



Heiner Goebbels

Surrogate Cities

**PER NON
SUONARE
UCCISE
SEMPRE LA STESSA
C'È BISOGNO DI CULTURA**



DA ENERGIE DIVERSE, UN'ENERGIA UNICA.

**Eni è Partner Principale
del Ravenna Festival**



Heiner Goebbels

Surrogate Cities

Teatro Alighieri
7 giugno, ore 21



RAVENNA FESTIVAL

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Cervia



Comune di Lugo



Comune di Russi

partner principale



main sponsor
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini





RAVENNA FESTIVAL

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Agnes

ASIA Altmann Sapir Intermodal Autoterminal

Assicoop Romagna Futura - Unipol

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale

BCC della Romagna Occidentale

BPER

Classica HD

Cna Ravenna

Confartigianato Ravenna

Confindustria Romagna

COOP Alleanza 3.0

Cooperativa Bagnini Cervia

Corriere Romagna

DECO Industrie

Edilpiù

Eni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Federcoop Romagna

Ferri - The Driving Solution

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Sapir

LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese

La Cassa di Ravenna SpA

Legacoop Romagna

Lineablù

Locauto Group

Moreno

Parfinco

Pirelli

PubblISOLE

Publimedia Italia

QN - il Resto del Carlino

Quick

Radio Bruno

Rai Cultura

Ravennanotizie.it

RCCP Ravenna Civitas Cruise Port

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Setteserequi

Sidra

Tozzi Green

Unigrà



Presidente
Adriano Maestri

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Francesca Bedei, Chiara Francesconi, Maria Cristina Mazzavillani Muti,
Irene Minardi, Luca Montanari, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, Ravenna
DECO Industrie, Bagnacavallo
Fratelli Vitiello SpA, Ravenna
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia,
Abarth, Alfa Romeo, Jeep, Ravenna
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, Vienna
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
Lineablu, Ravenna e Imola
Rosetti Marino, Ravenna
Suono Vivo, Padova
Terme di Punta Marina, Ravenna
Tozzi Green, Ravenna

Amici

Francesca e Silvana Bedei, Ravenna
Chiara e Francesco Bevilacqua, Ravenna
Mario e Giorgia Boccaccini, Ravenna
Ada Bracchi, Bologna
Filippo Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Guido e Eugenia Dalla Valle, Ravenna
Maria Pia e Teresa d'Albertis, Ravenna
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, Ravenna
Gioia Falck Marchi, Firenze
Franca e Chiara Fignagnani, Bologna
Giovanni Frezzotti, Jesi

Eleonora Gardini, Ravenna
Sofia Gardini, Ravenna
Angela Giebelmann Salvoni, Brescia
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Lina e Adriano Maestri, Ravenna
Luca e Loretta Montanari, Ravenna
Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
Irene Minardi, Bagnacavallo
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, Ravenna
Gianna Pasini, Ravenna
Paola Pasquino Falco, Biella
Giuseppe e Paola Poggiali, Ravenna
Carlo e Silvana Poverini, Ravenna
Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Marcella Reale e Guido Ascanelli, Ravenna
Stefano e Luisa Rosetti, Milano
Guglielmo e Manuela Scalise, Ravenna
Eraldo e Clelia Scarano, Ravenna
Leonardo Spadoni, Ravenna
Gabriele e Luisella Spizuoco, Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, Ravenna
Paolo e Luciana Strocchi, Ravenna
Thomas e Inge Tretter, Monaco di Baviera
Ferdinando e Delia Turicchia, Ravenna
Livia Zaccagnini, Bologna

Giovani e studenti

Carlotta Agostini, Ravenna
Federico Agostini, Ravenna
Domenico Bevilacqua, Ravenna
Alessandro Scarano, Ravenna



RAVENNA FESTIVAL

Presidente onorario
Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica
Franco Masotti
Angelo Nicastro

