, Bour, Ceccato, Chailly, Comissiona, Eötvös, Fedoseyev, Gatti, Gavazzeni, Gelmetti, Gielen, Halffter, Inoue, Kachidse, Klee, Jurowskij, Maag, Maderna, Masson, Metzmacher, Muti, Peskó, Pons, Shallon, Sinopoli, Tamayo, Zagrosek; e con orchestre quali l'Orchestra della Scala di Milano, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, le Orchestre della Rai, la European Community Youth Orchestra, l'Orquesta Nacional de España, la London Sinfonietta, la London Symphony Orchestra, le orchestre della Radio Télévision Luxembourg, della Radiotelevisione belga, del Westdeutschen Rundfunks di Colonia, del Südwestrundfunk a Baden-Baden e del Bayerischer Rundfunks, la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, i Münchener Philharmoniker, l'Orchestre Symphonique de la Monnaie.

Si è esibito in concerto nei più importanti teatri e istituzioni musicali: Scala di Milano, Filarmonica di Berlino, Royal Festival Hall di Londra, Suntory Hall di Tokyo, Sala Cajkovskij di Mosca, Carnegie Hall di New York; ha partecipato a festival quali la Biennale di Venezia e il Maggio Musicale Fiorentino, e

poi Ravenna, Londra, Edimburgo, Parigi, Bruxelles, Granada, Lucerna, Varsavia, Salisburgo, Vienna, Lockenhaus, Donaueschingen, Colonia, Monaco di Baviera, Berlino, San Pietroburgo, Tokyo.

Ha inciso numerosi dischi per le etichette Philips, Fontec, Bmg-Ricordi, Fonit Cetra, Europa, Col legno, Sony, Koch, Arts, Naxos, Stradivarius. Tiene un corso di perfezionamento all'Università Mozarteum di Salisburgo.

Il flauto iperbasso è il più grande strumento nella famiglia dei flauti. Roberto Fabbriciani ha progettato e sperimentato questo strumento dalle incredibili sonorità, misteriose e profonde. Le sue caratteristiche sonore, unite alle nuove tecniche di emissione sperimentate dall'interprete e alle sue straordinarie possibilità di esplorazione, costituiscono un universo sonoro di grande interesse: enorme l'ampiezza della dinamica, che consente di passare dalle inflessioni minime del soffio e della voce alle fortissime esplosioni dei suoni percussivi e dei multifonici, passando per le improvvise rarefazioni, le difonie vocali, l'esplorazione dei diversi piani dinamici, la ricerca di specifiche aree timbriche mai fino ad ora ascoltate.

Paola Perrucci



Ha iniziato gli studi musicali a otto anni, seguendo le orme del padre compositore e didatta, e si è diplomata *cum laude* a diciassette anni al Conservatorio “Rossini” di Pesaro, sotto la guida di Gabriella Morosini Guidi. Si è poi perfezionata all’Accademia Nazionale di Santa Cecilia – dove ha anche seguito il corso in Musica da Camera di Riccardo Brengola –, e alla Hochschule für Musik di Vienna, dove ha frequentato dei corsi di studio con Adelheid Miller. Nel 1986 diviene prima arpa dell’Orchestra giovanile Italiana. Nello stesso anno vince il Concorso Internazionale di Musica Contemporanea di Udine.

Interessata alla produzione artistica originale del Sette-Ottocento, ha in repertorio numerose composizioni inedite di particolare interesse storico e musicologico; si è dedicata alla riscoperta dell’arpa quale strumento per il basso continuo e in ensemble, eseguendo anche brani che vanno dal Rinascimento (su strumento d’epoca) alla modernità, e curando anche la revisione di brani inediti. A tal fine ha intrapreso gli studi di Composizione, conseguendo nel 1990 il diploma in Musica corale e Direzione di coro al Conservatorio di musica “Martini” di Bologna sotto la guida di Tito Gotti; in seguito ha studiato Analisi e Composizione con Cesare Grandi.

Ha partecipato a numerose manifestazioni di musica contemporanea sia da solista sia in duo col clavicembalista Ruggero Laganà; ha effettuato varie registrazioni radiofoniche e televisive per la Rai. Ha eseguito numerose composizioni solistiche in prima assoluta per la Fondazione Cini di Venezia, l’Istituto Italiano di Cultura a Praga in occasione dell’ottantesimo compleanno di Goffredo Petrassi, nonché in importanti occasioni quali le Feste Musicali del Teatro Comunale di Bologna, e rassegne dedicate a compositori quali Berio, Sciarrino, Pennisi, Renoso, Busotti.

Dal 1998 suona in duo con la flautista Annamaria Morini, con la quale ha contribuito all’incremento del repertorio contemporaneo per flauto e arpa (hanno scritto per loro autori quali Giaco-

mo Manzoni e Alessandro Melchiorre, oltre a numerosi compositori delle ultime generazioni) e alla sua diffusione in svariati ambiti, da rassegne quali Milano Musica, a occasioni di tipo formativo e paradidattico. Di particolare rilievo la loro partecipazione, insieme al soprano Daniela Uccello, all'azione lirica *Solo di donna* di Adriano Guarnieri (2004). È docente nel Conservatorio di Bologna.

Andrea Noferini



Si è formato a Bruxelles alla scuola del grande violinista Arthur Grumiaux, al quale deve tutta la sua impostazione virtuosistica al violoncello. Diplomato a 18 anni al Conservatorio “Verdi” di Milano, si è perfezionato con Antonio Janigro, Paul Tortelier, André Navarra, Yo-Yo Ma. Vincitore di diversi concorsi nazionali e internazionali, ha suonato come solista con numerose orchestre e ha tenuto recital in importanti festival e sedi concertistiche, eseguendo tra l’altro in mondovisione la Suite in sol maggiore di Bach dalla Grotta della Natività a Betlemme il giorno di Natale del 2001. È stato insignito di numerosi premi, tra cui il Virtuosity Award (per il cd *The Cello Virtuoso*), il Son de Cristal (cd *Cello Miniatures*), la Medaglia d’oro dell’Associazione “Foyer des Artistes” per meriti artistici; per il cd con Bruno Canino *18th Century Italian Cello Sonatas* ha ottenuto il massimo punteggio della critica internazionale, stabilendo inoltre un record di vendite.

Suona un violoncello Tomaso Balestrieri del 1759. Incide per Dynamic, Warner Bros, Bongiovanni e Tactus. Dal 1991 è Primo violoncello solista del Teatro dell’Opera di Roma. All’attività strumentale affianca quella didattica in accademie e corsi di perfezionamento.

Il Palazzo Mauro 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, diretto 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



Indice

Pietra di diaspro	pag. 7
di <i>Adriano Guarnieri</i>	
 Il libretto	pag. 13
 “Io so: i fili luccicano”: introduzione a <i>Pietra di diaspro</i>	pag. 21
di <i>Paolo Petazzi</i>	
 La voce secondo Guarnieri	pag. 35
di <i>Luigi Pestalozza</i>	
 Pietra di diaspro. Divagazioni in margine sull’oratorio di <i>Adriano Guarnieri</i>	pag. 45
di <i>Dino Villatico</i>	
 Gli artisti	pag. 63
 Il Palazzo Mauro de André	pag. 91

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

ricerca iconografica e coordinamento editoriale
Giovanni Trabalza

grafica e layout
Antonella La Rosa

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano