

RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

PARADISO DI DANTE



**Un buon
consiglio
per le tue
necessità
bancarie!**

a Ravenna

rivolgiti alla

**BANCA
COMMERCIALE
ITALIANA**

Filiale:

Piazza XX Settembre, 7 - tel. 0544-547111

Agenzia di città n. 1:

Via Ravegnana, 217/b - tel. 0544-403123

Società per Azioni - Sede in Milano - Registro Società n. 2774 - Tribunale di Milano - Capitale Sociale L. 1.050.000.000.000 - Riserva Legale L. 420.000.000.000
Gruppo Banca Commerciale Italiana - Albo dei Gruppi Creditizi cod. n. 2002.4



BASILICA DI SAN VITALE

Sabato 17, Domenica 18 e Lunedì 19 Luglio 1993 ore 21

DIVINA COMMEDIA
laboratorio per un teatro di poesia
diretto da Federico Tiezzi

PARADISO DI DANTE

drammaturgia di Giovanni Giudici

con

Alfabeto oscuro, L'invenzione della trasparenza,

Postille

di **Salvatore Sciarrino**
(prima esecuzione assoluta)

regia

Federico Tiezzi

con

Sandro Lombardi
Alessandra Antinori
Alessandra Celi
Giovanni Fochi
Laura Martelli
Gianluigi Fogacci
Graziano Piazza
Paolo Ricchi
Fabrizio Russotto
Emanuela Villagrossi

Orchestra Sinfonica di Torino della RAI

direttore
Ed Spanjaard

solisti

Irvine Arditti (violino)
Barbara Maurer (viola d'amore)
Roberto Fabbriciani (flauto)

costumi Giovanna Buzzi
luci Juray Saleri
euritmia Alfredo Chiapponi, Francesca Gatti
assistente alla regia Francesco Torreggiani
scenografo assistente Cristiano Bacchi
organizzazione Patrizia Cuoco
attrezzista Anna Ciulli
realizzazione costumi Sartoria Tirelli-Roma
attrezzeria Rancati

produzione *Ravenna Festival - i Magazzini*

L'attività dell'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI è sostenuta da

FONDAZIONE SINDACATO DI TORINO

PARADISO DI DANTE

A me pare che, quando si affronta la globalità della Commedia, un vincolo progettuale s'imponga al compositore. Una musica che seguisse questi poemi parola per parola, non avrebbe senso estetico: essi non si lasciano trattare come un qualsiasi testo. Bisogna semmai creare con la musica uno spazio per la parola di Dante. Da questa esigenza, rafforzata dalla destinazione teatrale, sono nati i momenti del nostro itinerario musicale. Essi diversificano nella sceneggiatura tre nuclei fondamentali:

- a) studiolo di Dante giunto al compimento dell'opera*
- b) ascesa nel Paradiso, iniziazione e superamento delle prove*
- c) ultime visioni.*

Alfabeto oscuro

L'orchestra sembra voler parlare. La natura degli strumenti non lo consentirebbe, eppure recitano, ossessivi, e noi sentiamo quasi senza comprendere. Quasi. Nella loro mancanza di umanità, le macchine, gli strumenti, gli animali parlanti talvolta diventano tremendamente espressivi. Si può parlare con la musica? Anche consonanti faticosamente emergono: qualcosa forse riconosciamo. Nel mezzo del cammin di nostra vita... La fine di ogni viaggio presuppone e richiama il suo inizio. Tutto il Paradiso, per esprimersi, dichiara l'incapacità di esprimere.

L'invenzione della trasparenza

È stato detto che il Paradiso di Dante è il mondo della visione assoluta. Ma cosa è lo sguardo? Cosa rende possibile il vedere luci, se non l'attraversamento dello spazio, il viaggio nella trasparenza? Individuando in questo concetto l'artificio su cui regge l'intera cantica, possiamo affermare essere il Paradiso soprattutto metafora della mente. Una musica di strati sovrapposti, uno dopo l'altro, uno per ogni cielo. L'insieme degli strati ruota su se stesso in ragione di un periodo temporalmente smisurato: dunque tutto ruota, sebbene in maniera non esattamente valutabile da parte dell'ascoltatore. Ogni stato è caratterizzato diversamente da eventi sonori molteplici, singoli o complessi, che pulsano nel vuoto. Assai gioco ha la direzionalità degli eventi: la geometria, al contrario di quanto si pensi, può dare in musica la precisa sensazione di fluttuare nello spazio. Il passaggio da un cielo a quello successi-

vo è contrassegnato dall'accendersi di nuovi suoni. Per ottenere l'associazione immediata suono-luce, partiremo da un fondo scuro (percussioni) su cui i primi suoni si stagliano. Il I cielo, della Luna, percorso da sporadiche meteore sonore (quartetto d'archi).