**Fondazione
Ravenna Manifestazioni**

Soci

Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
Confindustria Romagna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Fabio Sbaraglia
Vicepresidente
Livia Zaccagnini
Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Chiara Marzucco
Marcello Bacchini

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Gaetano Cirilli
Davide Galli
Roberta Sangiorgi



Heiner Goebbels

Surrogate Cities

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
direttore Andrea Molino

Aurore Ugolin, John De Leo e Jack Bruce voci
Alípio Carvalho Neto sassofoni
composizione, scene e light designer **Heiner Goebbels**
sound director **Norbert Ommer**

produzione Ravenna Festival in collaborazione con Teatro Alighieri

1. **D & C**
2. **In the Country of Last Things**
3. **Die Faust im Wappen**
4. **Suite für Sampler und Orchester**
Sarabande / N-touch
Allemande / Les ruines
Courante
Gigue
Bourrée / Wildcard
Passacaglia
Chaconne / Kantorloops
Menuett / L'Ingenieur
Gavotta / N-touch remix
Air
5. **Drei Horatier Songs**
6. **Die Städte und die Toten 4 / Argia**
7. **In the Country of Last Things 2**
8. **Surrogate**



© Ricordi Harald-Höffmann

Le città di Heiner Goebbels

di Giordano Montecchi

Non c'è nulla al mondo, forse, che meglio della "città" testimoni le straordinarie complessità, contraddizioni, trionfi, fallimenti delle imprese che il genere umano ha realizzato nel corso dei millenni. Una realtà dai volti innumerevoli, concreta o immaginaria, utopica o distopica, in cui sublime e infernale convivono e confliggono. In questo senso, *Surrogate Cities* di Heiner Goebbels – l'opera forse più nota e rappresentata del compositore tedesco, un ciclo o Suite sinfonica che doppiamente, per il tema e per le dimensioni, può definirsi "monumentale" – è non solo un catalogo di molte delle idee e delle tecniche dell'autore, ma anche una rappresentazione sonora della dimensione urbana, materiale e culturale, in cui oggi gran parte dell'umanità è immersa.

Heiner Goebbels ha sottolineato il suo intento di accostarsi alla città e alla metropoli in una prospettiva inevitabilmente molteplice; di trasfigurare musicalmente le molte dimensioni della sua realtà, non solo spaziale, architettonica, strutturale, ma anche verticale nel senso delle stratificazioni diaconiche, storiche, laddove esse emergono come rovine o giacciono, fisicamente o mitologicamente, sepolte nelle viscere della terra o in un altrove favoloso.

E poi la città come sovrastruttura, la metropoli come abito mentale, sociale, culturale, psicologico, onirico. Un habitat condizionante in modi ora nevrotici, disperati, disumani, ora euforici, consolatori, insperati; teatro di solitudini o di comunità, luogo di sogno, di realtà fittizie o spietate, dove desideri o paure si realizzano oppure si dissolvono.

Il titolo, *Surrogate Cities*, per l'appunto, allude a questa facoltà surrogatoria della condizione urbana: scialuppa di salvataggio o allucinazione fatale.

Reali o fantasticate, le "città surrogate" formano un itinerario che nella sua completezza, prevede sette tappe orchestrali, con o senza voci, per un totale di otto brani, in quanto uno si sdoppia nelle due strofe di un testo di Paul Auster.

Dunque, una grande Suite che, tuttavia, non ha né obblighi di completezza, né di rigida successione. E che dall'agosto 1994, quando fu eseguita per la prima volta a Francoforte, con Peter Rundel alla guida della Junge Deutsche Philharmonie, si è riproposta innumerevoli volte in vesti diverse, adattandosi ai contesti, agli organici, alle risorse disponibili. Questo non per

qualche disinvolto opportunismo, ma al contrario, in virtù di un'idea pluralista, ma a suo modo rigorosa, di libertà interpretativa, vale a dire uno dei capisaldi del pensiero musicale di Heiner Goebbels: libertà concernente sia l'esecuzione sia l'ascolto.

