

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



Teatro Alighieri
mercoledì 15, giovedì 16, venerdì 17 luglio 2009, ore 21

RUMI
In the Blink of the Eye

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS



Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastro



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Consiglio di Amministrazione

Presidente **Fabrizio Matteucci**

Vicepresidente Vicario **Mario Salvagiani**

Vicepresidente **Lanfranco Gualtieri**

Sovrintendente **Antonio De Rosa**

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

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

Confindustria Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Ascom Confcommercio

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
APT SERVIZI EMILIA ROMAGNA
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA DI ROMAGNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CAMERA DI COMMERCIO DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CNA RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO E BANCA DEL MONTE DI LUGO
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
KOICHI SUZUKI
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SOTRIS - GRUPPO HERA
TECNO ALLARMI SISTEMI
UNICREDIT BANCA
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani

Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti,

Bagnacavallo

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

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

Letizia De Rubertis e Giuseppe

Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani,

Ravenna

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Ada Elmi e Marta Bulgarelli,

Bologna

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Giovanni e Maria Luisa Faccani,

Ravenna

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Pier Filippo Giuggioli, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi,
Bertinoro

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

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*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Romano e Maria Ravaglia, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*

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

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,

Savignano sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Mirella Zardo, *Venezia*

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*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

RUMI
In the Blink of the Eye

regia, scena e ideazione luci
Robert Wilson

musiche di
Kudsi Erguner

basato su un'idea originale di
Robert Wilson e Kudsi Erguner

collaborazione alla scenografia Serge von Arx
costumi Yashi Tabassomi
disegno luci AJ Weissbard
collaborazione alla regia
Sue Jane Stoker, Ann-Christine Rommen
suono Peter Cerone

direzione musicale Kudsi Erguner

ensemble

Taghi Akhbari *canto*, Hakan Gungor *Kanun*,
Hassan Tabar *Santour*, Buse Sever *canto e Oud*,
Pierre Rigopoulos *percussioni* e Kudsi Erguner *flauto Ney*
e con

Cem Kagitçi, Osman Karadag,
Coşgun Özköroğlu, Hasan Oruç, Murat Parçali,
Sahin Naci Sair, Sezai Redifoglu, Devrim Ulgaç
e il bambino Kayra Ermenkul
e con Iraj Anvar e Cuneyt Turel

direttore tecnico Amerigo Varesi
supervisione luci Marcello Lumaca
assistente alle scenografie Valentina Tescari
responsabile oggetti di scena Marco Zecchini
direzione di scena Evelyn Chia, Murat Ersan
elettricisti Andrea Ricci, Fabio Bozzetta
responsabile sartoria Lara Friio
trucco Marielle Loubet
macchinista Antonio Verde
direttore di produzione Kristine Grazioli

un progetto di Change Performing Arts
prodotto da CRT Artificio, Milano

Struttura drammaturgica

I

Gli spiriti infondono vita alle montagne
Le pietre iniziano a danzare

II

La notte scorsa ho sognato la bellezza della rinuncia
Doni da un mendicante

Io sono te, tu sei me
Io sono la tua ombra

III

Siamo due corpi con una sola anima
Il Centro

La luna è scesa dal cielo per guardarci
Memorie di vite passate

IV

La città celeste
Un uomo vecchio è alla ricerca. Tutto è nascosto.
Dietro il velo c'è un bellissimo giardino.
Dietro il velo c'è una città celeste.

V

Tutto è da amare; l'amore non è altro che un velo
La prigionia diventa una città celeste
Cerca sempre coloro che sono amati da Dio
Entra nel giardino dell'anima

I testi poetici

I

Quando riveli quel viso di rosa
anche le pietre danzano dalla gioia.
Leva il velo dal tuo viso ancora una volta
per ridar vita ai sensi degli amanti,
affinché la sapienza si perda per strada,
affinché il saggio distrugga la saggezza.
Così l'acqua riflettendosi in te diviene gioiello
così il fuoco cessa di essere strumento di guerra.
La tua bellezza offusca la luna
e fa impallidire la luce degli astri in cielo.
(da *Divan*, 171)

II

La notte scorsa, in sogno vidi la povertà
e con il suo bene mi fece perdere i sensi.
La delizia della bellezza e la perfezione della povertà
mi resero incosciente fino all'alba.
La povertà mi apparve come una miniera di rubini
e il suo colore mi vestì di seta.
Sentii tanto il clamore degli amanti,
sentii tanto il vociò degli ubriachi.
(da *Divan*, 2015)

III

Che delizia, sedere nella veranda tu e io
Due forme, due corpi ma un'anima sola, tu e io.
I colori del giardino e il canto degli uccelli donano vita
Quando entriamo nel roseto, tu e io.
Le stelle del cielo scendono a guardarci
E noi mostriamo loro la nostra bella luna, tu e io.
Tu e io senza più tu né io ci uniremo nell'estasi,
lieti e felici e liberi dalle vane parole, tu e io!
(da *Divan*, 2214)

IV

Ascolta il flauto come si lamenta

e racconta la storia della separazione.

Dice: “Da quando mi hanno tagliato dal canneto
tutti gli uomini e le donne hanno pianto al mio suono.

Solo colui che ha il cuore lacerato dal distacco, come me
può comprendere la mia storia, il dolore del desiderio.

Colui che è lontano dalla propria fonte

aspira all’istante in cui sarà di nuovo unito ad essa”.

(da *Mathnawi*, Prologo)

V

Guarda, come gli uccelli dalle uova d’oro

ad ogni alba montano sul dorso del cavallo veloce del cielo.

Galoppando, trasformano il settimo cielo in un campo,

dormendo, il sole e la luna divengono il loro giaciglio.

Sono pesci, con Giona nell’anima.

Sono roseti che adornano il cielo.

Nel giorno del giudizio si fanno beffe dell’Inferno

[e regalano il Paradiso.

Sono esseri supremi, non sanno né pregare né maledire.

La loro grazia fa danzare le montagne nell’aria.

La loro dolcezza fa diventare i mari dolci come il miele.

(da *Divan*, 730)



*Il più antico ritratto di Rûmî, probabilmente non autentico,
ma considerato come l'immagine ufficiale del poeta
in Turchia e altrove.*

Introduzione

Mevlânâ Gialâl ad-Dîn Rûmî (1207-1273), nato a Balkh nell'attuale Afghanistan e morto in esilio a Konya in Turchia, è il poeta mistico sufi più famoso al mondo conosciuto essenzialmente per la cerimonia dei dervisci rotanti, una confraternita fondata da suo figlio Sultan Veled.

Questa cerimonia è rimasta sconosciuta per lungo tempo in Occidente, dove ne erano giunti lontani echi attraverso i racconti di viaggiatori europei del XIX secolo; ma negli ultimi vent'anni è diventata un'attrazione per il pubblico europeo, con il rischio di vederne completamente snaturato il profondo significato rituale.