Nel II cielo, di Mercurio, aleggia un suono fluido (flauto solista).

Col III cielo, di Venere, percepiamo rifrazioni discendenti che possono rendere la sensazione di ascesa (archi).

Il IV cielo, del Sole, schiude una melodia così acuta da superare ogni ostacolo (violino solista).

Al V cielo, di Marte, cominciano onde di suono: esse si uniscono e si separano nelle loro triplici componenti (ottoni, flauti e archi).

Rifrazioni più estese annuvolano il VI cielo, di Giove (archi e fiati).

Il VII cielo di Saturno aggiunge solo un tocco, quasi un'ulteriore lumeggiatura brillante (viola d'amore solista).

Oltre questo cielo si manifestano scivolamenti direzionali (archi, estesi a tutto il campo delle frequenze) con cui perdiamo il senso del sopra e del sotto.

Concludendo, la trasparenza della partitura è ottenuta sia dalla materia sonora adoprata, sia dall'articolazione in cui la materia è plasmata. E specialmente dal tipo di contrappunto a maglie larghe, un contrappunto non di melodie ma di insiemi, di strati con strati. Tale gravitazione fa sì che ognuno di essi risulti distinguibile a qualsiasi sovrapposizione.

Postille

Usciamo in una costellazione più intima, riflessione estrema sul rapporto suono-luce. In assenza di fondi scuri, ogni suono si duplica, racchiude in sé la sua ombra: questa lo fa luminoso. Sembra una contraddizione. Invece stiamo proprio seguendo gli antichi mistici, indagatori della percezione. La luce splende nelle tenebre

Salvatore Sciarrino

Paradiso musicale ... il cielo sonoro delle parole

Nelle ultime tre stagioni ho condotto, per un nucleo di venti giovani attori, e con gli attori della mia compagnia un laboratorio sul teatro di poesia in collaborazione con il Teatro Metastasio di Prato, la Regione Toscana e sotto il patrocinio del Ministero Turismo e Spettacolo. Incentrato sul progetto di teatralizzare il poema dantesco, dal laboratorio sono usciti tre spettacoli: *Commedia dell'Inferno* (1989), *Il Purgatorio* (1990) e *Il Paradiso* (Bari, 1991).

Ho voluto al mio fianco, in qualità di drammaturghi, dei poeti; e sono stati tre fra i maggiori poeti italiani: Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici, scelti per le loro rispettive affinità alle singole cantiche. Ho chiesto ad ognuno di loro di sviluppare la teatralità immanente al testo dantesco, riducendo e sintetizzando nell'ambito delle due ore di durata a spettacolo, contenuti, personaggi, situazioni, visioni di ciascuna cantica.

La *Divina Commedia*, il poema che fonda la lingua e la letteratura italiane, ha nel contesto della nostra cultura significati e funzioni straordinari e diversi tra i quali non ultima una struttura paragonabile, per ricchezza e vastità di temi (politici, filosofici, astronomici, religiosi), per varietà di figure e situazioni alle *Mille e una notte*. Ho inoltre puntato a evidenziare del poema dantesco, i suoi elementi di modernità e di relazione con la nostra cultura odierna.