In questo senso, *Surrogate Cities* è un paradigma di questa concezione che può considerarsi, senza remore, estetica – non sembri obsoleto il termine. Si tratta di una visione e, insieme, di una pratica compositiva che declina e intreccia le categorie di musica, teatro, luce, parola, significato, ricezione in modi del tutto personali.

All'origine di *Surrogate Cities* Goebbels espone un esplicito retroterra ideale e letterario, consapevole del fatto che, da oltre un secolo, musica urbana ed esistenza urbana hanno determinato un profondo rivolgimento di quell'immaginario poetico e musicale di cui per secoli si è nutrita la cultura dell'Europa moderna.

Senza esoterismi di sorta, Heiner Goebbels fornisce dunque le fonti letterarie e poetiche che lo hanno ispirato: pagine di Siegmund Freud, Edmond Jabès, Franz Kafka, Karlheinz Stierle, Quintiliano. Inoltre, gli autori dei testi musicati, e cioè innanzitutto Heiner Müller, mentore, modello, amico, nonché prima fonte d'ispirazione del teatro musicale di Goebbels. E ancora Paul Auster e, infine, Hugo Hamilton, lo scrittore irlandese che col suo primo romanzo incentrato sul dramma del vivere nella Berlino degli anni '70, intitolato per l'appunto *Surrogate City*, ha fornito un'immagine chiave.

L'insieme di questi moventi letterari, il continuo intersecarsi di parola, tessuto sonoro, alchimie tecnologiche – tipica di Goebbels è la capillare amplificazione dell'orchestra e delle voci, così da generare sonorità "inaudite" in senso letterale – e, ancora, l'utilizzo del campionatore, che inietta nel paesaggio sonoro testimonianze, frammenti, echi, attuali o anacronici, del formicolante soundscape urbano. Ebbene, tutto questo sembrerebbe fare di *Surrogate Cities* un nuovo, futuribile capitolo dell'illustre tradizione della *Programmmusik*. Ma è un abbaglio.

Goebbels si colloca agli antipodi sia della musica a programma, sia della *Absolute Musik* come la chiamò Wagner o, a maggior ragione, dell'*art pour l'art*. In *Surrogate Cities* l'extramusica, testo o paesaggio (due nozioni che in Goebbels tendono a fondersi fra loro), aleggia, si insinua e imprime il suo marchio alla pagina musicale. Ma a parte qualche riferimento esplicito, come le cinque poderose salve esplose da ottoni, timpani e archi che, proprio in apertura, ci introducono a questo teatro-mondo sonoro, nelle partiture non c'è nessun sistematico intento descrittivo. Ci sono invece analogie, similitudini fondate su una ricercata affinità, compatibilità o sintonia dei testi e dei temi ispiratori con la costruzione musicale, così che nel loro combinarsi essi agiscano da reciproco "amplificatore" di suggestioni, sia composite, sia uditive.

Questo atteggiamento, come è già stato osservato, si avvicina all’idea del Bauhaus, secondo cui la forma si adegua alla funzione, allo scopo. Dunque, suoni, forme, materiali non hanno una finalità descrittiva, ma, semmai, evocativa, suscitatrice di associazioni mentali, di risposte emotive e immaginative.

Dal canto suo, Goebbels segue le suggestioni dei testi e dei materiali che ha dentro di sé e di fronte a sé, si lascia sedurre da essi. E trasmette questa stessa seduzione a chi ascolta. Nell’ascoltatore/spettatore (non dimentichiamo l’intrinseca teatralità di questa musica), il nostro compositore auspica una ricezione totalmente libera e attiva, emancipata da ogni pedestre descrittivismo, ma sollecitata a costruire un proprio, personalissimo fantasticare. Siamo evidentemente nel territorio del postmodernismo, ma nel senso alto, ideale del termine. Quindi non nel segno del fin troppo facile accumulo indiscriminato, ma della co-autorialità, della cooperazione di autore e destinatario nel generare una molteplicità di sensazioni, associazioni, significati virtualmente inesauribile.