Per contro la produzione letteraria di Rûmî è stata tradotta in tutte le lingue occidentali e questo testimonia l'alto interesse della nostra cultura verso il pensiero sufi, collocato alla frontiera delle due religioni, quasi un anello di congiunzione tra il pensiero islamico e quello cristiano. Lo spettacolo ideato da Robert Wilson intorno all'opera ed al pensiero di Rûmî – utilizzando essenzialmente la musica, il canto e la danza – costituisce una emblematica occasione di incontro tra due mondi e tra due sensibilità artistiche apparentemente opposte, che trovano un forte punto di convergenza nel prevalere della forma sulla narrazione, della esasperata raffinatezza di movimento e suono, dell'*armonia da vedere* e dell'*immagine da sentire*. Otto danzatori sufi sono stati selezionati da Wilson durante i suoi numerosi viaggi a Istanbul, dove ha incontrato e riunito iniziati di differenti confraternite (*tekke*). I musicisti sono stati scelti da Kudsi Erguner, che per le sue composizioni ha tratto ispirazione dalle diverse culture musicali del medio ed estremo Oriente, idealmente abbracciando tutte le nazioni attraversate da Rûmî durante i suoi viaggi. Tra questi troviamo un cantante persiano che porta in scena i suoni originali della poesia di Rûmî in *farsi* e un bambino, cresciuto tra le confraternite sufi.

Come nel caso recente di *I La Galigo* – lo spettacolo tratto da un poema cosmogonico indonesiano – Wilson esplora una via espressiva originale che conduce ad un incontro creativo tra arte tradizionale e sensibilità contemporanea.

Lontano da ogni tentazione folclorica, egli intende dare tangibile prova, attraverso il suo amore per l'arte orientale, che gli artisti possono arrivare per le vie dell'arte a rendere vivi e immediati quegli ideali di armonica convivenza dei popoli che la politica fatica a garantire.

Note di regia

Ho esplorato per la prima volta gli scritti e gli insegnamenti di Rûmî nel 1972 nel corso di un mio lavoro chiamato *KA MOUNTain and GUARDenia TERRACE*, che è stato rappresentato per sette giorni e sette notti senza interruzione su una serie di sette colline in Iran e successivamente a New York per sei ore al giorno, con un cast che comprendeva il critico di danza e poeta Edwin Denby, il danzatore Andy De Groat, il critico teatrale Stefan Brecht e mia nonna, Alma Hamilton.

Mi è sembrato giusto concentrarmi sul lavoro senza tempo di questo poeta e mistico, le cui parole e la cui filosofia sono stati abbracciati come propri da mistici e filosofi in molti paesi del Medio Oriente; era l'ispirazione ideale per il mio lavoro nel quale volevo esplorare i confini del tempo e dell'assenza del tempo.

Più tardi, nel 1998, sono tornato alla poesia di Rûmî come ispirazione per *Monsters of Grace*, lavoro performativo con proiezioni in 3D creato in collaborazione con Philip Glass. Tutti i testi delle canzoni erano tratti dalla poesia di Rûmî.

In passato ho anche collaborato con il compositore e musicista turco Kudsi Erguner, conosciuto anche per il suo coinvolgimento nella riscoperta della musica e della cerimonia dei dervisci sufi. Mentre lavoravo con lui a questo progetto ho trascorso diversi periodi a Istanbul osservando un certo numero di cerimonie sufi e incontrando e parlando con diversi maestri, artisti ed iniziati.

Da questa ricerca ha avuto origine l'ideazione di questo spettacolo *Rumi. In the blink of the eye* che, come suggerisce il titolo, si concentrerà non sulla versione religiosa né su quella popolarizzata del suo lavoro così come è visto oggi, bensì sull'aspetto più individuale e sognante della sua filosofia: l'indescrivibile esperienza poetica e visuale che ogni persona percepisce nel battito di un ciglio.

Robert Wilson



*Il simbolo di Maulânâ Gialâl ad-Dîn.
La scritta in grande dice: “O altezza del Nostro Signore!
Sia santificato il suo intimo cuore!”.*

Il teatro di Robert Wilson

Bob Wilson o la scoperta del tempo. Ma sulle prime la sua apparizione sulla scena mondiale fu generalmente e genericamente letta, come spesso accade, nell'ottica univoca e più limitata del rilancio dell'immagine come fattore predominante. Lo avevano accolto, soprattutto in Italia, dove da questo punto di vista ancor prima di venire assimilato ha fatto scuola, come assertore di un teatro a due sole dimensioni, tutto da guardare, perché faceva spicco agl'inizi degli anni Settanta – quando sulla scena imperava il gesto, e il corpo nella sua interezza espressiva era al centro di una tendenza al coinvolgimento dello spettatore – il suo puntare sulla plasticità visiva, il rifarsi ai grandi deliri della pittura surrealista, l'impiantare un racconto drammatico sulle semplici vicende di un sipario, sull'evolvere d'un *tableau vivant* immobile e allo stesso tempo in continua e inarrestabile evoluzione.

Restano negli occhi la prima e l'ultima ora dell'*Ouverture* di Parigi (che ne durava ventiquattro), così povere di azioni propriamente teatrali, rette com'erano sull'emozione dello scoprirsi della scena, con la sua disposizione per strisce orizzontali, un lago geometrico al centro e a sinistra la foresta dorata e autunnale delle betulle sospese nell'aria, rivelata dal gioco conoscitivo e invadente delle luci; e del rinchiudersi graduale della scena stessa giocata sulle trasparenze di più velari manovrati a lentezze immaginabili; ed ecco lo scheletro disegnato di un dinosauro rampante che lascia filtrare dietro di sé il cratere infuocato d'un vulcano in ascesa assieme al fondale su cui è dipinto, mentre la sagoma di un cervo avanza pianissimo a mezz'altezza... E intanto davanti, lungo il primo velano, si compie una processione inesauribile di vecchi, un'ora intera per traversare il palcoscenico, congelata nella fissità d'un quadro perché i movimenti della sua avanzata restano impercettibili, dimostrazione palmare d'una infinitesimale frammentazione dello spazio, in cui come nel paradosso di Zenone d'Elea la distanza tra due punti sembra divenire incolmabile.

Ma lo spazio non è più diviso in punti bensì in attimi e la lunghezza della scena è misurabile nello spazio dell'ora. L'immagine, benché ritrovata, non è percepibile, se non

alla luce della quarta dimensione. E il tempo, da comprendere e di cui appropriarsi nella sua nuova accezione, si pone allo spettatore come chiave per entrare nel teatro di Wilson, attraverso uno sforzo di adesione fisica, superata la passività della contemplazione di un'immagine che si potrebbe vivere in modo autoritario in quanto imposta (non s'è parlato di restaurazione, anche per il suo riportare l'azione *sul* palcoscenico, dopo la fusione paritetica degli anni Sessanta?), aldilà del fascino estetizzante dei suoi affreschi compositi. La lunghezza abnorme degli spettacoli (12 ore, 7 ore, 24 ore, 7 giorni e 7 notti...) assume infatti la funzione di introdurre, grazie al prolungarsi dell'estenuazione gestuale, a un ritmo *altro*, diverso da quello della vita; un ritmo che può essere conquistato mediante la resistenza, condividendo lungo innaturali e costrittive kermesse la rarefazione rallentata dei tempi degli attori, e anche, quando l'esperienza si protragga magari fino alle ventiquattr'ore, il loro inedito modulo sensoriale (v'erano delle ore verso l'alba in *Ouverture* in cui il sonno creava un'imprevedibile sintonia tra scena e platea).