Naturalmente, posti di fronte a migliaia di versi, i tre poeti hanno dovuto scegliere, tagliare, estrapolare, contaminare: ciascuno secondo la propria natura e secondo le proprie inclinazioni, preferenze, retroterra culturali. Ma ho voluto che la maggior parte di quanto viene proposto allo spettatore fosse direttamente il testo dantesco nella purezza del suo dettato. Il criterio comune di scelta è stato allora quello di offrire al pubblico un chiaro filo conduttore, la traccia evidente di una avventura umana e spirituale, senza per questo ridurre la sua complessità. La grande impresa dantesca resta infatti anche la metafora del viaggio che ciascuno di noi compie nella propria interiorità, per confrontarsi col mondo, con gli altri e per proiettare la propria esperienza umana e terrena nella dimensione dell'assoluto. Nell'attuale situazione teatrale il viaggio dentro la *Commedia* sembra caricarsi di particolari significati. Il riferimento al 'volgare' dantesco, che si contrappone stori-

camente a una lingua 'tradizionale' alta ma usurata, sembra offrirsi, in analogia, come momento di rifondazione scenica rispetto a un percorso personale e generazionale: verso la riscoperta dell'origine, dell'archetipo.

Il compito che avevo davanti era quello di dissigliare la sostanza del poema (divenuta splendente, nei secoli, grazie alla forma che l'aveva conchiusa) di «manometterla» e di piegarla ad un uso teatrale. Attori avrebbero incarnato i personaggi della nostra memoria mitica di lettori, dandogli un volto, una voce, una appartenenza concreta al *nunc* della scena. Potenziando, attraverso l'immagine scenica e la recitazione, il disegno poematico e le energie contrastanti di cui si alimenta il pathos di queste figure dell'immaginazione.

E presto mi apparve chiaro che, come scrive Mario Luzi, «la sostanza tragica subiacente e operante anche negli episodi più ascetici e lirici della *Commedia*, a essere esposta e rilevata sulla scena non solo non ci perdeva nulla riguardo al suo segreto valore, ma poteva perfino riuscire esaltata nella sua intensità». Non si trattava solo di disinnescare l'«intimidazione» della macchina letteraria più intimidatoria di cui disponga la nostra poesia ma, quasi, «di approfittarne, puntando sopra la distanza tra il poema sacro e la sua scenica praticabilità concreta in una incarnazione drammatica» (Sanguineti).

Teatralizzare Dante voleva dire divenire illustratori, commentatori e glossatori della *Commedia*: poiché si trattava comunque di «interpretare» il poema nell'atto di trasportarlo per la scena, di trasformarlo per quel fenomeno eminentemente figurale che è il teatro.

È stato così compiuto un lavoro di sceneggiatura e montaggio (quasi filmico) degli episodi per dare drammaturgica praticabilità al testo tanto da renderlo, fedeli amanti delle invenzioni dantesche, immediatamente agibile agli attori e trasparente agli spettatori.

Ho progettato insieme ai poeti l'architettura dinamica di questa *Commedia di Commedia*: Sanguineti, Luzi e Giudici sono state tre diverse incarnazioni di (un mio) Virgilio nella tessitura, rispettivamente, di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*.

Per *Inferno* decidemmo, con Sanguineti, subito di accentuare l'elemento visionario, «figurativo» del poema. Lo spettacolo consiste di una sequenza di «stazioni», in cui trovano spazio e ritmo la grande aria monologante (Francesca, Pier delle Vigne, Ulisse, Guido da Montefeltro, Ugolino), il duetto «a parte» alla Farinata e Cavalcante, e «a tenzone» alla Adamo e

Sinone, il tipico «gruppo d'azione» come tra i ladri e tra gli scismatici, sino alla complessa «farsa» dei Malebolge, vero luogo d'incontro con la carnevizzazione medievale e con la tradizione della *Commedia dell'Arte*. È un susseguirsi di episodi e visioni, in cui al registro tragico si alterna via via il comico, il grottesco, il lacrimevole, etc., e in cui alle citazioni pittoriche da Bosch e Breughel si associa la pittura trecentesca italiana.

Accanto all'elemento visivo, ho lavorato sul piano del magma sonoro creato dall'incontro di diverse lingue (l'antico francese di Chrétien, l'inglese di Pound, il latino di Andrea Cappellano, il verso dantesco, l'italiano particolarissimo del poeta di *Laborintus*); e dall'alternarsi del recitato col canto. Gli attori, immersi in una melma putrida e viscida, costruiscono e disfano la scena: il loro lavoro, preciso, determinato, fa parte della loro pena nel bagno penale della scena, nei lavori forzati del teatro.

