



RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

INFERNO DI DANTE



lega
Federazione
cooperative
e mutualità

LEGA
PROVINCIALE
DELLE
COOPERATIVE
DI RAVENNA



c.m.c.

cooperativa
muratori
cementisti
ravenna

ITER

La *Deco Industrie*
è lieta di augurarvi
una magnifica serata.

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Giardini di San Vitale
Venerdì 14, Sabato 15 e Domenica 16 luglio 1995 ore 21

Divina Commedia
laboratorio per un teatro di poesia
diretto da Federico Tiezzi

Inferno di Dante
di Edoardo Sanguineti

musica di Giacomo Manzoni
per trombone, coro da camera e processori elettronici
(prima esecuzione su commissione di Ravenna Festival)

regia di
Federico Tiezzi

voci recitanti
Alessandra Antinori
Marion D'Amburgo
Sandro Lombardi
Gabriele Parrillo
Graziano Piazza
Federico Tiezzi

Michele Lomuto, *trombone*
Coro "Convito Musicale" *diretto da* Franco Sebastiani

scena di Manola Casale
luci di Juray Saleri
suono Franco Spataro
organizzazione Patrizia Cuoco
amministrazione Valeria Vanni

produzione Ravenna Festival / i Magazzini

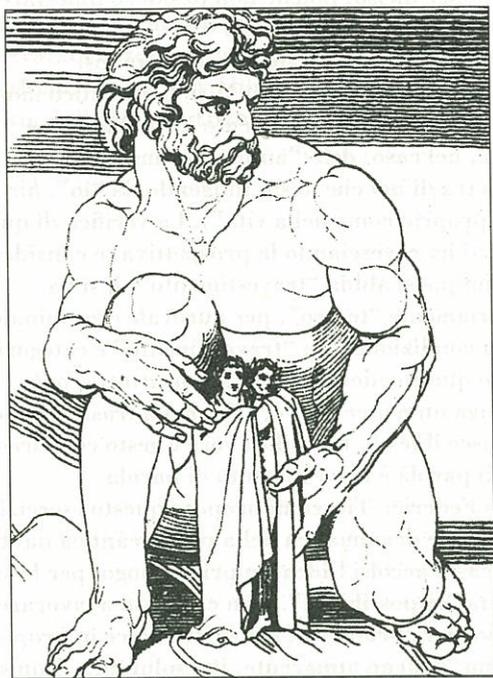
Realizzazione ed elaborazione in studio delle parti di
musica elettronica-progetto sound design e live
electronics a cura di
AGON acustica informatica musica
Centro studi Armando Gentilucci

regia del suono ed esecuzione del live electronics
Hubert Westkemper e Michele Tadini
collaboratore musicale Michele Tadini
assistente alla produzione Maurizio Proietti.

Parte dell'elaborazione in studio e dello sviluppo del live
electronics è stata realizzata con la Workstation
MARS (Musical Audio Research Station),
prodotta dalla società IRIS gruppo Bontempi Farfisa

Notizia

Ho definito “travestimento”, qualche anno fa, un mio *Faust* (...). Per questa *Commedia dell'Inferno* (...) ho ripreso il vocabolo, in quella stessa e in altra accezione, insieme. Per intanto, molto elementarmente, nel senso in cui “travestimento” è il migliore sinonimo esplicativo che io conosca per “teatro”, giacché chi sta in scena sta comunque per un altro, è in “maschera”, e questo luogo finge un altrove, e questo tempo simula un diverso allora. Sia detto per inciso, poiché non desidero innestare qui una specie di microteoria della scena, anche nel caso in cui il comico X recita se stesso, collocandosi esplicitamente nel vero luogo Y, nell'autentico momento Z, si avrà ancora “travestimento”, e nella forma liminare, nel caso, dell' “autotravestimento” – sia pattuito tra di noi che io sto fungendo da “io”, *hic et nunc* (“proprio come nella vita”). La verifica di questo assunto si ha rovesciando la prospettiva, e considerando che, ovunque si abbia “travestimento”, lì si ha necessariamente “teatro”, per aurorale e germinale che ne sia la condizione. Ma “travestimento” è categoria che incide, e questo adesso importa soprattutto, ove intervenga un materiale verbale, nella trasformazione che subisce il testo, facendosi voce e gesto corporeo. Il teatro di parola è travestimento di parola. Quando Federico Tiezzi mi propose questo esercizio di realizzazione drammatica della prima cantica dantesca, in ogni caso, accolli l'idea, in primo luogo, per la sua manifesta “impossibilità”. Non c'è gusto a lavorare, se non si pone un problema, e il gusto cresce in proporzione con la sua, almeno apparente, irrisolvibilità. Non si trattava di disinnescare soltanto l'“intimidazione” dell'apparecchio letterario più intimidatorio di cui disponga la nostra poesia, ma, in qualche modo, per necessità, di approfittarne, rovesciandola come un guanto, puntando sopra la distanza tra il “poema sacro” e la sua scenica praticabilità concreta, suggerendo la divaricazione massima tra la “citazione” testuale e l'“incarnazione” drammatica. In breve, ho speculato al massimo sopra la pulsione teatrale immanente al testo. Questo “travestimento” è anche, in forma di



Ma firmamento al fondo che d'Inferno
 Calcava con piede ai pari;
 Inferno Canto XI

John Flaxman (1755-1826), *Dante, Virgilio e il gigante Anteo*, Inferno, XXXI. Ravenna, Biblioteca Classense.