Il tempo, ovvero un'entità determinante in un discorso musicale. E un'organizzazione musicale determina già la struttura di *The Deafman Glance* (Lo sguardo del sordo) – il lavoro che nel '71 ha rivelato Wilson in Europa e di conseguenza ne ha imposto il mito – anche se si tratta di uno spettacolo prevalentemente muto, in quanto muto è l'universo del protagonista al quale tutta la messinscena è tera-



peuticamente destinata. Perché dopo aver sottolineato il tipo di rapporto subliminale instaurato con gli spettatori, devo aggiungere che spesso questi ne sono i destinatari solo in seconda istanza, in quanto all'attore-paziente si dirige in via primaria la costruzione drammatica montata dal regista-autore, non dimentico di una lunga esperienza rieducativa. E il sordo dello *Sguardo*, Raymond Andrews è veramente sordomuto, come Cindy Lubar sarà veramente in crisi nervosa in *Overture* e Chris Knowles non simulerà il suo stato di handicappato nell'*Einstein* o in tante performance: e a loro ogni volta Wilson (che ha dietro di sé un'adolescenza negata alla comunicazione) non pretenderà di insegnare la via a un'impossibile e poco persuasiva normalità, ma ne accetterà pienamente la natura chiedendogli un contributo di *coautori*.

La partecipazione di Raymond diventa quindi in *The Deafman Gance* l'elemento non calcolabile in una partitura visiva ferrea di ritmi, che alterna o contrappone accelerazioni, stasi ed estenuanti *ralenti*, scandisce tempi pieni e tempi morti. Ma questo spettacolo è già pensato come un'opera, un'opera del silenzio ("un'opera sorda", secondo la definizione di Aragon), anche se solo pochi e remoti motivi emergono episodicamente in sottofondo e il tessuto vocale è pressoché inesistente, anche se siamo lontani dal fluire ininterrotto della musica in diretta che contraddistinguerà, con l'accompagnamento del canto o di fitti recitativi, *A Letter for Queen Victoria*, *Einstein on the Beach*, *Death Destruction and Detroit*.



Prima dell'esplosione operistica vera e propria, cui collaboreranno Alan Lloyd e Philip Glass, il suono esce però allo scoperto e si schematizza su più piani in quel vero preludio che è *Overture*: un livello parlato dal vivo, con l'appoggio o no del microfono, mai in forma dialogica, un contrappunto registrato di conversazioni private, trasmissioni radiofoniche o rumori naturali e infine un terzo nastro musicale che ritorna spesso agli stessi pezzi, con funzione di "atmosfera". Identici impasti, magari con minor complessità di combinazione e con una più insistente tendenza al gioco verbale di impronta neodadaista o ricalcato direttamente da Gertrude Stein, ritorneranno puntualmente nelle molte performance di Wilson, che segnano nel suo lavoro altrettante fasi di studio e di work-in-progress. Lo stesso tipo di sovrapposizione simultanea già aveva determinato i molti livelli visivi delle prime grandi creazioni sempre spazialmente suddivise – in *The Deafman Gance* come in *The Life and Times of Joseph Stalin* – in diversi strati o strisce orizzontali parallele tra loro, solitamente fissati nel magico numero di sette. In ogni strato si svolge sempre in senso orizzontale una vicenda del tutto indipendente, ma spesso lontanissima, sia nei tempi che nei ritmi, suscettibile di essere privilegiata rispetto alle altre da un semplice variare delle luci. Nessuno di questi strati è parte di un tutto, né cerca una qualsiasi correlazione o corrispondenza con gli spazi paralleli; per riscontro il totale del quadro visivo non ricomponi i sette stadi in una sintesi unitaria, ma è la



somma accidentale di una serie di addendi autosufficienti in cui si apre allo spettatore una possibilità pluralistica di opzione, di combinazione o di interpretazione delle diverse immagini, che nell'assemblage possono richiamare figurazioni surrealiste e al vaglio analitico rievocare la tecnica scompositiva di Proust. L'intento è la riproduzione della molteplicità del pensiero, con la sua velocità di associazione e di dissociazione, di accumulo e di frammentazione schizoide, dimodoché ciascun spettatore, visto come soggetto-pensante, sia messo in condizione di spaziare tra le sette possibilità offerte, di moltiplicarle ancora o di ridurle attimo per attimo.

Anche quando Wilson, a partire da *A Letter for Queen Victoria*, comincia a lasciare in secondo piano l'organizzazione schematica dei suoi primi e più affascinanti lavori, questo procedimento mentale continua a determinare ogni sua creazione. La costruzione dei suoi spettacoli, anche se lo spazio scenico riconquista la sua unità, non si piega comunque ad un ordine logico, per obbedire piuttosto a principi di associazione-dissociazione, inseguendo l'utopia d'una libertà concettiva che nonostante la sua formazione di architetto rifiuta ogni razionalismo, ma avanza per conglomerazioni visive, subendo le norme di una civiltà retta come quella americana eminentemente sull'immagine.

Einstein on the Beach, per esempio, nasce sulla suggestione di una vecchia foto dello scienziato su una spiaggia. Il criterio di composizione che presiede al lavoro non è nar-



rativo e neanche logico, ma ottempera a semplici associazioni figurative. Scelte tre immagini con alternanze e combinazioni di interni e di esterni (un treno in un quadrilatero vuoto, un tribunale simmetrico con intrusioni surreali, un campo vuoto), le si fa ritornare tre volte ciascuna ripresa in tre mutanti angolazioni, giocando su una successione di diversi piani pittorici che influisce sul disporsi degli attori (il ritratto, la natura morta, il paesaggio), approdando puntualmente a una trasfigurazione, secondo cui in conclusione l'*esterno* del campo cederà il posto all'*interno* dell'aeronave spaziale che s'era vista galleggiare nell'aria via via più prossima negli stadi precedenti. Su un tessuto di ritmi visivi, verificando continuamente la relazione dei personaggi umani con l'area che li contiene, con la scansione di regolari siparietti di giuntura (kneeplays) giostrati da due presenze femminili omologhe, si costruisce quindi la pièce, pardon l'opera. L'ordito trova una rispondenza nella ripetitività delle poche note ritornanti di Glass, coi cantanti che in buca imperterriti intonano la loro litania seriale di tre note, o di tre numeri, a lungo sempre quelli, one two three one two three. Il sonoro ripropone quindi l'ossessione del numero che già determina il movimento delle scene, mentre si impongono i temi dell'equilibrio e della gravità, dello spessore dei gesti dentro un'ingombrante geometria e dell'appropriazione del corpo nelle evoluzioni guidate coreograficamente da Andy de Groat; in definitiva al centro scatta il rapporto tra l'attore e lo spazio.



Se ne afferra pienamente il senso nella grande scena dell'apoteosi: l'astronave approdando rivela il suo interno allo spettatore, con quindici attori di spalle alla platea, sulla parete terminale, racchiusi ciascuno in uno scomparto quadrato dalla alta intelaiatura di tubi innocenti, mentre a un tempo suonano differenti strumenti e simulano con gesti simmetrici e contrapposti di manovrare un apparato di luci, fino a descrivere sul fondale, con l'accensione di una serie di lampadine, le linee direttrici oblique o circolari che hanno animato i movimenti dello spettacolo; e queste linee le ribadiscono – in profondità e in altezza, in orizzontale e in verticale – le traiettorie di due pendole volanti, sospese come due altalene nel vuoto, simboli evidenti del tempo, di cui la musica avverte del resto la presenza, col suo gioco di frammentazioni, come non bastasse l'insistere uguale e prolungato dei gesti.

Lo spettro di Einstein emerge, più che per i riferimenti personali disseminati nella serata (v'è anche un finto Einstein con violino in primo piano nell'orchestra), dall'incrociarsi del problema base dello spazio con quello altrettanto cruciale del *tempo nel teatro*. Riportandolo sul proprio terreno, Wilson arriva a interiorizzarlo, perché individua una coincidenza con le questioni che hanno sempre informato le sue esperienze espressive. Ma al culmine (che coinciderà con una previsione di catastrofe apocalittica, e qui ci importa meno anche perché il dato rimane letterario) ci s'arriva in una scena, quella appena citata, che nella sua ricercata coreografia, sorretta dall'e-



splosione musicale di Glass, ci riconduce alle geometrie astratte di Busby Berkeley se non ai lussureggianti unisoni corporei delle Ziegfield Follies.