Surrogate Cities, con la sua architettura compositiva così fortemente, prepotentemente strutturata, eppure estranea a ogni precettistica di scuola o di genere, affronta e viene a capo di una sfida gigantesca, ossia sintetizzare Bertolt Brecht, Heiner Müller, Hanns Eisler con John Cage, l’improvvisazione, l’opera aperta. Qualcosa che suona come una contraddizione in termini, ma nella sua soluzione c’è il distillato dell’arte di Heiner Goebbels.

1. D & C

Il primo brano si apre con cinque violenti accordi dissonanti in *fortissimo*. Sono i cinque colpi di un pugno devastante che distruggerà la città immaginata da Franz Kafka in un racconto intitolato *Das Stadtwappen*. La città vive nell’attesa di questo evento fatale ed è per questo che nel suo stemma, *Stadtwappen*, appunto, è raffigurato un pugno. Scrive Heiner Goebbels in una breve premessa alla partitura:

D & C per grande orchestra sono edifici acustici, non ritratti di una città reale, ma la spina dorsale della sua struttura: angoli, colonne, muri, facciate. Non si evocano specifiche figure architettoniche, né città particolari, ma le somiglianze non sono casuali, ad esempio gli ultimi cinque pugni di un racconto di Kafka che innervano D & C, e che tagliano verticalmente la pagina a ogni loro riapparire.

2. In the Country of Last Things

Il titolo è ripreso dall’omonimo romanzo breve di Paul Auster, pubblicato nel 1987.

Qui, insieme all’orchestra, ascoltiamo una voce che parla e una che canta. O meglio, un mezzosoprano che a tratti intona



sempre e solo la stessa nota, un *si*. L'altra voce non recita, semplicemente dice, riferisce parole. Nella consueta breve premessa alla partitura, Goebbels traccia alcune linee essenziali della sua poetica. Qui, in particolare, disinnescata ogni parvenza di retorica e, insieme, rifiuta di imprigionare la scrittura dietro le sbarre di codici inviolabili:

Se il programma non prevede altri brani per soprano, la nota ostinata (si) che ricorre in tutto il brano (in vari registri) può essere ripresa dal campionatore. Lo speaker può aprire un foglio piegato come fosse una lettera e leggere il testo in modo neutrale, evitando ogni tono di "interpretazione" del contenuto.

Il testo è in due strofe, per cui il brano può essere suonato all'inizio e alla fine del programma, prima una strofa e poi l'altra. Volendo, è possibile cambiare la strumentazione.

Paul Auster narra in forma epistolare l'odissea di Anna che in un mondo futuro ormai in rovina, alla ricerca di suo fratello William, giunge in una città ridotta a un cumulo di macerie e rifiuti di ogni genere (le “ultime cose”, appunto). Le frasi lapidarie di Anna, il tono ora espressionista ora desolato della musica, ci introducono in questo mondo convulso e fatiscente, dove la città è inferno, ma, almeno in Auster, forse, in fondo, possibilità di salvezza. Qui però, questa salvezza, è difficile intravederla in Goebbels.

3. Die Faust im Wappen

Siamo di nuovo nella città immaginaria di D & C. Prima della musica, la partitura ci offre in lettura l'intero racconto di Kafka e uno scritto di Jacques Derrida. Scopriamo così che la città di



cui si tratta, e nel cui stemma (*Wappen*), si dice, è raffigurato un pugno (*Faust*), è quella della Torre di Babele. Dunque, un'ambizione sconfinata di giungere fino al cielo, un progetto totalitario, un'arrogante ipoteca sul futuro, ma, fatalmente, proprio per questo, fonte di insormontabili discordie. La veste musicale alimenta questi temi, ma ancora una volta rifiuta di essere univoca. La partitura reca un rigo per la voce. Ma è vuoto.