“commedia”, un saggio implicito, tutto dimostrativo, sopra la dimensione drammatica della *Commedia*, abusando del suo titolo stesso, onde il “travestimento”, prima che in sottotitolo, è già in evidenza in insegna. Dunque, emarginazione del Dante narratore (e del suo complice Virgilio), confinati in cornice, tra “prologo” ed “epilogo”, con i personaggi che si rivolgono, anche quando apostrofano l’autore, non al viandante ultraterreno, ma agli spettatori in sala – e una sorta di selezione naturale degli episodi, che procede sulla base dell’inclinazione intrinseca al dettato dell’Inferno, e costruisce, pressoché spontaneamente, una “sequenza” di scene, di “stazioni”, in cui trovano spazio e ritmo la grande aria monologante, alla Francesca o alla Ugolino, il duetto “a parte”, alla Farinata e Cavalcante, e “a tenzone”, alla Adamo e Sinone, il tipico “gruppo” d’azione, come tra i sodomiti e tra i ladri, sino alla complessa “farsa” dei Malebranche, luogo d’incontro con la carnevalizzazione medievale. Su questa traccia, era lecito giocare di sovrapposizione e di incrocio, contraendo, e facendo reagire l’uno sopra l’altro, segmenti contigui ma distinti, sovrapponendo quanto stava in successione, in grumi e nodi d’azione. In questo processo elaborativo, hanno potuto trovare innesto materiali diversi, che vanno dal Boccaccio espositore al Benvenuto commentatore, da Andrea Cappellano a Chrétien de Troyes, da Giacomo da Lentini alla *Vita nuova*, sino a Pound, impiegato ovviamente in relazione al motivo fondante dell’usura, ma proiettato, non a caso, su Gerione, per motivazioni non meno ideologiche che strutturali. Il supplemento di colori linguistici era ben lontano dal dispiacermi, e per nulla dantescammente impertinente, poi. E che questi inserti abbiano una significazione anche “didattica”, mi dispiace altrettanto poco, poiché infine teatralizzare Dante, occorre dirlo con assoluta tranquillità, significa entrare in gara con gli “illustratori” della *Commedia*, nella duplice valenza del vocabolo, un po’ di glossatori in margine, poiché si tratta comunque di “interpretare”, e di traspositori del racconto in termini visivi, poiché teatro e spettacolo sono, come in etimo, in primissima istanza, discorso rivolto allo sguardo, fenomeno “figurativo” – e

“figurale”. Dantesco proprio, è in gioco una “visione” – e una visione “allegorica”. Se una didascalia propone Brueghel, letteralmente rovesciato, non è un caso, come non è un caso che la macchina luciferina conclusiva sia pensabile *à la manière de* Tinguely. Ma le allusioni, in questo ambito, sono il meno. Sono indizi. Al più rimangono le didascalie che, per questa volta, contro le mie abitudini, benché sobrie al possibile, sono determinanti. Il centro di questa *Commedia*, infatti, non riposa, propriamente, per me, nella selezione e nel montaggio, che pure decidono di necessità della “materia prima” verbale, ma in quella politica dell’immagine che è nelle proposte esecutive per un Dante fatto visibile e praticabile, in termini che, fedeli alle radici delle sue invenzioni, le rendano immediatamente agibili agli attori, trasparenti agli spettatori attuali, mirando a un’evidenza quotidiana e concreta. Come già suggerivo, il testo sta in “citazione”, ma questa poi opera, a scarto, in “incarnazione”. Il tutto può anche riassumersi in una formula quasi epigrammatica, per cui un Dante “in travestimento” è il contrario giusto di un Dante “in costume”.

Edoardo Sanguineti

(da *Commedia dell’Inferno*,
Costa & Nolan, Genova 1990)

L’Inferno appunto...

Statue, torsi erosi, ritratti ai quali il tempo ha mangiato una parte, frammenti, allucinazioni... Queste le immagini di riferimento alla base del lavoro di riscrittura, drammatica e spettacolare dell’*Inferno di Dante*, prima e più conosciuta cantica della *Commedia*.

Sanguineti ha esploso il testo dantesco, rimontando nel suo fall radioattivo versi ed episodi secondo una drammaturgia cinematografica che attiva i nuclei drammatici e le apparizioni dei personaggi. Una tecnica godardiana del *découpage*, applicata, con grande attenzione ritmica, al testo poetico.

Se la caratteristica teatrale del *Purgatorio* è tutta nel dialogo e quindi nella comunicazione tra Dante e gli altri personaggi, secondo una voglia di amicizia e di scambio di concrete, umane parole; se quella del *Paradiso* è nell’assolutezza del verbo pronunciato secondo una esperienza divina che si fa umana (il poema sacro a cui ha messo mano ‘e cielo e terra’); questa dell’*Inferno*, invece, consiste nell’immobile *monologo* che dal personaggio si scaglia verso lo spettatore per farsi ascoltare, udire.

Chiusi nella loro bolla verbale i personaggi dell’*Inferno* dantesco gridano in un sistema di segni nel quale si è imprigionati e dal quale non si può uscire (“ma però che già mai, da questo fondo / non tornò vivo alcun, s’io odo il vero...” come afferma Guido da Montefeltro) e che permette loro una sincerità rabbiosa, una digrignata angoscia, una volontà di sfogo e di confessione.

Si alternano l’uno dopo l’altro i monologanti: Sanguineti ha costruito un racconto dinamico allo stesso tempo in sequenza e simultaneo. Intere sezioni del testo sono spostate e ricostruite per dare agio al monologo di espandersi nella sua rabbia esplosiva, nella sua profonda angoscia. Di ognuno di questi personaggi non bisogna mai perdere di vista il peccato, la colpa che si misura con la giustizia, anzi, misericordia divina. Perduti nel peccato, ma vivi nella meraviglia del peccato.