Il tutto cerca poi di proiettarsi nella moderna concezione del dolore e dell'angoscia, nell'attuale sfacelo di un sistema morale e politico: e non a caso momenti centrali sono l'invettiva (dantesca e poundiana) contro gli usurai, o le bolge dei falsari e dei simoniaci, con la ridda di maschere dell'Arte alle prese con papi e prelati arraffoni...

Il tessuto drammaturgico del *Purgatorio* (contrariamente a quello di *Inferno* tenuto su una successione di monologhi-ritratto) si incentra tutto sul dialogo, sull'ansia di comunicare che invade le anime purganti. Con Luzi abbiamo concepito il *Purgatorio* come un luogo di passaggio e di attesa, realizzandolo scenicamente nella dimensione di una sala d'aspetto di qualche nostra stazione invasa di profughi, di emigranti, di apolidi che, con le loro povere cose, si avviano verso un Nuovo Mondo, una Nuova Vita, combattuti tra speranza e paura, tra angoscia e consolazione. La faticosa scalata della montagna purgatoriale tende così a trasformarsi nella metafora della nostra stessa affannosa, dolorosa, imperfetta condizione umana alla ricerca del vero e della luce. Il *Purgatorio* mette in scena la Storia: quella povera e minuta, anonima e silenziosa di chi non avrebbe neanche la possibilità di gridare il proprio dolore, se non fosse per Dante e Virgilio, qui pellegrini pietosi e solleciti all'ascolto.

La teatralità, che nell'*Inferno* si manifesta anche come ricchezza di materiali fortemente rappresentativi, e che nel *Purgatorio* si traduce nella dimensione di una affettuosa,

malinconica coralità, si offre nel *Paradiso* come pura esposizione di concetti. Questo itinerario attraverso le tre cantiche si è configurato come un progressivo avvicinamento alla assolutezza della parola: una focalizzazione sempre più mirata alla purezza quasi sacrale del dettato poetico. Nel *Paradiso* non ci sono i personaggi a tutto tondo e le situazioni palesemente drammatiche dell'*Inferno* (anche se la visione corrente di un *Paradiso* dai personaggi psicologicamente sfumati, è tutta da rivedere); né quelle caratterizzazioni sottili e chiaroscurate del *Purgatorio*, così vicine a noi nel loro faticoso annaspò verso una purificazione. La luce del *Paradiso*, la fiamma divina in cui i beati sono transustanzianti e attraverso la quale comunicano, ha la proprietà di cancellarne, per eccesso di luminosità, le fisionomie. Non sarebbe stato interessante ricercare una teatralità aggiuntiva: meglio scavare su quella intrinsecamente racchiusa nello stesso enunciarsi della poesia. Questa sorta di ascetismo scenico permette di avvicinarsi meglio a quello 'stile tragico' che Dante riteneva necessario (dopo quello 'comico' dell'*Inferno* e quello 'medio' del *Purgatorio*) all'argomento.

Ho impostato lo spettacolo come il racconto di un'esperienza: vecchio e stanco nel suo studio ravennate, Dante ripete i versi finali del suo poema: e sviene (viene meno) nella consapevolezza della sua inadeguatezza a riferire le visioni celesti. Assistito da un giovane letterato (che solo alla fine si rivelerà essere Kafka) Dante evoca Beatrice e poi Piccarda, Giustiniano, Carlo Martello, Cunizza e Folquet... E ancora Tommaso d'Aquino e l'avo Cacciaguada, e la visione dell'Aquila celeste e Pier Damiani e Benedetto da Norcia e altri fino a concludere con la preghiera alla Vergine pronunciata da Bernardo da Chiaravalle.

Lo spettacolo ha i colori dell'India, e di un'India tutta pasoliniana: luogo in cui la sacralità della vita è ricomposta nella quotidianità, dove Amore e Pensiero sono indissolubili. Il testo dantesco viene recitato e «respirato» come un mantra. L'apparizione delle anime beate, tra danza e teatro, è splendore dello sguardo, luminescenza della letizia, affocamento dell'immagine.