Scrive Goebbels:

La parte vocale improvvisata non è scritta, ma nasce dalla discussione col compositore. Il testo di Kafka non deve risultare comprensibile, ma esibire semplicemente, con esplosioni e tagli trasversali improvvisi e imprevedibili, i suoi atteggiamenti di base: trionfalismo, distruzione, dubbio, humour, lotta, pathos, rimpianto, eccetera.

Data la premessa, qui a Ravenna, anziché alla voce umana l'improvvisazione sarà affidata a un sax.

4. Suite für Sampler und Orchester

Dieci movimenti che formano una Suite nella Suite. La partitura è per grande orchestra, ma il compositore, anche in questo caso, si dichiara disponibile a concordare eventuali organici ridotti. Questa è la successione dei brani, non vincolante, e diversa in effetti da quella dell'edizione discografica.

1. Sarabande / N-touch
2. Allemande / Les ruines
3. Courante
4. Gigue



5. Bourrée / Wildcard
6. Passacaglia
7. Chaconne / Kantorloops
8. Menuett / L'Ingenieur
9. Gavotta / N-touch remix
10. Air

Lì per lì non è facile rispondere all'interrogativo sul perché nel baricentro ideale del suo monumentale affresco sonoro, Goebbels abbia collocato questo, a sua volta, maestoso edificio che esibisce un vistoso anacronismo di facciata e raduna una folta selezione delle più fortunate fra le specie barocche di origine danzistica. Ma già l'ascolto e poi le parole stesse del compositore ci dicono che qui siamo nel cuore, nel momento cruciale, fors'anche solenne dell'intero progetto. Apri la partitura e per prima cosa trovi le parole di Freud, Jabès, Quintiliano, Stierle che occupano una pagina intera: i millenni, le rovine che si sedimentano, le ricostruzioni, lo smarrimento, la solitudine, la folla, le guerre, il sangue. Tutto questo è la città e molto altro. Questo, ci dice Goebbels, è il luogo della memoria, della storia, dei reperti, dei lati oscuri, dello scavare in profondità. Non a caso qui la tecnologia balza in primo piano, col campionatore: N-touch, David Moss, Otomo Yoshihide, Third Person e altri ancora spalancano la porta ai rumori, suoni, voci del mondo, quello di oggi, fragoroso, disturbato e disturbante, ma (forse soprattutto) quello di ieri, così fragile in apparenza, ma così carico di intensità quasi lancinante, ad esempio nella citazione della Sonata in si minore K 87 di Domenico Scarlatti e, forse ancor di più, nelle antiche inflessioni dei cantori di sinagoga.

La prospettiva della Sampler-Suite è la sezione verticale della città: ci offre uno sguardo sotterraneo, delle fogne, dei meccanismi interni della città, della storia urbana, di ciò che giace sepolto sotto la superficie, delle rovine che rivelano scorci di storia – come la citazione di Scarlatti nell'Allemanda o, nella Giga, un corale che evoca il Barocco. La memoria digitale del campionatore è un veicolo ideale per la memoria umana. Ci porta i suoni di città come Berlino, New York, Tokyo o San Petersburg: rumori industriali (o ciò che potrebbe essere scambiato per tale, i suoni della musica trasformata elettronicamente), “rumori” subculturali e suoni della storia, come le registrazioni gracchianti degli anni ’20 e ’30 nella Chaconne, che conservano la memoria della tradizione cantoriale ebraica, una cultura vocale che da tempo non è più accessibile in questa forma.