Dante e Virgilio appaiono simmetricamente nella prima e nell’ultima scena del testo: attraverso le parole dell’Epistola dedicatoria a Cangrande della Scala e i

commentari antichi della *Commedia* (prima di tutti Boccaccio) essi ricostruiscono il senso dell'intero poema in un prologo di grande magia teatrale.

Nell'epilogo i due viandanti tornano a parlare in giocosa rima baciata prima di avventurarsi su per la montagna purgatoriale.

Due personaggi-clown, un po' Beckett un po' *Commedia dell'arte*, che dopo il prologo scompaiono, per dare posto alle solitarie voci impazzite che lacrimano su dall'Imbuto Maledetto. La loro scomparsa provoca un corto circuito nella comunicazione: le maschere infernali si rivolgeranno direttamente agli spettatori che prenderanno la funzione dei due pellegrini. I personaggi si rincorrono da qui in avanti, dandosi voce, coprendosi con la voce a vicenda, trasformando la loro voce in una gara all'emersione. Come se usciti dalle infami bolge, avessero una breve possibilità di espressione, di lasciarsi udire: una possibilità che non possono perdere. Come li amiamo noi, questi peccatori, come li sentiamo parte di noi... E qui, a Ravenna, eccoli restituiti alla loro parola ingrata, al loro urlo, canto, lamento, vampata, sciacquo, soffio, digrignamento: in una babele sonora che li accende nella necessità assoluta del dire, del farsi, per un momento ancora, vivi.

Il plurilinguismo dantesco è stato portato da Sanguineti al suo eccesso: si mescolano, infatti, dentro il testo le lingue (oltre al volgare trecentesco ecco apparire il francese antico di Chrétien e l'inglese di Pound e il latino...).

A ricreare non solo il procedimento linguistico ma anche il clima, l'atmosfera sonora del luogo. L'effetto è di polarizzazione della lingua e della poesia di Dante attraverso il brivido di queste altre lingue che si incuneano al racconto accentuandone la metamorfosi. Per questo l'*Inferno di Dante* (nuova diramazione di *Commedia dell'Inferno* di Sanguineti) è solo voce. Il verso è restituito alla voce nel buio del senso, secondo una fonè disintegrata, assolutamente dinamica. La terzina incatenata appare e scompare all'interno della scrittura drammatica dove è ricreata una nuova musica, meno tonale e più frantumata, visionaria, dissonante. Ho mantenuto questa dissonanza recitativa trovando insieme

agli attori sospensioni e pause, lacerazioni e fratture del verso, da dilatare ulteriormente attraverso l'utilizzazione del microfono, elemento espressivo di purezza ghiaccia, creatore di suono al pari di uno strumento. I diversi personaggi sono stati isolati, nei loro monologhi, attraverso interi gruppi di terzine: trasferendo, dove necessario, gruppi di versi dalla prima alla terza persona e viceversa, o mettendo in bocca a molti di loro parole pronunciate dallo stesso Dante o da Virgilio: in nome di una sintesi costruttiva del significato di ognuna delle apparizioni. Si passa di personaggio in personaggio, come tra i ritratti di un museo: sono affreschi erosi dal tempo e dalla nostra memoria.

Alle arie (*Francesca da Rimini, Pier delle Vigne, Ulisse, Guido, Maestro Adamo, Ugolino*) si succedono i rari recitativi e i duetti (*Farinata e Cavalcante e, nell'episodio dei Ladri, Vanni Fucci e Caco*); gli assoli (la descrizione della trasformazione dei ladri in serpenti); infine il coro maledetto degli Scismatici dove *Maometto, Pier da Medicina, Bertram dal Bornio* e il famigerato *Mosca* mescolano il loro *Sprechgesang* in un insieme inarmonico, sconcertato, disperato. I vari episodi che presentiamo legano tra loro per tagli netti, senza dissolvenza dall'uno all'altro... in un seguire di primi piani, di zoomate, di piani fissi, di sequenze ribaltate. Per attivare, nella coscienza dello spettatore, la parte della sua personale memoria dell'*Inferno* dantesco. Un magma sonoro, questo dell'*Inferno di Dante*. Un vulcano che erutta.

Si ricostruisce in questo terzo momento il disegno recitativo della *Commedia* dantesca: che avevo concepito come una salita alla parola e alla musica, come una appropriazione lenta e ineluttabile del verso e della sua perfetta dicibilità. Ma qui a Ravenna non è stata una salita: è stata una discesa. Dal *Paradiso* con musiche di Salvatore Sciarrino all'*Inferno* con musiche di Giacomo Manzoni attraverso il *Purgatorio* con musiche di Luigi Nono: dal divino (così lontano e luminoso) al nostro presente disperatamente allucinato e magmatico. Abbiamo vissuto per anni con queste ombre, cercando di renderle cosa viva, reale, concreta: le abbiamo amate, disegnate e ridisegnate, le abbiamo fatte parlare, le

abbiamo scoperte tracotanti e solitarie, truci e grifagne, beffarde e violente, malinconiche e numinose e però tutte pronte a parlare, a farsi riconoscere, a conquistarsi uno spazio e un senso fuori del poema divino, nella realtà... dove le riconosciamo... in quella persona che ha iniziato a gemere... o nell'altra che si nasconde dietro quel muro... oppure nell'uomo e nella donna che ci siedono accanto... o nell'occhiata buia colta per strada... Eccole, sono loro le ombre dantesche pronte a prendere possesso della nostra vita dopo aver preso possesso dei nostri cuori.

Ah! Dante traditorè...