Così, quasi una citazione di B.B., a Berlino, saranno le tre sezioni della lunghissima scena d'apertura di *D.D. & D.*, seconda parte, con uno stuolo di coppie in abito da sera nero che ballano nella scena nera dai bianchi profili quadrangolari, mentre la luce erompe in diagonale dalla serie di porte che costellano il fondale; le stesse porte da cui irromperà poi, più e più volte, un quintetto di simmetrici camerieri per servire un simmetrico pranzo da grande rivista, prima che le coppie danzanti si mutino in siepi di isolati figuranti, immobili, mentre un solo personaggio, un vecchio, continua tra loro e attorno a loro a descrivere le volute del suo ballo inesauribile, protratto per più di un'ora, sospeso tra la nostalgia d'un valzer perduto e il girar senza meta che aveva contraddistinto come un Leitmotiv le grandi fantasie del primo Wilson.

In fondo al lungo corridoio del secondo Wilson c'è l'ideale formalistico del *grande spettacolo americano*. Già la cultura americana, che s'era immersa nelle atmosfere del profondo Sud fin dai preludi di *The Deafman Glance* e che nell'*Einstein* detta la conclusione ottimista, da happy end, nell'elogio ecologico del quieto vivere all'epilogo, aveva in quest'ultimo lavoro portato a galla per la prima volta l'attualità nazionale, con una breve, quasi eroica apparizione di Patricia Hearst, evocata direttamente da un famoso fotogramma da rotocalco.



Dopo c'è *I was sitting on my patio*, con una perfezione grafica leccata stile Broadway a cui s'intreccia, su una lieve colonna sonora del solito Lloyd, un cicaleccio di assurdi psicologici, di contorsioni sociologiche molto alla Albee. Inaugurando il procedimento costruttivo della ripetizione duale di situazioni nello stesso contesto ma con due diverse presenze in tempi successivi, *Patio* apre la strada a *D.D. & D*, ovvero *Death Destruction and Detroit*, che nella monumentalità delle sue cinque ore di durata, oscillando tra gli esterni e gl'interni dei fondali dipinti, sfrutta a lungo il gioco dei doppi, sia spezzando in due la stessa scena ma con uno scambio di interpreti, sia ricreando quadri omologhi nella prima e nella seconda parte, ma con la sottrazione o l'aggiunta o la sostituzione volta a volta di qualche elemento. Davanti a un pubblico per lui vergine come quello di Berlino, lavorando coi grandi mezzi della Schaubühne, Wilson trova l'occasione per un *resumé* della sua opera omnia, dove riversare, assieme a qualche splendida folgorazione inedita, i modi del wilsonismo, un po' di *ralenti*, dei tempi estenuati, l'accenno incombente della catastrofe, il tornare degli oggetti volanti, il confronto delle epoche con l'esplorazione lunare da una parte e il manifestarsi dei dinosauri o dell'enorme proboscide d'un elefante dall'altra. E della grande scena coreografica s'è detto.

Ma se questo inserto può far ritrovare anche qui l'inclinazione verso un *genere* americano, o meglio verso *il* genere americano, la ricerca delle radici nazionali la si vede nel



gusto del grande spettacolo, nella pretesa della confezione perfetta, nella parata inesauribile dei costumi (peraltro di non perspicua fattura). E mentre traspaiono i limiti ideologici, la cultura di Wilson s'appaga del revival; come in un tempo non lontano sperimentava giochi verbali con Gertrude Stein, ora sembra voler scovare il suo mondo di esule intellettuale, trasferendo gli attori tedeschi utilizzati nell'atmosfera della *haute couture* parigina degli anni Trenta, tra i fantasmi biancovestiti di spenti eroi alla Scott-Fitzgerald, coi loro problemi di noia e di ricchezza. E in questa eleganza formale di *D.D. & D.* viene sfumata e smussata la biografia di Rudolph Hess che allo spettacolo ha dato spunto.

Si capisce come la traiettoria di Wilson vada a parare al traguardo di una nuova classicità nell'*Edison*, dove si può ritrovare un gusto estenuato alla Strehler per la perfezione visiva, chiusa però in se stessa e ferma nel rifiuto di contenuti diversi dalla forma. Che poi in scena compaia Edison dopo Sigmund Freud, Stalin, la Regina Victoria, Einstein o il non dichiarato Hess, che con Edison si accompagnino La Fayette, Washington, Ford, Westinghouse e altri meno noti artefici del miracolo americano, risponde alla necessità assolutamente strumentale di riempire la musica astratta di una struttura da leggere per se stessa, con un argomento e dei pretesti di azione. Allora, riconosciuta la propria mancanza di background, Wilson si butta sull'agiografia degli States, e più specificamente sul genere popolare e americano per eccellenza, la biografia, con una preferenza (quando si tralascino i "potenti" stranieri) per gli americani che fan più grande l'epopea del loro paese, perché si son fatti da sé o perché son figli d'acquisto.

Il pretesto Edison si organizza quindi su una maniacale raccolta di particolari aneddotici espropriati dalla vita del suo protagonista, ma messi in campo come semplici dati coloristici o combinatori, privandoli volutamente del dono della riconoscibilità, per cercare magari la suggestione pittorica: e Edison vive nel primo e nel quarto atto nel segno di Hopper con tutto lo charme dei suoi anni Cinquanta, e di Ben Shan nel secondo. Riemerge l'America del tempo perduto, con le sue case bianche e neoclassiche affacciate sul verde, la Nuova Inghilterra al posto del Sud che già colpiva in *The Deafman Gance* e nei primi spettacoli onirici. Ma qui quest'America struggente, l'immobilità ritornante delle persone in scena, tessere sofisticate di un quadro in persi-

stente rimescolamento, si scontra con la tecnologia che non è solo l'oggetto di un affettuoso ricorrere di citazioni, ma è alla base di una complessa ricerca dello spettacolo sulla luce e sul suono, differenziati e computerizzati su una molteplicità di canali diversamente combinati tra loro e col terzo elemento della presenza umana.

Ecco, il suono e la luce, nella loro riproduzione meccanica garantita dalle invenzioni di Edison. Su questo binomio discordante nasce la partitura dello show, per inserire nel duplice raggio gli attori che si muovono e camminano a tempo, contando i passi e i ritmi di ogni loro gesto, prima di tornare a fissarsi, nei punti in cui appunto suono e luce lo richiedono. Senza cercare di armonizzare la visione col substrato auditivo, puntando sulla loro discrepanza, contro ogni valenza illustrativa, dal momento che sussiste per ciascuno la possibilità di vedere e sentire autonomamente. Ancora una volta Wilson lavora sulla dissociazione, come negli studi di *Dialog*, che lo vedono in questi anni duettare con Christopher Knowles.

In principio, prima di Edison, nella sua fantasia c'era un'immagine e un suono, in principio c'era un'idea di struttura: quattro atti come in *Una lettera alla regina Vittoria*, il terzo di nuovo brevissimo, due atti in esterni che ne chiudono due in interni, due atti *caldi* entro due atti *freddi*, un'ossessione sonora da misurare con un'ossessione visiva. E per comporre la simmetria, i movimenti e le parole del primo atto vengono ripresi nel quarto, sempre con pochissimi personaggi in scena, per delle brevi sequenze spezzate dal buio e subito rigenerate nella luce; ma i personaggi sono cambiati, non restano che i gesti e le parole a contrapporsi allo sfondo su cui si ripresenta la stessa casa, prima di facciata poi di fianco, in un tempo distanziato ma non precisabile. Alla fine non dovrebbe restare che una composizione astratta, come un quadro e un pezzo musicale. Anzi un'opera di soli segni, splendidamente levigata in memoria di Broadway o sulle ceneri della grande Hollywood, per ritrovare un'altra via all'epopea americana.