5. Drei Horatier Songs

È l'unico brano effettivamente cantato, scritto per mezzosoprano. E le parole sono tratte dal monologo drammatico di Heiner Müller *Der Horatier* (in italiano: L'Orazio o L'Oraziano), composto nel 1968. Tra storia e leggenda, si racconta del celeberrimo duello (mai avvenuto) fra Orazi e Curiazi che segnò la vittoria di Roma nella guerra contro Albalonga. Ma Müller non si sogna neppure lontanamente di celebrare l'epica della vicenda. Si concentra sulle conseguenze, sul senso mortifero dell'ideologia guerresca. Tragedia antica e purtroppo spaventosamente attuale o, per dirla con un termine caro a Egon Schiele, *urewige*, “eternamente risorgente”.

Solo il primo canto si gonfia di enfasi guerresca: una poderosa, esaltante colonna sonora accompagna la spoglia narrazione della guerra e del duello. E di come il legame familiare tra l'Orazio e il Curazio superstiti, fu anch'esso massacrato senza alcuna pietà.

È contro le disumane perversioni di questa ideologia falsificante e persecutoria che i due Heiner, a una sola voce, lanciano la loro condanna. Per questo, nei due canti successivi scompare ogni traccia di fragore guerresco, mentre si innalza l'urlo della vera insormontabile tragedia, ossia l'esaltazione dell'assassinio, cui certo non pone rimedio qualche ipocrita sanzione dei crimini di guerra.

In proposito, nella prima pagina della partitura, Goebbels riporta un passo di Susan Sontag da un articolo del 1993 in cui ella riferisce un episodio analogo, occorso in Serbia alla moglie e al figlio di un guerrigliero cetnico.

Quando lei si rifiutò risolutamente di lasciare che suo figlio andasse al fronte, e anche lui oppose resistenza, con un freddo sorriso il marito uccise il figlio. Poche ore dopo, invasato dall'esempio dei pesmes, i canti eroici serbi, di nuovo il marito irruppe in casa, furioso, e senza degnare di un solo sguardo misericordioso il corpo privo di vita del figlio, giustiziò la donna: un insulto pubblico richiede una vendetta pubblica...



6. Die Städte und die Toten 4 / Argia

La pagina più enigmatica e surreale di *Surrogate Cities* è dedicata ad Argia, una città uscita dalla fantasia di Italo Calvino. In base alle istruzioni fornite dal compositore, il direttore può in certo senso personalizzare la partitura, dilatandone la durata o disponendo in modi diversi i gruppi strumentali.

Fra le Città invisibili, Calvino colloca Argia come la n. 4 della serie “Le città e i morti” – da cui il titolo del brano. Un luogo non solo invisibile, ma forse anche impossibile.



Argia sta infatti sottoterra. Il passo inesorabile degli archi gravi è un pulsare cupo, tellurico, non umano, che attraversa tutta la partitura ed è totalmente insensibile alla tagliente scansione ternaria della restante orchestra. Nella breve descrizione (riportata qui nelle *Fonti*), Calvino si chiede come gli abitanti possano vivere in una città simile. Non si sa neppure se esista davvero; però, conclude: «Di notte, accostando l'orecchio al suolo, alle volte si sente una porta che sbatte».

7. In the Country of Last Things 2

Ritroviamo qui la voce e le lettere di Anna Blume alla disperata ricerca del fratello. È la seconda strofa (spesso omessa) del testo di Paul Auster. Rispetto alla prima parte affidata a un'orchestra d'archi (più due trombe che lanciano due brevissimi segnali), ora è un ensemble con 12 legni e le due sezioni di violini (più la grancassa, l'arpa, il pianoforte e i contrabbassi in pizzicato) che si incarica di commentare la convulsa odissea di Anna in una città e in un mondo ormai in macerie.

8. Surrogate

Il romanzo di esordio di Hugo Hamilton, *Surrogate City* (1990), ha trasmesso a Heiner Goebbels, l'idea del titolo volto al plurale. La "città surrogata" di Hamilton è la Berlino della guerra fredda, col muro, le angosce, le relazioni difficili o impossibili, le vie d'uscita, a volte, insperate.