Nel 1989 iniziai il lungo lavoro sulla Divina Commedia: sei anni dopo mi trovo a rileggere il testo di Inferno e a capire che il lavoro sui versi del poema è appena cominciato. Appena cominciato...

La parola poetica *est une exitation prolongée entre le sens et le son* afferma Valéry. C'è ambiguità nella parola poetica: un ineliminabile contrasto-o accordo-tra senso e suono. Una parola restituita alla voce, che si canta invece di dirsi: e perciò incanta.

La Commedia di Dante: un fantasma che ci assorbe e ci risucchia: nel senso del suono e nel suono del senso. Che si rovescia, come piena di fiume, su di noi.

Non ho necessità di esprimermi attraverso il teatro, non ho urgenza, tantomeno bisogni: ombra del testo, anch'io tra le ombre, capisco che è il teatro ad avere necessità di parlarsi attraverso di me.

Gli attori: parole di parole... racconto di racconto...

Federico Tiezzi

Lavorando alla Musica per "Inferno di Dante"

L'idea di una musica da inventarsi a commento dell'*Inferno* dantesco è di quelle da far venir la pelle d'oca. È vero che chi scrive già ebbe a che fare con questo tema: "E grande, smisurato, intollerabile / sarà il fragore: / strida, spasimi, pianti, / gemiti, muggi, ululati, gorgoglii, / rimbrotti, imprecazioni, urla sadiche e schianti. / Ma per te l'Inferno non sarà nulla di nuovo, / soltanto il seguito della tua / esaltata esistenza...". Sono parole di Thomas Mann, parte del montaggio costruito per l'opera *Dr. Faustus*, rappresentata ormai sei anni addietro. Ma stavolta la situazione è diversa: perché se misurarsi con Mann era temerario, nel caso di Dante nessun criterio di commisurazione può essere invocato. E allora ecco affacciarsi l'ipotesi dell'understatement, del minimizzare. Nell'impossibilità di una musica che possa davvero farsi carico dell'immenso potenziale drammatico della cantica, si propone una musica allusiva, non evocatrice di terrori e apocalissi, ma attenta a sottolineature caute, a collegamenti che non distolgano dal testo e non fingano di volerlo interpretare. Anche se nel momento in cui queste note vengono stese lo spettacolo è ancora in fase di formazione, credo di poter dire che questa è la linea interpretativa scelta pure da Tiezzi. E così, se è possibile, penso a un *Inferno* quasi "cameristico", mi si perdoni l'espressione persino provocatoria: a una musica che rinunci a grandi esplosioni, a gesti estremi, ma che tenda piuttosto a riflettere e forse a far riflettere. Non so se questo creerà un contrasto insanabile con il testo, e con gli interventi di Sanguineti che non rinunciano – nei suoi momenti di collegamento e di apertura sull'oggi – a rilanciare con grande vigore una durezza e una scultorietà della parola che quasi "continua" Dante (e mi fa pensare a certo Müller); la mia idea è al contrario che proprio minimizzando se stessa la musica potrà integrarsi sensatamente con il complesso edificio verbale che il poeta genovese ha costruito *su e con* Dante: senza con questo rinunciare alla sua, della musica, autonomia e interna logica, anche formale. Saranno in gioco nell'esecuzione il trombone di Michele Lomuto con l'equipe di Agon per il

Live Electronics e la spazializzazione su vari fronti sonori, nonché un coro da camera (il "Convito Musicale" istruito da Franco Sebastiani), registrato su nastro e usato sia nella veste originale, sia con trasformazioni elettroniche, che opererà in parallelo con il solista, o fors'anche confligherà con esso. Il tutto in un rapporto col testo che sarà di sottolineatura anche fonetica, anche spaziale, con interferenze che qua e là potranno nonostante tutto avere una funzione drammatica, pur sempre all'interno dell'intento che si diceva sopra. Salvo durante il lavoro, da poco entrato nella sua piena fase realizzativa, dimenticare tutti i buoni propositi e avviarsi verso altri lidi...

Giacomo Manzoni

EDOARDO SANGUINETI

Edoardo Sanguineti è nato a Genova nel 1930. È professore di letteratura italiana nella facoltà di lettere della sua città. Il suo nome è legato all'avanguardia non soltanto letteraria (dai Novissimi al Gruppo 63), e non soltanto italiana (da *Tel Quel* al *Literarisches Colloquium*, alle esperienze di scrittura collettiva con Paz, Roubaud, Tomlinson), ma a quella musicale (documentata nei testi raccolti in *Per musica*, Ricordi e Mucchi, 1993) e pittorica e teatrale (da *Passaggio* di Berio all'*Orlando furioso* di Ronconi, dall'*Edipo tiranno* di Besson all'*Alfabeto apocalittico* per Baj). È stato consigliere comunale di Genova e deputato al parlamento. Le sue poesie sono ora raccolte in *Segnalibro* (Feltrinelli 1982), in *Bisbidis* (Feltrinelli 1987) e in *Senzatitolo* (Feltrinelli 1992). È autore di due romanzi, *Capriccio italiano* (Feltrinelli 1963) e *Il Giuoco dell'Oca* (Feltrinelli 1967), di un racconto, *Smorfie* (Etrusculudens 1986), di un'imitazione di Petronio, *Il Giuoco del Satyricon* (Einaudi 1970), di una celebre antologia della *Poesia italiana del Novecento* (Einaudi 1969), di testi teatrali (*Teatro*, Feltrinelli 1969; *Storie naturali*, Feltrinelli 1971; *Faust, un travestimento*, Costa e Nolan 1985; *Commedia dell'Inferno*, Costa e Nolan 1989), di diversi volumi danteschi (*Interpretazione di Malebolge*, Olschki 1961; *Tre studi danteschi*, Le Monnier 1961; *Il realismo di Dante*, Sansoni 1966; *Dante reazionario*, Editori Riuniti 1992), di una *Lettura del Decameron* (Scritture 1989), di vari saggi sopra la letteratura italiana del nostro secolo (*Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia 1961; *Alberto Moravia*, Mursia 1962; *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli 1965; *Guido Gozzano*, Einaudi 1966; *La missione del critico*, Marietti 1987) e di un "diario in pubblico" continuato (*Giornalino*, Einaudi 1976; *Giornalino secondo*, 1979; *Scribilli*, Feltrinelli 1985; *Ghirigori*, Marietti 1988; *Gazzettini*, Editori Riuniti 1993). Ha tradotto, per la scena, testi di Eschilo e di Sofocle, di Euripide e di Seneca.