Franco Quadri

Tratto da Franco Quadri, *Invenzione di un teatro diverso. Il teatro degli anni Settanta*, Torino, Einaudi 1984.



**Dervich ou Moine Turc qui tourne par devotion,
Incisione di Gérard Jean Baptiste Scotin (1671-1716).
Tratta da Charles de Ferriol, Recueil de Cent Estampes
representant differentes Nations du Levant [...],
Parigi, Par les soins de M. Le Hay, 1714.**

“Ascolta il ney, com’esso narra la sua storia”

Essendo finito il sermone, i Cantori, che stanno in una Galleria simile a quella degli Organi delle nostre Chiese, accompagnando le loro voci con flauti, che per essere singolarmente armoniosi, sono vietati per ogni altro uso, cominciano un’Hinna alla cadenza d’un picciol tamburino. Ecco l’esplicatione dell’Hinna, il cui senso piacerà senza dubbio più, che non piacerebbe il canto.

O quante lodi merita, e quanto grande è il Signore, del quale tutti gli Schiavi sono altrettanti Rè.

Chiunque stropiccerà i suoi occhj con la polvere de’ suoi piedi, vedrà qualche cosa, che recherà tant’ammirazione, che ne caderà in estasi.

Colui, che berrà una gocciola della sua bevanda, haurà il senno come un’Oceano pieno di gioie, e di liquori pretiosi. Io te lo dico, ò Padre, non lasci in questo mondo il freno alle tue passioni: chiunque la reprimerà, sarà un vero Salomone nella fede.

Guarda di non applicarti ad adorare le tue ricchezze, nè à fabricare Chiochi, nè Palazzi.

Il fine di quello, che haurai fabricato, altro non sarà, che rovina.

Non nutrire il tuo corpo con delicatezza, e vivande esquisite.

Perche avverrebbe un giorno, che questo corpo rimanesse nell’Inferno.

Non t’immaginare, che colui, che trova ricchezze, trovi felicità. Colui, che rinviene la felicità, non è altro, che chi trova Iddio.

Tutti quei, che prostrati con rispetto, e con humiltà crederanno oggi in Velè (Velè fù figliuola di Mola Sonchiur loro fondatore.) diverranno ricchi, se prima erano poveri, e s’erano ricchi, diverranno Rè.

Mentre si canta il primo verso di questo loro canto tutti i *Dervisci* stanno in continenza molto divota, stando a sedere sopra i calcagni, tenendo i bracci incrociati, e la testa inchinata verso la terra. Il Superiore, che stà nel *Cheblè*, ornato d’una stola di pelo di Camelo, dà il segno con una percossa di mano, quando il secondo comincia: e tutti li *Dervisci* destati immantinente, il più vicino a lui passando-gli d’avanti, lo saluta con un profondo inchinamento di capo, e si mette a girare co’l corpo sù’l principio alquanto adagio, e poco a poco con movimento sì veloce, che appena si scorge la loro figura. Colui, che segue fà il medesimo, e

così di tutti gli altri, che arrivano a numero di trenta, o quaranta.

Questo ballo circolare dopò durato più di mezzo quarto d'ora nel suo più rapido movimento cessa in un'istante, ad un segno simile a quello d'onde cominciò. All'ora li *Dervisci*, come se non si fossero mossi dal luogo, dove stavano, vi tornano a sedere nella forma di prima, infin'a tanto, che'l loro Superiore faccia loro replicare il ballo. E così dura alcune volte più d'un'ora, in quattro, ò cinque volte, che lo tornano a pigliare. Osservisi, che a misura, che gli Ballarini si vanno avviando nelli giramenti, si fanno più lunghi, perche vi si trovano più disposti con le prove antecedenti: oltre che sono vestiti molto a proposito per quell'esercitio, con una specie di giuppone volante tagliato in tondo, siccome le camisciuciole, ò giustacori da donna.

Così Jean Baptiste Tavernier describe la cerimonia dei dervisci rotanti in una traduzione stampata nel 1682 dei suoi *Six Voyages en Turquie, Perse et aux Indes*, pubblicati per la prima volta a Parigi nel 1676. Pur fornendoci il testo di quello che egli definisce “hinno”, pur descrivendo il rituale che comprende la danza dei cosiddetti dervisci rotanti e pur mettendo in evidenza il carattere sacrale dell'evento, è da due passi della prima lettera da Costantinopoli nei *Viaggi* di Pietro della Valle (1661-1663) che apprendiamo qualcosa di più su come si svolgeva la danza e sul significato che veniva attribuito ad essa, sebbene sia evidente nelle parole di Della Valle un inevitabile pregiudizio eurocentrico:

Finita la predica, si raunarono i Dervisci in mezo della meschita in giro; e quivi, al suono di quattro ò cinque flauti, fatti di canne, che con distintione di tutte le voci, basso, tenore, contralto, e soprano facevano una dolcissima armonia; cominciarono a ballare: tal'ora sonando senza ballare, e tal'ora sonando, e ballando insieme a vicenda: e ballando, hora tutti insieme, hora alcuni di loro, et hora alcun solo. Il moto de' piedi, ne' lor balli, è a punto il medesimo, che quello degli Spagnuoli nelle loro Ciaccone, che i Mori, nella Spagna, dovettero insegnarlo, ma questi, ballando, si girano sempre attorno sopra un piede; e chi gira più presto, e dura più a girare, è più valent'huomo. Nel principio cominciano con moto lento, e soave, adagio adagio: ma poi, a poco a poco riscaldati lo vanno ogni hora più affrettando; finche al fine, cresciuto quasi in eccesso il fervore, si danno tanta fretta, e si aggirano con tanta velo-

cità, che a pena gli arriva la vista di chi gli riguarda. Nel girare invocano spesso Dio, replicando forte, a volta a volta la parola Hù, che s'interpreta esso, ovvero E, s'intende per Dio, che solo hà vero essere. Certo è cosa da stupire, come possano resister con la testa, a girar tanto, e così presto, che molti dureranno meza hora, e fin più di un' hora vi sarà chi lo faccia. Quando non possono più, alcuno di loro si fermano, e riposano, fin che di nuovo invigoriti ritornino al ballo, altri, più infervorati, non cessano mai, finche non cadano in terra tramortiti, e tali ve ne sono che per lo tanto girare, e per lo molto gridar Hù, con gran forza di fiatto, e di petto, v'uscendo loro sozzamente della schiuma dalla bocca. [...]

Il qual profetare, a detta di costoro, non era altro che ballare, contemplando, e lodando Dio, nel modo a punto che hò detto di questi Dervisci: in che fare anche pensano, che si possa haver da Dio tale illuminatione di mente, che si arrivi infin' a prevedere, e predir le cose future. In somma, con gli svenimenti, e con quello uscir di se stessi, pare loro di andare in estasi, et hanno opinione, che se morissero in quell'atto, anderebbero dritti in Paradiso: veda V.S. a che si stende la pazia di costoro. Però la musica, che fanno, è galante, e degna in vero d'esser sentita: e quei flauti, che chiamano Nai, ovvero più correttamente Nei, che in Persiano significa propriamente Canna, come di canna son fatti, non si può creder quanto dolce suono rendano

La pratica della musica e della danza dunque comportava l'invocazione del nome di dio ed era volta non solo alla lode a dio ma anche, come osserva Della Valle, all'"illuminazione della mente". Sia Tavernier sia Della Valle ci informano che la musica era prodotta da flauti di canna, detti, secondo Della Valle, "Nai" o "Nei" sui quali torneremo nelle pagine che seguono.