Scrivono Giovanni Giudici: «Il paradiso non è un luogo, ma piuttosto la metafora di un non-luogo e di un non-tempo, dove ogni forma di azione e perciò di evento è scarsamente pensabile, e così ogni forma di normale dialogo: tra parola e pensiero non v'è intervallo, una trasparenza assoluta vige nel popolo

dei beati, unica lingua è una luce di delizia. Ma, nella cantica, il *Viator* resta uno del nostro mondo terreno e non può accedere al mistero di quella lingua per lui assolutamente straniera: perciò gli spiriti gli si rivolgono, affinché egli comprenda, in parole umane; e a tanto maggior ragione l'*Auctor* narra di sé e di loro con le parole e i concetti e i ritmi e le rime e secondo i riferimenti culturali che fanno lo spessore del poema, registrazione convenzionale e tuttavia enigmatica della straordinaria avventura».

La tessitura narrativa della terza cantica è irta, spinosa e insieme emanante, dolcissima: di chiarezza abbagliante «nell'ampio e nell'altezza», tanto da perdere e perdurare lo sguardo. Centro dell'abbagliante è Dante scisso, in questo spettacolo, in due zone distinte: il *Viator*, che è nella luce del cielo dei cieli; e l'*Auctor* che permane nell'ombra della terra e della scrittura: e che nello spettacolo hanno lo sguardo di un unico attore, Sandro Lombardi, che gioca la sua recitazione nel campo della memoria, nello spazio della dimostrativa ragione mistica, nel luogo del silenzio visionario. Attorno a Dante ruotano, fiammeggianti, le beatitudini medusacee degli eletti. Dante è nel dubbio umano di colui «che sognando vede»: e pur avendo conquistato, nella *quite* dolorosa delle due cantiche precedenti, l'esperienza mistica del Paradiso, non è un mistico. Ritornato o planato in terra dal suo viaggio di indimento (Andrea Zanzotto mi aveva definito il percorso di Dante come allucinazione vera - e verrebbe in mente Lacan...) dal cielo del cielo, sa che perduta la flagranza della visione gli resta l'arte del linguaggio con le sue forme bellissime, la poesia, il suo volgare che tanto ci inamora per rendere concreto oggetto di parole (Montale) il suo sogno, la sua mirabile visione. La coscienza della perdita gli donerà, disceso sulla terra, coscienza del tempo: e, come il suo continuatore Proust, attraverso la memoria si ripiglierà il passato: ciò che è morto, perduto, assente, non più, andato, via da sé. Ricordo ora, maledetto quasi, e ombra di luce. Questa ombra umana ho raccontato: accedendo attraverso i limiti tutti umani della poesia al non umano, al confine in ossimoro dove questo concetto si confonde con l'inumano, per troppa bellezza. Ho narrato Dante l'accecato, il ferito della luce, colui che ha sperimentato in carne l'infinito eccesso del verbo, l'indiato, il venuto meno, l'infuturato, l'intuato, l'allucinato, l'inluato. Prospero che non spezzerà mai la sua bacchetta.

Il racconto del Paradiso di *Paradiso* si è articolato in discorso

circostanziato raffreddandosi, per distribuirsi nel montaggio delle apparizioni (delle attrazioni direbbe Eisestein) emergendo la parola fuori dell'infiammato mare di luce paradisiaca. Ed è, questa del *Paradiso* parola veggente: violentemente sperimentale (come notava Contini) nei neologismi, nei latinismi, nei giri sintattici, nelle rime.

Il lavoro con gli attori si è definito nella compenetrazione della lingua dantesca e dalle forme della sua espressione che raggiungono, in questa cantica, la vertigine della geometria. Ho portato gli attori a scoprire come il *Paradiso* funzioni come un mantra nella precisione matematica delle rime e degli accenti, nei sistemi di terzine che compongono preziosi archi sintattici, nella numerologia delle sillabe. Nei significati filosofici, politici, religiosi, astronomici, scientifici, astrologici, matematici. Ma ancor prima di essere un significato, il *Paradiso* di Dante è un respiro.

L'epopea del sogno dantesco si conclude a questo strabiliante approdo celeste: e si chiude nel ritmo circolare e ciclico di una sintassi allucinata (le frasi corrono per tre-quattro terzine prima di chiudersi) nella perfezione di un duto nucleare e scarnificato, nelle immagini benedette-maledette di luce irrecuperabile, nell'impossibilità di riferire, di narrare. Di fronte alla parola imparadisata di Dante si resta muti: c'è una vergogna quasi a pronunciarla, a renderla visibile. Gli attori potrebbero, *en paradoxe*, solo pensarla: e comunicare telepaticamente con lo spettatore.