FEDERICO TIEZZI

Federico Tiezzi è nato a Lucignano in provincia di Arezzo. Nel 1977 si laurea a Firenze in Storia dell'Arte con una esercitazione sulla teatralità della scultura funeraria in Borgogna nel XIV secolo.

Ancor prima della laurea, fonda a Firenze con Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, il gruppo teatrale "Il Carrozzone" ed esordisce con lo spettacolo *Morte di Francesco* (1972). L'anno seguente presenta a Salerno (I° Festival Nuove Tendenze) *La donna stanca incontra il sole*, spettacolo con cui viene salutato dalla critica come uno degli esponenti di punta della nuova avanguardia teatrale italiana. Sul finire degli anni Settanta, affronta una ricerca "concettuale" sul linguaggio drammaturgico da cui scaturiscono spettacoli-manifesto quali *Presagi del vampiro* (1977), *Vedute di Porto Said* (1978), *Studi per ambiente* (1978), *Punto di rottura* (1979). Sono gli anni in cui Il Carrozzone è presente ai principali Festival europei: dalla fiorentina Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili al Sygma di Bordeaux, dal Festival du Jeune Théâtre di Liegi al Theater der Welt di Amburgo, dal Bitez di Belgrado al Festival Internazionale della Performance di Bologna, al Theater Treffen di Berlino. Il lavoro di Tiezzi sfocia successivamente in spettacoli dichiaratamente aperti a uno sguardo sulla contemporaneità: del 1979 è *Ebdòmero*, tratto dal romanzo di Giorgio De Chirico; del 1980 *Crollo nervoso*: mentre *Sulla strada*, liberamente ispirato al romanzo di Jack Kerouac, debutta a Venezia per la Biennale-Teatro del 1982. Nel 1980 allestisce allo Stadio Olimpico di Monaco *Ins Null*, con la partecipazione di Hanna Schygulla. Rainer Werner Fassbinder filma *Ebdòmero* e *Crollo Nervoso* per il suo Theater in Trance (1981). Questi spettacoli sono ospiti, tra l'altro, del Theater der Nationen a Colonia e delle Wiener Festwochen a Vienna. Alla metà degli anni Ottanta inizia a teorizzare e praticare una forma di teatro di poesia volta a coniugare drammaturgia in versi e scrittura scenica. Questa fase coincide inizialmente con l'elaborazione drammaturgica di una trilogia di testi scritti e messi in scena tra il 1984 e il 1985: *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*. Nel 1985 l'intera trilogia è presentata alla Biennale di Venezia e nel 1986 al Theater-Dans di Anversa. È presente al Festival del

Teatro Italiano a New York con *Portrait of the actor as a young man* messo in scena presso l'Auditorium della Columbia University. Nel 1987 porta sulla scena, per la prima volta e su drammaturgia di Franco Quadri, il romanzo di Samuel Beckett *Come è*. Nello stesso anno presenta, al Teatro dell'Opera di Kassel, *Artaud*, cui fa seguito un dittico di testi di Heiner Müller: *Hamletmaschine* e *Medeamaterial*, entrambi realizzati nel 1988. Nel 1989 inizia una collaborazione con il Teatro Stabile di Palermo, per il quale realizza *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Ancora nel 1989 dirige un laboratorio di formazione per attori presso il Teatro Metastasio di Prato, lavorando sulla *Commedia* dantesca. Affida la rielaborazione drammaturgica delle tre cantiche rispettivamente a Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*, 1989), Mario Luzi (*Il Purgatorio-La notte lava la mente*, 1990) e a Giovanni Giudici (*Il Paradiso-perché mi vinse il lume d'esta stella*, 1991). Nel 1990 riprende *Hamletmaschine* per il Teatro Taganka di Mosca e per il Tokyo Theatre Festival. I lavori successivi si iscrivono nell'ambito di una moderna riappropriazione dei classici: nel 1991 firma per il Teatro di Roma l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni e una verghiana *Nedda* su drammaturgia di Nico Garrone. Nel 1992 realizza *Finale di partita* di Samuel Beckett per il Centro Teatrale Bresciano. Il suo rapporto con la musica inizia nel 1976 con la collaborazione con Azio Corghi per *Tactus* all'Autunno Musicale di Como. Prosegue collaborando con musicisti quali Brian Eno, Jon Hassell, Giancarlo Cardini. Nel 1993 Salvatore Sciarrino compone la musica per una nuova edizione del *Paradiso* al Ravenna Festival. Esordisce nella regia lirica con una apprezzatissima *Norma* (1991) al Teatro Petruzzelli di Bari, cui faranno seguito una *Traviata* al Pergolesi di Jesi (1992), e un *Barbiere di Siviglia* per i Teatri Comunali di Messina e Treviso (1993), ripreso nel '95 alla Fenice di Venezia. Nello stesso anno dirige ad Ankara *Gli innamorati* di Goldoni per il Teatro Nazionale e allestisce a Roma per il Palazzo delle Esposizioni un nuovo *Ebdòmero*. Nel marzo 1995 ha curato la regia di *Carmen* di Bizet per il Teatro Comunale di Bologna; nel giugno scorso ha messo in scena in prima assoluta, per il Maggio Musicale Fiorentino, *Felicità turbate*, un testo di Mario Luzi dedicato a Pontormo.