I testi citati sono solo esempi del modo in cui gli europei descrissero i dervisci rotanti in un'epoca, il Seicento, in cui si fa particolarmente vivo l'interesse del Vecchio Continente per la cultura e le abitudini dei paesi vicini e lontani. Il rapporto tra Europa e Vicino Oriente, a dire il vero, è vecchio quanto le culture che li abitano ed è sempre stato denso di importanti scambi culturali, relazioni commerciali e politiche nonché guerre; tuttavia, ogni volta che l'Occidente si pone in relazione con rituali come quello dei dervisci rotanti, ne fornisce inevitabilmente una visione



Les Dervichs dans leur Temple de Péra, achevant de tourner,
incisione di Gérard Jean Baptiste Scotin figlio (1698-?).
Tratta da Charles de Ferriol, op. cit.

estremamente condizionata dal contesto culturale in cui avviene l'incontro e che parla tanto di chi scrive quanto dell'oggetto della descrizione.

Sarà dunque il lettore a valutare come il poeta mistico Gialâl ad-Dîn Rûmî e la sua eredità poetica e spirituale sono messe in scena da Robert Wilson e Kudsi Eguner: regista americano il primo, artefice di un'originalissima esperienza teatrale, nella quale la musica e la danza – anche quelle proprie di culture non occidentali – hanno un ruolo di primo piano; neyzen (suonatore di ney), compositore e musicologo turco il secondo, erede di una tradizione familiare di neyzen mevlevi risalente al 1835 e didatta impegnato nella trasmissione del sapere dei suonatori di ney non solo in Turchia, ma anche nei paesi occidentali. In questa sede ci limitiamo a fornire alcune informazioni per comprendere il punto di partenza di Wilson e Erguner.

Nella tradizione sufi la cerimonia in cui avviene il raggiungimento di una condizione estatica tramite la musica e la danza è detta *samâ'*, termine che secondo l'etnomusicologo Giovanni De Zorzi può essere tradotto come “ciò che viene udito; ciò che viene ascoltato”, e per estensione “l'audizione, l'ascolto”. La pratica del *samâ'* sembra essere comparsa intorno al IX secolo nei circoli sufi di Baghdad ed essersi successivamente diffusa in area indoiranica. De Zorzi ritiene che inizialmente il *samâ'* potesse essere un'estensione dell'ascolto del Corano durante veglie di meditazione e preghiera, poi l'ascolto si concentrò su altri generi poetici “ascoltati e intesi prestando orecchio ai molteplici sovrasensi interiori del testo” e parallelamente si svilupparono specifici repertori musicali, che furono tramandati prima oralmente poi mediante la scrittura. La pratica del *samâ'* non fu adottata universalmente dai sufi, ma divenne un elemento fondamentale per la confraternita (*tariqa* termine con il quale si definisce la “Via”, il viaggio “dall'esteriore al Vero”, ma che viene utilizzato anche col significato di “confraternita”, “ordine”) mevlevi, sorta al seguito di Rûmî.

Gialâl ad-Dîn Rûmî nacque a Balkh, nell'attuale Afghanistan, nel 1207 e morì a Konya (oggi in Turchia) nel 1275. Il padre era un noto predicatore, il quale decise di lasciare Balkh con la famiglia per scampare all'invasione Mongola.

Si mise pertanto in viaggio per la Mecca e finì per stabilirsi a Konya (all'epoca conosciuta come Rum). Rûmî ereditò la posizione del padre, tuttavia la sua vita fu fortemente influenzata dall'incontro, avvenuto nel 1244, con il derviscio vagante di nome Shâms-i-Tabrizî, il quale (citando ancora una volta le parole di De Zorzi) "lo introdusse ad una dimensione interiore trascendente le consuete categorie dell'osservanza religiosa", dimensione a cui egli "fa riferimento impiegando un termine ricorrente della lirica persiana *mast*, 'ebbrezza', provocata dal fuoco d'amore '*ishk*'. Le due opere di Rûmî successive all'incontro con Shâms-i-Tabrizî, *Dîvân-i-Shâms-i-Tabrizî* (di 50000 versi di vari metri e forme) e *Masnâvi-i-Mathnavi* (26000 distici monorimi), infatti, sono "segnate dal fuoco dell'amore, '*ishk*, di cui Shâms fu la scintilla e furono tali da far considerare in ambiente ortodosso l'opera di Rûmî come decisamente eterodossa, stravagante e sospetta".

La confraternita sufi mevlevi prende il nome dall'epiteto Mevlana ("maestro") con cui Rûmî era designato. Si dice che sia stato il figlio di Rûmî, Sultan Veled, a fondare l'ordine mevlevi e a introdurre il "concerto spirituale", tuttavia attualmente gli studiosi sono scettici su quest'ultima affermazione. Jean During sostiene che Rûmî avrebbe cominciato a praticare il *samâ* ' dopo la morte di Shâms-i-Tabrizî e che la presunta attribuzione della codificazione della cerimonia dei dervisci rotanti al successore di Rûmî sia dovuta al fatto che si trattava di una pratica non diffusa a Konya e in Asia Minore. Secondo During la danza costituita dalla rotazione su se stessi si praticava già altrove nel *samâ* ' perlomeno da due secoli, tuttavia le interpretazioni mistiche del *samâ* ' e la coreografia del *samâ* ' mevlevi che conosciamo si sarebbero stabilizzate solo a partire dal XVI secolo e il repertorio musicale preservato dai dervisci è databile in gran parte al XVII secolo, ad eccezione di un ristretto numero di pezzi.

I tradizionali protagonisti sonori del "concerto spirituale" mevlevi sono i cantori, accompagnati dai tamburi a cornice *daf*, i liuti a spiedo suonati mediante arco, detti *râbâb* in Iran e *kemençe* in Turchia, e soprattutto il già menzionato *ney*.

Il proemio di *Masnâvi-i-Mathnavi* si apre con un invito ad ascoltare il *ney* che narra la propria storia e lamenta la

separazione dal canneto. Il ney è un flauto di canna, ad imboccatura libera (ovvero costituita semplicemente dal bordo stesso dell'estremità dello strumento, contro il quale il suonatore dirige il flusso d'aria), tenuto obliquamente, presente nei paesi di cultura islamica del Medio Oriente, in Iran e in Asia centrale. Le prime attestazioni iconografiche dello strumento (ben riconoscibile dalla postura del suonatore, che corrisponde a quella attuale) risalgono all'inizio del terzo millennio a.C., i resti archeologici più antichi sono databili all'epoca dei Sumeri (2500 a.C. ca). Il ney turco attuale è costituito da una canna, in cui sono stati eliminati internamente i nodi attraverso un ferro rovente, nella quale sono stati aperti sei fori digitali anteriori nella metà distale dello strumento e un foro posteriore a metà circa della lunghezza. Esso è munito di un ulteriore breve tratto di tubo (solitamente di legno), applicato all'estremità prossimale, particolarmente assottigliato al fine di facilitare l'emissione del suono, che è fortemente caratterizzata, proprio a causa della particolare imboccatura, da una qualità timbrica "soffiata" e da un'ampia possibilità di micro-variazioni tonali. Come osserva De Zorzi, la pratica del ney è un esercizio interiore e in quanto tale particolarmente importante in ambito mevlevi.