Ma questo, per letizia di tutti i teatranti, non è possibile: infiammata e liberata come in una preghiera esicastica questa parola deve essere pronunciata. L'attore deve assumerne il peso dell'incarnazione, la gioia della sua impronunciabilità: spezzare la soglia della sua afasia.

Jeronimo Bosco sintetizzò nel titolo del volet destro del Trittico delle visioni di Sant'Antonio la sua idea dell'inferno: e lo chiamò *Inferno Musicale*.

Sciarrino, come il Bosco, era sempre più presente nel centro di questa mia visione, ciclica e concentrica della cantica: con il respiro che non si attenua della sua melodia geometrica. Un *Paradiso musicale*: una musica 'cielo sonoro delle parole' un 'cambiamento di luce nello spazio'. «Dobbiamo essere negli occhi di Dante» mi ha detto ieri.

Ed essere la sua Bocca: «questo tuo grido sarà come vento / che le più alte cime più percuote...».

Il lavoro sul *Paradiso* di Dante ha, dunque, avuto il suo punto prospettico nel respiro della musica: e questo, novissimo, allestimento in occasione del Ravenna Festival conclude, nello spozializio di musica e teatro, il mio itinerario creativo dentro la cantica.

Quando alla mia proposta il Festival ravennate rispose con un sì di bell'auspicio, pensai per la parte musicale a Salvatore Sciarrino: avevo visto alcuni suoi bellissimoi fogli di musica progettati per il poema dantesco. Pensai alla sua musica, lucente, per creare uno spazio sonoro: che poi, insieme, definimmo geometrico e dotato di un moto interno proprio, parallelo e integrato a quello della parola dantesca. Sciarrino aveva già lavorato ad una musica per la *Commedia* (che accompagnasse la lettura televisiva dei canti).

Scriveva nell'87: «Accompagnare la lettura, anzitutto: vuol dire seguire passo passo. Ma anche sostenere con una solida architettura. Il contrario di un sottofondo, che nasce frammentario con le situazioni a cui si sovrappone (...) Evitare le inutili descrizioni: la tempesta delle parole non può raddoppiarsi con una tempesta di suoni. Le scorciatoie sono funzionali e soltanto i sentieri tortuosi suscitano l'interesse estetico. (...) Una sorta di musica-ambiente, stilizzata a porgere gli spunti che il verso tace e richiama (...) Nel *Paradiso* il suono di fondo è simile a un silenzio, o a un alito possente, la cavità di un'immensa conchiglia cui osassimo accostare l'orecchio: il suono del mare, e come il suono del mare ricettacolo brulicante d'infinite voci, e cori (...) Triplici accordi che si scompongono come per un'oscillazione di spettro, per il *Paradiso*. Qui la dimensione spaziale viene accentuata dalla scia luminosa dei suoni o risonanze (...) Ancora si precisa il paesaggio con le articolazioni più corte (...) Nel *Paradiso* penetra la melodia altissima del violino solista. Attorno buca le profondità l'accendersi delle meteore...».

Una risonanza di fondo su cui si innestano, meteore lucenti, filamenti luminosi, le voci soliste. Scie, correnti, turbamenti dell'aria, luoghi concentrici, rivoluzioni di stelle e pianeti.

Quando gli ho chiesto di darmi una immagine sintetica del lavoro che andavamo compiendo, Sciarrino disegnò una spirale attraversata da una linea retta; ho ripensato spesso a questo disegno che considero la forma del nostro lavoro. La spirale mi rappresenta la musica e la retta attraversante, le parole di Dante. Ma anche l'avvolgersi della sonorità alla memoria e all'occhio della scrittura.

La scena del Paradiso sarà quella «concentrica» e absidata di San Vitale: il pubblico si troverà tra l'orchestra (al suo fianco) e gli attori (davanti): preso tra due fuochi, dentro un universo di suoni, parole e immagini. Dentro un Paradiso. Senza prospettiva (così come la pensava Brunelleschi) ma in un luogo di doppia prospettiva: che è come dire nessuna.

Paradiso come luogo della moltiplicazione, della vista e dell'udito, come largo fondo oro musicale in cui aggallano affogano e si innervano i fantasmi, le ombre di luce delle anime beate.