GIACOMO MANZONI

Nato a Milano il 26 settembre 1932, nel 1948 inizia gli studi di composizione al Liceo Musicale di Messina sotto la guida di G. Contilli. Nel '50 torna a Milano e si iscrive al Conservatorio. Nel '54 si diploma in pianoforte e nel '56 in composizione. Contemporaneamente consegue la laurea in lingua e letteratura tedesca all'Università Bocconi discutendo una tesi sul ruolo della musica nell'opera di Thomas Mann. Soggiorna in Germania nel '54-55 e in seguito diventa redattore della rivista musicale "Il Diapason". Si dedica anche all'attività compositiva: *Fantasia, recitativo, finale* per orchestra da camera ('56).

Dal 1958 è critico musicale de "L'Unità", collabora all'*Enciclopedia della musica* edita da Ricordi, traduce gli scritti di Adorno (*Filosofia della musica*; Torino '62) e di Schönberg; dal '62 al '66 è docente di armonia al Conservatorio di Milano. Nel 1962-63 compone *Studi* per orchestra. Si fa intensa la sua attività nell'ambito del teatro musicale: *La sentenza* (libretto di E. Jona, Bergamo '60); *Atomtod* (idem, Milano, Piccola Scala, '65). Nel 1967 pubblica una fortunatissima *Guida all'ascolto della musica sinfonica*. Dal '69 al '74 insegna composizione al Conservatorio di Bologna. Nel frattempo compone *Insieme* per orchestra ('67); *Ombre* per orchestra e voci corali ('68) *Parole da Beckett* per coro e orchestra ('71) che gli vale nel '73 il Premio Unesco; *Quartetto* per archi ('71); *Hölderlin (frammento)* per coro e orchestra ('72). Fa rappresentare nel '75 l'opera *Per Massimiliano Robespierre*, su libretto di Virginio Puecher e Luigi Pestalozza. Nel 1977-84 torna a insegnare al Conservatorio di Milano. Nell'82 soggiorna a Berlino come ospite del Deutscher Akademischer Austauschdienst. Tra le sue composizioni di questo periodo spiccano *Masse: omaggio a Edgar Varese* per orchestra ('77); *Hölderlin: Epilogo* per dieci strumenti ('80); *Opus 50 (Daunium)* per dieci strumenti a percussione ('84); *Scene sinfoniche per il Doktor Faustus* per orchestra ('84); *Nuovo incontro* per violino e archi ('84). Nel 1989 va in scena al Teatro alla Scala di Milano in prima assoluta la sua opera *Doktor Faustus - Scene*

dal romanzo di Thomas Mann ('89). Seguono *Dieci versi di Emily Dickinson* per soprano leggero, quartetto d'archi e strumenti ('89); *Finale e aria* per soprano e orchestra con quartetto d'archi ('91). Nel '91 gli viene assegnato per i suoi meriti didattici il Premio "Omaggio a Massimo Mila". Nel '92 compone *Il deserto cresce. Tre metafore da Friedrich Nietzsche* per coro e orchestra che Riccardo Muti dirige in prima assoluta al Ravenna Festival nell'estate del '93 e ripropone successivamente alla Scala.

I MAGAZZINI

Riuniti sotto il nome Il Carrozone, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo debuttano nel 1972 con *La donna stanca incontra il sole*. Spettacolo di forte matrice figurativa, quel primo allestimento iscrive immediatamente il gruppo alla nascente tendenza del teatro-immagine.

I successivi *Presagi del vampiro* (1977) e *Vedute di Porto Said* (1978), accentuano questa linea di ricerca, che già si lega ad un analitico studio sullo spazio coniugato con una dichiarata spinta trasgressiva. L'affermazione a livello europeo è segnata da due lavori sul finire degli anni '70: *Punto di rottura* e *Crollo Nervoso*, e dalla nuova denominazione Magazzini Criminali, e coincide con il conferimento per due anni consecutivi (1979 e 1980) del Premio Ubu come miglior gruppo sperimentale. A Colonia Fassbinder documenta due spettacoli della compagnia nel suo film *Theater in trance*.

Il forte senso di una originaria 'cultura di gruppo' non impedisce a questo punto l'aprirsi a una fase ulteriore, dove i ruoli tendono a differenziarsi: Tiezzi comincia a percorrere la strada dell'autore-regista, Lombardi e D'Amburgo maturano la loro esperienza d'attori, anche con altri registi.

Gli anni '80 sono segnati dall'elaborazione dell'idea di teatro di poesia, da cogliere inizialmente nel triplice sviluppo di *Perdita di memoria*, una trilogia che mette insieme i testi in versi dello stesso Tiezzi: *Genêt a Tangeri* (Premio Ubu 1984 come migliore spettacolo), *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, presentati alla Biennale veneziana del 1985.