Lo stesso Erguner ha proposto un'interpretazione dei primi diciotto versi del proemio del *Masnavi-i-Mathnavi*. Ne riassumiamo i punti principali dalla sintesi del pensiero di Erguner effettuata da De Zorzi: l'uomo è come la canna del ney, nella quale devono essere eliminati i diaframmi costituiti dai nodi, "così l'uomo deve svuotarsi affinché il Soffio Divino possa esprimersi tramite lui". Il lamento del ney, separato dal canneto, evoca la condizione dell'uomo, separato da Dio, ma che in alcuni momenti, come un ney nelle mani del suonatore, può vivere momenti di perfetta unione con Dio. L'uomo, infatti, non ha dimenticato del tutto la sensazione di dolcezza che deriva dalla perfetta fusione con Dio e alcune situazioni possono rievocarla, in particolare l'ascolto del ney e la pratica del *dhikr*, l'invocazione, la ripetizione rituale del nome di Allah. Il canto del ney è rivolto a tutti, sia ai felici, ovvero agli uomini buoni, sia agli infelici "che non hanno ancora perso i veli del loro Ego". Il suonatore di ney e il suo stru-

mento evocano anche visivamente l'unione dell'uomo con Dio. Come il suono del ney non appartiene allo strumento, ma al suonatore, così gli uomini di Dio dicono parole che vengono dal soffio divino. Il suono del ney è il “fuoco dell'Amore che brucia nel cuore del suonatore”. L'uomo è come un ney: “come si vuota l'interno della canna con il fuoco, così l'uomo è bruciato, svuotato dal Fuoco dell'Amore *'ishq'*”. L'uomo pieno di orgoglio, che si dà arie, è destinato a dissolversi nel nulla.

Cristina Ghirardini

Gli artisti



© Lesley Leslie-Spinks

ROBERT WILSON

Il «New York Times» lo ha definito “una pietra miliare del teatro sperimentale mondiale: il suo lavoro si serve di diverse tecniche artistiche integrando movimento, danza, pittura, luce, design, scultura, musica e drammaturgia. Tra i tanti premi e i riconoscimenti ricevuti si ricordano due premi Guggenheim Fellowship (1971 e 1980), il premio Rockefeller Foundation Fellowship (1975), la nomination per il Premio Pulitzer (1986), il Leone d’Oro per la scultura alla Biennale di Venezia (1993), il premio Dorothy and Lillian Gish alla carriera (1996), il Premio Europa di Taormina Arte (1997), l’elezione all’American Academy of Arts and Letters (2000) e il National Design Award alla carriera (2001). È, inoltre, stato nominato *Commandeur des arts et des lettres* dal Ministero della Cultura Francese (2002).

Nato a Waco, in Texas, Wilson compie i suoi studi all’Università del Texas e al Pratt Institute di Brooklyn: alla fine degli anni Sessanta, è già riconosciuto come una delle figure di maggior rilievo sulla scena del teatro d’avanguardia

di Manhattan. Nel 1968 fonda la Byrd Hoffman School of Byrds, con cui idea i suoi primi spettacoli: l'anno dopo presenta a New York due grandi produzioni: *The King of Spain* al Teatro Anderson e *The Life and Times of Sigmund Freud* che debutta alla Brooklyn Academy of Music. Nel 1971 arriva al successo internazionale con il rivoluzionario *Deafman Glance*, opera creata in collaborazione con Raymond Andrews, il ragazzo sordomuto che Wilson ha adottato.

Considerato come figura di spicco della nascente avanguardia newyorkese, si dedica poi a opere più imponenti e, con Philip Glass, crea la monumentale *Einstein on the Beach*, un successo planetario che cambia la concezione convenzionale dell'opera come forma artistica. Da allora si moltiplicano le collaborazioni con i teatri e gli enti lirici europei ed americani, tra esse si citano la *Salomé* di Strauss, rappresentata al Teatro La Scala di Milano (1987); le opere *Parsifal* ad Amburgo (1991) e Houston (1992); *Il Flauto Magico* (1991) e *Madama Butterfly* (1993) all'Opéra di Parigi; *Pelléas et Mélisande* a Salisburgo (1997); *Lohengrin* alla Metropolitan Opera di New York (1998); inoltre l'intero ciclo dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner per l'Opera di Zurigo (2002).

Ha inoltre portato in scena adattamenti innovativi di opere di scrittori quali Virginia Woolf, Henrik Ibsen e Gertrude Stein, collaborando con artisti come Heiner Müller, Tom Waits, William S. Burroughs, David Byrne, Lou Reed, Allen Ginsberg, Laurie Anderson, Jessye Norman e Susan Sontag.

I suoi lavori originali sono divenuti pietre miliari del teatro e sono stati presentati al Festival d'Automne a Parigi, alla Schaubühne a Berlino, al Thalia Theatre di Amburgo ed al Festival di Salisburgo. Alla Schaubühne ha creato *Death Destruction & Detroit* (1979) e *Death Destruction & Detroit II* (1987); al Thalia ha presentato le pionieristiche/innovative opere musicali *The Black Rider* (1991) e *Alice* (1992).

All'inizio degli anni Ottanta, Wilson ha sviluppato quello che rimane il suo progetto più ambizioso: l'epico *CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, creato in collaborazione con un gruppo internazionale di artisti e concepito come opera centrale del 1984 Olympic Arts

Festival a Los Angeles - sebbene non sia mai stata completata, singole parti sono state presentate negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone.

Basata su un poema epico dell'Indonesia, è la creazione *I La Galigo*, che dopo un lungo tour (che ha toccato anche Ravenna Festival 2004), è andata in scena al Lincoln Center Festival nell'estate 2005.

Wilson continua a dirigere riprese delle sue produzioni più celebrate, tra cui *The Black Rider* a Londra, San Francisco e Sydney e *The Temptation of Saint Anthony* a New York e Barcellona.

Oltre alle opere teatrali, il lavoro di Wilson continua ad essere legato al mondo dell'arte contemporanea. Gli hanno dedicato ampie retrospettive il Museum of Fine Arts di Boston e il Centre Georges Pompidou di Parigi. Ha curato installazioni al Stedelijk Museum di Amsterdam, al Clink Street Vaults di Londra e al Guggenheim di New York e Bilbao. Il suo tributo a Isamu Noguchi è stato recentemente in mostra al Seattle Art Museum e la sua installazione per il Guggenheim *Giorgio Armani retrospective* è stata allestita a Londra, Roma e Tokyo. Nel 2007 la Galleria Paula Cooper e Phillips de Pury & Co a New York hanno presentato la sua ultima avventura artistica, *VOOM Portraits*, ritratti che includono personaggi come Gao Xingjian, Winona Ryder, Mikhail Baryshnikov e Brad Pitt. La mostra è stata poi presentata alla Galleria ACE di Los Angeles, a Napoli e Spoleto. I suoi disegni, i suoi video e le sue sculture sono conservate in collezioni private e musei in tutto il mondo. È rappresentato dalla Galleria Paula Cooper di New York.

Wilson, inoltre, è il fondatore e il direttore artistico del Watermill Center, che ogni estate ospita studenti e professionisti di diversi ambiti artistici da tutto il mondo, un laboratorio interdisciplinare per le arti.