Un irlandese si innamora di Helen e la storia si intreccia. *Surrogate* è un'istantanea, uno scenario musicale della vicenda in cui domina incontrastata una sorta di incessante frenesia urbana. Una ragazza – Helen? – corre, il tema è il correre e qui tutto corre a perdifiato. Le parole di Hamilton (di fatto un melologo, anche se qualche commentatore ha citato il rap) arrivano rapide come rasoiate, si interrogano, ansiose, ma per frammenti, diradate, come folgorazioni improvvise. Come se non riuscissero a tener dietro al ritmo travolgente delle cose e della musica. Poi, in chiusura, un momento di *chillout*, per così dire, un modo antiretorico piuttosto familiare in Goebbels: tutto sembra fermarsi, svanire, finalmente si respira.

Un'avventura da condividere

di Andrea Molino

Tra i lavori che maggiormente hanno definito la mia attività di direttore d'orchestra, *Surrogate Cities* è un'opera che mi è particolarmente cara; mi ha accompagnato in alcuni dei momenti più importanti del mio percorso artistico e anche personale, segnando tappe che sono state senza alcun dubbio fondamentali per il musicista che sono ora.

La prima volta è stata a Norimberga, ormai quasi trent'anni fa, nel contesto di quella realtà particolare e intrigante che era, ed è ancora, la Pocket Opera Company. Avevo avuto modo di conoscere il mondo estetico di Heiner Goebbels a Torino, la mia città, grazie ad alcuni appuntamenti del Festival Settembre Musica, allora organizzato da Enzo Restagno; in particolare *Ou bien les débarquements désastreux*, con lo straordinario e mai troppo compianto André Wilms e la kora di Boubakar Djebate, ed ero rimasto talmente impressionato che avevo proposto a Peter Beat Wyrsch a Norimberga di dedicare a Goebbels uno spazio particolare nella programmazione della POC. Nacque allora il progetto *Surrogate Cities Nürnberg*, dove le diverse parti che compongono il lavoro erano state divise tra due luoghi topici della città: la Tafelhalle, un tipico esempio di riconversione culturale di uno spazio industriale, e la Goldener Saal, la Sala d'Oro, l'edificio in pietra decorata da mosaici dorati adiacente alla grande spianata dove il partito nazista teneva le grandi manifestazioni di folla e dove Hitler e i suoi gerarchi si ritrovavano prima e dopo le loro apparizioni sul palco in quelle occasioni. Il pubblico veniva trasportato da un luogo all'altro con un servizio di autobus pubblici sui quali si potevano ascoltare delle installazioni audio di materiali sonori utilizzati nel progetto, in particolare nella *Samplersuite*.

Nelle stagioni immediatamente successive, *Surrogate Cities* mi ha permesso di debuttare al Festival di Edinburgo, alla Hamer Hall, e al Queensland Music Festival a Brisbane, in Australia; e, nella mia funzione di direttore artistico di Fabrica Musica, ho poi potuto contribuire a che il progetto potesse venire presentato in forma interdisciplinare, con la partecipazione dei vari "dipartimenti" di Fabrica, alla Biennale Musica concepita da Giorgio Battistelli, tematizzando in modo specifico la città di Venezia. In quell'occasione con Heiner avevamo visitato i luoghi deputati alla musica contemporanea della città, come per esempio le suggestive Corderie dell'Arsenale; ma alla fine

avevamo preso di comune accordo la decisione di restare al Teatro La Fenice, che era stato appena riaperto dopo il restauro susseguito all'incendio. Il contrasto tra l'architettura e la decorazione del Teatro e gli elementi per così dire "industriali" del progetto aveva creato un contrappunto narrativo particolarmente intrigante, che secondo me si riproporrà a Ravenna grazie alla scelta cosciente di eseguire *Surrogate Cities* al Teatro Alighieri invece che in altri luoghi apparentemente più vicini all'estetica del lavoro.