Inizia dunque nel segno trasgressivo e barocco di Jean Genêt una fase di lavoro incentrata su alcune figure chiave dell'"altro teatro" del novecento, che prosegue con l'amatissimo Beckett: *Come è* (premio Ubu 1987 per la migliore regia) debutta, con drammaturgia di Franco Quadri, nel 1987; e due anni dopo Tiezzi sigla per lo Stabile di Palermo *Aspettando Godot*. Anche Sandro Lombardi allarga le sue frequentazioni beckettiane, interpretando per la regia di Carlo Quartucci *Quella*

volta e *Un pezzo di monologo*. È poi la volta di Artaud che inaugura nel 1987 a Kassel la quinquennale rassegna d'arte "documenta 8".

Nel 1988 la compagnia realizza due testi del drammaturgo tedesco Heiner Müller: Marion D'Amburgo è interprete unica di *Medeamaterial* mentre *Hamletmaschine*, con Lombardi protagonista (premio Ubu 1988 come miglior attore), resterà per anni in repertorio, per concludere la sua fortunata stagione con i successi di Mosca e di Tokyo. Intanto, Marion D'Amburgo affronta il capolavoro di Pirandello, interpretando nel 1990 con Carlo Quartucci, *I giganti della montagna*. L'accostamento a Müller, che nella manipolazione dei classici denuncia una risoluta sfiducia verso il presente, prepara la fase più recente della compagnia, quella che ha portato Tiezzi ad affrontare, con la collaborazione drammaturgica di tre poeti (Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici), il classico più 'sperimentale' e meno accademico della cultura italiana. La messa in scena delle tre cantiche della Commedia dantesca (1989-91) sigla infatti l'approdo definitivo al "teatro di poesia" ormai inteso come globalità di drammaturgia in versi e di scrittura scenica.

Ed è sempre nell'ambito di una moderna riappropriazione dei classici che si iscrivono gli ultimi lavori: dalla verghiana *Nedda* (1991) su drammaturgia di Nico Garrone, al manzoniano *Adelchi* (1992) per il Teatro di Roma; dal *Finale di partita* di Samuel Beckett (Centro Teatrale Bresciano, 1992) all'*Ebdomero* (1993) di Giorgio De Chirico...

La forte componente visiva degli esordi rispunta in due spettacoli recentissimi che affrontano il tema "edipico" del rapporto padri-figli: *Edipus* (1994) e *Porcile* (19-94) sono stati accolti come due tra gli spettacoli più belli e interessanti della stagione, fruttando a Federico Tiezzi il Premio Ubu per la migliore regia e a Sandro Lombardi quello come migliore attore.

MICHELE LOMUTO

Nato a Bari, nell'82 è stato imposto sulla scena internazionale da Luciano Berio, come l'interprete di *Sequenza V* e, quindi, come solista in *Ofanim* (1^a esecuzione Saint-Paul-de-Vence, '88) e in *Albumblatt* (Köln, '92). Al rapporto di collaborazione con Berio si è presto affiancato uno stretto rapporto con i più importanti compositori viventi. Sylvano Bussotti lo ha invitato alla realizzazione del film musicale *Biennale Apollo* (1^a esecuzione in concerto, Biennale di Venezia, '89), e gli ha dedicato *Averla e Grifone*, per trombone solo (La Spezia '87; ultima versione Los Angeles '91). Azio Corghi ha scritto per lui e gli Swingle Singers le musiche di scena per *La Piovana* del Ruzzante (Verona '86), da cui ha estratto *Intermedi e Canzoni* per trombone solo. Franco Donatoni gli ha dedicato *Scaglie* (Montescaglioso '92) e ha scritto per lui, su commissione francese del Ministère de la Culture et de la Communication, *Sweet Basil*, per trombone solista e big band (Strasburgo '93). L. Francesconi gli ha dedicato *Respiro* (Rotterdam '89) e *Spiritus* (Milano, Scala '93), G. Manzoni, prima dell'attuale lavoro, gli ha dedicato *Duplum*. Ancora da ricordare le opere dedicategli da Marcello Panni (*Veni Creator*, '68; rev '76), Armando Gentilucci, Giorgio Gaslini e Virgilio Mortari. Nel '93 gli è stato assegnato il Premio Internazionale "G. Tani".

FRANCO SEBASTIANI

Ha effettuato gli studi musicali presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna nelle discipline di musica corale e direzione di coro, strumentazione, composizione e direzione d'orchestra. Presso lo stesso Conservatorio è stato docente di teoria musicale dal 1980 al 1984. Dal 1982 è maestro suggeritore e vicedirettore del coro del Teatro Comunale di Bologna. Ha svolto attività di direttore di coro presso il Teatro Comunale di Bologna e presso Maison Radio France a Parigi. Ha diretto l'Orchestra da Camera di Bologna, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e I Filarmonici di Bologna in concerti eseguiti in varie città. Nel novembre 1992 ha concertato e diretto *Nabucco* di Verdi al Teatro dell'Opera di Lubiana. Nel luglio 1994 ha lavorato con Riccardo Muti, nell'allestimento di *Norma* di Vincenzo Bellini a Ravenna Festival. Si occupa dello studio della prassi esecutiva della musica rinascimentale e della revisione e trascrizione di partiture di opere per il Comunale di Bologna.