© Philippe Sibille

KUDSI ERGUNER

Formatosi agli insegnamenti di suo padre, è attualmente il più grande suonatore di ney (flauto), uno degli ultimi maestri di questo strumento orientale.

Alla sua crescita artistica e professionale hanno contribuito i contatti con i molti musicisti famosi della vecchia generazione che frequentavano la casa dei suoi genitori a Istanbul ma, soprattutto, gli insegnamenti musicali e spirituali derivanti dalla sua diretta partecipazione alle confraternite sufi dei Dervisci Mevlevi.

Trasferitosi a Parigi per i suoi studi in architettura, Kudsi ha anche registrato numerosi album, collaborato con Peter Gabriel e ha dato così un contributo determinante alla diffusione della musica classica ottomana.

Ha lavorato in ambito cinematografico, collaborando con Martin Scorsese e Marco Ferreri, e nel campo della danza, con Carolyn Carlson e Maurice Béjart. Ma fondamentale nella sua carriera artistica è stato il lavoro musicale condotto accanto a Peter Brook per il celebre *Mahabharata*.

WATERMILL CENTER

Il Watermill Center, con sede a Southampton, Long Island, è stato fondato nel 1992 dal direttore artistico Robert Wilson per sostenere gli approcci interdisciplinari alle arti e fornire ai giovani e agli artisti opportunità per la ricerca e la creazione professionale. Da allora, il Centro ha raggiunto considerazione a livello internazionale come uno dei luoghi in cui i giovani – indipendentemente dal proprio background culturale, sociale o religioso – possono formarsi come artisti, vivere e lavorare insieme all'interno di una stimolante comunità, esplorare i propri interessi mentre osservano e collaborano con professionisti di fama internazionale.

Molti celebri artisti hanno preso parte ai programmi di Watermill, tra cui Trisha Brown, David Byrne, Lucinda Childs, Philip Glass, Isabelle Huppert, Lou Reed, Miranda Richardson, Dominique Sanda, Susan Sontag e, naturalmente, lo stesso Robert Wilson. Teatri e musei di tutto il mondo hanno realizzato dozzine di progetti che sono stati originariamente sviluppati al Watermill Center.

Nelle parole di Jessye Norman: “Watermill è la migliore idea per trovare un posto nel mondo delle arti da quando Pierre Boulez ha generato IRCAM a Parigi. Il talento unico e lo spirito di Robert Wilson forniscono le solide basi di nuova visione della creazione e della presentazione di tutto ciò che pensiamo del teatro, combinando tutte le arti in una prospettiva fresca e nuova”.

The Byrd Hoffman Water Mill Foundation gestisce il Centro e ne coordina i programmi artistici. Inoltre, sono state strette collaborazioni con le scuole pubbliche locali ed altre istituzioni culturali del luogo. I suoi programmi artistici sono finanziati attraverso il generoso sostegno di privati, fondazioni, società e istituzioni.

Le nuove strutture del Watermill Center sono state inaugurate nel luglio 2006. Dal quel momento il Centro ha notevolmente ampliato i suoi programmi durante tutto l'anno, offrendo alloggi, eventi pubblici e performance e una serie di conferenze con luminari quali James Watson, Richard Sennett e Roger Waters. Sempre tenendo ferma la sua missione di dare a giovani artisti emergenti tempo e spazio per creare opere nuove e originali in tutti i campi

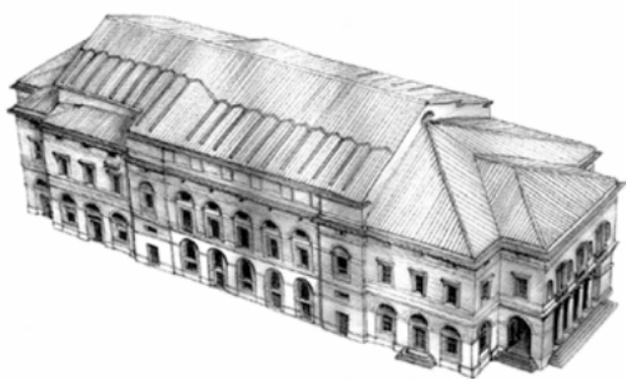
artistici e nelle discipline affini e di offrire loro una rete di istituzioni collegate, artisti ed ex allievi, per sostenerli nel loro sviluppo artistico e professionale.

La video-artista londinese Daria Martin scrive della sua esperienza al Watermill: “Veniamo incoraggiati ad usare lo spazio come più ci soddisfa... Abbiamo anche avuto la libertà di girovagare attraverso l'incredibile collezione di oggetti di Robert Wilson, non ostacolati da teche di protezione - queste statue aggiungono una stimolante sfumatura ai pensieri ed al lavoro... la pace e la tranquillità qui sono polvere d'oro. Puoi osservare il flusso dei tuoi pensieri come in una meditazione”.

www.watermillcenter.org

La Byrd Hoffman Water Mill Foundation ringrazia:

Aventis Foundation, The Brown Foundation, LVMH / Moët Hennessy, Louis Vuitton, Robert W. Wilson, Laura Lee W. Woods, Luciano & Giancarla Berti, The Peter J. Sharp Foundation, The Dorothy & Lewis B. Cullman Foundation, Pierre Bergé, The Giorgio Armani Corporation, The Karan Weiss Foundation, Louise T. Blouin MacBain, Richard & Lisa Perry, Gabriele Henkel, Maja Hoffmann & Stanley Buchthal, Montres Rolex S.A., Katharine Rayner, Philippine de Rothschild, The Scaler Foundation, Betty Freeman, The Guttman Family, Agnes Gund, Joël-André & Gabriella Ornstein, Zora Danon, William & Christine Campbell, Asher Edelman, The Annenberg Foundation, The Rudkin Family Foundation, Marina Eliades, Earle & Carol Mack, Richard D. and Lisa Colburn, The Rudin-DeWoody Family, Bacardi USA, Inc., Elaine Turner Cooper (in memoriam), Robert Louis Dreyfus, Nancy Negley, Leslie Negley, Maren Otto, The New York State Urban Development Corporation, Hélène David-Weill, The Barbara L. Goldsmith Foundation, Irving Benson, William Kornreich, Dianne Benson, Margherita di Niscemi, Louisa Stude Sarofim, Katharina Otto & Nathan Bernstein, Bettina & Raoul Witteveen, Dr. Johann Borwin Lueth, The Alexander C. & Tillie S. Speyer Foundation, Robert Wilson Stiftung, Deutsche Bank NA, The Martin Bucksbaum Family Foundation, Lyndon L. Olson Jr., Neda Young, Ethel de Croisset (in memoriam), Laura Pels, The Cowles Charitable Trust, The Park Avenue Charitable Fund, American Friends of the Paris Opera and Ballet, Anne Randolph Hearst, Richard & Marcia Mishaan, Deutsche Post Stiftung/Antje und Klaus Zumwinkel, Stanley Stairs, Simon de Pury, The Felix & Elizabeth Mazzocchi, Richard & Eileen Ekstract, Melville & Leila Straus, Yves-André Istel, The Simonds Foundation, Kimihiro Sato, Alfred Richterich, e molti altri donatori.



teatro alighieri

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

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

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

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di sta-

gioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggiori palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

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

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

Gianni Godoli

programma di sala a cura di

Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina

Antonio Canova (1757 - 1822), modello per la stele funeraria di Giovanni
Volpato, gesso 120 x 165 cm, Ravenna Liceo Artistico P.L. Nervi
(proprietà Accademia di Belle Arti di Ravenna)

foto di scena

Luciano Romano

stampa

Grafiche Morandi, Fusignano