Ripenso spesso alla «melanconia» dello sguardo musicale di Sciarrino: ci siamo visti in Piazza San Marco, a Firenze e nella sua casa di Città di Castello. Tra il Beato Angelico e Piero, insomma: per progettare... un incatenamento di visioni... ripercorrendo il *Paradiso* dantesco nel nostro respiro... attraversando nella concretezza materiale della tecnica delle nostre rispettive arti la «mirabile visione»... bruciando in un rogo amoroso i versi di Dante, i suoni, le immagini, il respiro degli attori... dando vita a un Paradiso di Paradiso... ombra di luce e accendersi di meteore.

Mi torna in mente un verso, credo di Folgóre: «Io ardo e arsi e son d'arder contento...».

Federico Tiezzi

ORCHESTRA SINFONICA DI TORINO DELLA RAI

Violini I

Roberto Ranfaldi
Giuseppe Lercara
Carlo Betterini
Lynn Westerberg
Rossella Rossi
Sergio Tavella
Debora Boga
Michele Mangiacasale

Violini II

Roberto Righetti
Claudio Cavalli
Renato Dorato
Pio Pani
Vito Pasceri
Bartolomeo Angelillo
Rrok Jakaj
Giuseppe Tripodi

Viola

Luigi Talamo
Angela Mandola
Guido Neri
Tamara Bairo
Valentina Berzi
Mario Rosso

Violoncelli

Wolfgang Frezzato
Giulio Malvicino
Gianni Boeretto
Fabrice De Donatis
Claudia Dalla Montà
Marina Maestri

Contrabbassi

Emilio Benzi
Davide Ghio
Maurizio Pasculli
Stefano Schiavolin

Flauto

Marco Jorino

Flauto in sol

Fiorella Andriani

Clarinetto

Giampiero Sobrino

Clarinetto basso

Massimo Rissone

Corni

Ettore Bongiovanni
Bruno Tomato

Trombe

Andrea Giuffredi
Fabiano Ruin

Tromboni

Floriano Rosini
Lello Mocca

Percussioni

Bonaventura Cardaropoli
Alessandro Lanzi

NIGEL KENNEDY

Beethoven

Violin Concerto

EMI
CLASSICS

Sinfonie-Orchester des NDR

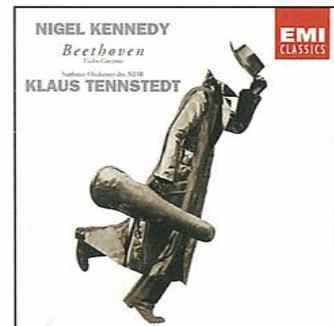
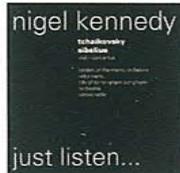
KLAUS TENNSTEDT



CDC 7 49557 2



CDC 7 54127 2



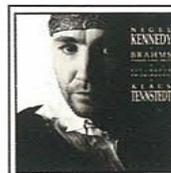
CDC 7 49663 2



CDC 7 49628 2



CDC 7 54187 2



CDC 7 47621 2



SONY



EDITION PIERRE BOULEZ



and
BARTOK

The Miraculous Mandarin
4 Orchestral Pieces
3 Village Scenes
SMK 45837

BERIO

Ritorno degli Snovidenia •
Chemins II & IV • Corale • Points
on the Curve to Find
SK 45862

MAHLER

Das Klagende Lied
SK 45841

STRAVINSKY

The Firebird • Pulcinella Suite •
Scherzo Fantastique
SMK 45843

DEBUSSY

Pelleas et Mélisande (Complete)
Söderstrom • Minton • Shirley •
McIntyre • Ward
SM3K 47265

IN PREPARATION

SCHOENBERG

Moses und Aaron (SM2K 48456)
Gurre-Lieder (SM2K 48459)
Die Jakobsleiter (SMK 48462)
Serenade etc. (SMK 48463)
Die Glückliche Hand (SMK 48464)
Suite Op. 29-Verklärte Nacht
(SMK 48465)
Pierrot Lunaire-Erwartung
(SMK 48466)



MUSIC IS
OUR VISION

DISTRIBUTION SONY MUSIC