CONVITO MUSICALE

soprani

Claudia Cesari, Valentina Domenicali, Raffaella Pierini,
Beatrice Santini

contralti

Mariangela Cazzoli, Ilde Illuminati, Lorenza Rivola,
Cristina Turtura

tenori

Walter Abram, Simone Brizio, Valerio Farinelli

bassi

Marco Baroni, Decio Biavati, Cristiano Tavassi

È un insieme vocale madrigalístico i cui componenti sono tutti forniti di preparazione musicale specifica. Il gruppo ha elaborato un repertorio che comprende soprattutto musiche di autori dell'età rinascimentale e barocca e dell'età contemporanea; svolge una vivace attività concertistica in Italia e all'estero per importanti istituzioni musicali, riportando lusinghieri successi di critica e di pubblico. Tra l'altro nell'autunno 1993 ha preso parte alle Feste Musicali del Teatro Comunale di Bologna con l'esecuzione di *Le veglie di Siena* di Orazio Vecchi; nel febbraio 1994 ha partecipato al Teatro Comunale di Bologna, insieme con il soprano Anna Caterina Antonacci e il pianista Leone Magiera, ad un concerto in onore di Goffredo Petrassi eseguendone i *Nonsense*. Nel settembre 1995 eseguirà la *Petite Messe solennelle* di Rossini con Magiera al pianoforte; nel marzo 1996 eseguirà il *Requiem* di Mozart con strumentisti dell'orchestra del Comunale di Bologna.

AGON

Agon, centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio dei calcolatori, è stato fondato nel 1990 per iniziativa di alcuni compositori e ricercatori interessati ad una nuova pratica musicale che sfrutti i mezzi informatici di produzione sonora e cerchi nuovi rapporti tra strumenti tradizionali e tecnologia, trovando supporto logistico all'interno del Polo Tecnologico della Pirelli. Ha realizzato produzioni con i maggiori teatri e istituzioni musicali fra cui il Teatro alla Scala, il Teatro Regio di Torino, il Teatro San Carlos di Lisbona, le Städtischen Bühnen di Münster, il Théâtre Garonne di Tolosa, Rai Radiotre, i Darmstadt Ferienkurse, l'Ars Musica di Bruxelles, l'Electronic Music di Stoccolma. Collabora inoltre con importanti compositori quali Azio Corghi, Franco Donatoni, Aldo Clementi, Adriano Guarnieri, Giacomo Manzoni e molti fra i compositori più interessanti delle ultime generazioni. Vi lavora uno staff permanente di quindici musicisti con responsabilità specifiche: direzione artistica, produzione, audio e live electronics, analisi/sintesi, software e hardware, formazione e didattica, coordinamento e pianificazione, archivio. Dal 1993 è stato creato al suo interno il Centro Studi Armando Gentilucci, con l'obiettivo di costruire un punto di riferimento stabile per commissione, produzione ed esecuzione di nuove musiche che facciano uso di mezzi elettronici, stimolando, con l'ausilio delle strutture di Agon, un utilizzo approfondito della tecnologia. Il Centro ha commissionato e realizzato lavori di Franco Donatoni, Gabriele Manca, Mauro Cardi, Aldo Clementi, José Manuel Lopez Lopez, Francisco Guerrero, Giacomo Manzoni e Maurizio Pisati. I lavori hanno trovato esecuzione nell'ambito di prestigiosi Festival: "Percorsi di musica d'oggi" del Teatro alla Scala (1993), rassegna "Nuove Sincronie" (1993), "Festival Edgard Varèse" di Milano Musica in collaborazione con il Teatro alla Scala e i Concerti del Quartetto (1994), "Di nuovo musica nel corso del tempo"- Reggio Emilia Festival in collaborazione con il Festival Wien Modern (1995), Percorsi di musica d'oggi di Milano Musica in collaborazione con il Teatro alla Scala e il Piccolo Teatro di Milano.

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1995 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

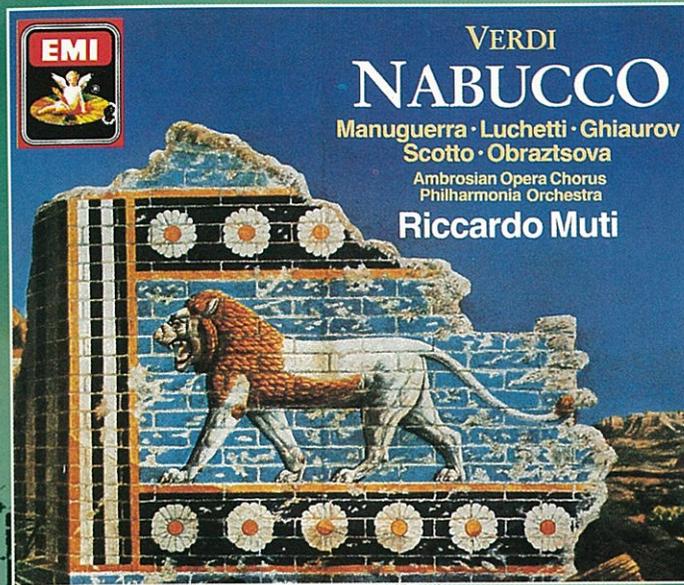
Associazione Amici di Ravenna Festival

AGIP spa
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Alma Petroli
Ambiente spa
Assicurazioni Generali
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla spa
Bulgari spa
Carimonte Banca spa
Cassa di Risparmio di Ravenna spa
CMC Ravenna
Credito Romagnolo
Deco Industrie spa
ESP Shopping Center
EVC Italia
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Gruppo Fininvest
Industriali di Faenza
ITER
Lega Cooperative Ravenna
Lonza spa
Parmacotto spa
Sapir spa
SHR Gruppo Sarema
Video on Line

Si ringrazia Ravenna Teatro per la preziosa collaborazione

EMI
CLASSICS

RICCARDO MUTI dirige NABUCCO



2 CD - CDS 7474888

NOVITA' IN PUBBLICAZIONE



NORMA
3 CD - CDS 5554712
Pubbl: Luglio 1995



LA CLEMENZA DI TITO
2 CD - CDS 5554892
Pubbl: Settembre 1995



ZUBIN MEHTA