L'opportunità di portare il progetto a Ravenna è per me il coronamento di un sogno cominciato già diversi anni fa, con le prime conversazioni con Franco Masotti: sono particolarmente grato al Ravenna Festival per aver voluto farsi portatore questa iniziativa. Trovo anche appassionante e molto significativo che il progetto sia stato affidato all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini. Leggo questa scelta come il desiderio di permettere a quest'opera (che era stata creata per la Junge Deutsche Philharmonie, l'Orchestra giovanile nazionale tedesca) di effettuare un passaggio generazionale, nella direzione della costruzione di un nuovo repertorio; il che mi sembra una strada fondamentale per il ruolo che la musica e il teatro musicale, nel senso più ampio del termine, avranno nel nostro futuro. Sono felice e orgoglioso di condividere questa avventura.

Parigi, 12 maggio 2025



I testi

2. In the Country of Last Things [1]

(da Paul Auster, *In the Country of Last Things*, 1987)

These are the last things, she wrote. One by one they disappear and never come back. I can tell you of the ones I have seen, of the ones that are no more, but I doubt, there will be time. It is all happening too fast now. [...] These are the last things. A house is there one day, and the next day it is gone. A street you walked down yesterday is no longer there today. [...] When you live in the city, you learn to take nothing for granted. Close your eyes for a moment, turn around to look at something else and the thing that was before you is suddenly gone. Nothing lasts, you see. [...] Once a thing is gone, that is the end of it. [...] That is what the city does to you. It turns your thoughts inside out. It makes you want to live and at the same time it tries to take your life away from you. There is no escape from this. Either you do or you don't. And if you do, you can't be sure of doing it the next time. And if you don't, you never will again.

5. Drei Horatier Songs

(da Heiner Müller, *Der Horatier*, 1968)

Rome and Alba

Between the city of Rome and the city of Alba there was a contest for dominance. The commanders in chief stepped each one in front of their armies and said one to the other: «Since a battle will weaken conqueror and conquered, let us cast lots so that one man will fight for our city against one who fights for the city of yours. And the armies rapped with their swords on their shields and then the lots where cast. The lots determined to fight for Rom a Horatian, for Alba a Curiatian. The Curiatian was betrothed to the Horatian's sister. And the Horatian and the Curiatian were asked, each one by his army: He is betrothed to your sister, you are betrothed to his sister shall the lot be cast one more time? And the Horatian and the Curiatian said: No

So that the Blood dropped to the Earth

And the Horatian and the Curiatian were asked, shall the lot be cast one more time? And the Horatian and the Curiatian said: No. And they fought between the lines of battle and the Horatian wounded the Curiatian and the Curiatian said with his voice on the wane: Spare the conquered man. I am betrothed to your sister and the Horatian yelled: My bride is Rome and the Horatian thrust his sword into the Curiatian's throat, so that the blood dropped to the earth.

When the Horatian came home to the city of Rome carried high on the shields of the unharmed army draped on his shoulder the warriors mantle of the Curiatian whom he had killed there came towards him at the eastern gate of the city with quick strides his sister. But the sister recognized the bloodied mantle work of her hands, and wailed and let her hair down. And the Horatian scolded the mourning sister: Why do you wail and let

Queste sono le ultime cose, scriveva. A una a una scompaiono e non ritornano più. Posso raccontarti quelle che ho visto, quelle che non esistono più, ma temo che non ci sarà il tempo. Tutto sta succedendo adesso così veloce, queste sono le ultime cose. Una casa un giorno è lì, e il giorno dopo è sparita. Una strada che solo ieri facevi, oggi non esiste più. Quando vivi in città, impari a non prendere niente per sicuro. Chiudi gli occhi per un attimo, ti giri a guardare qualcosa d'altro e la cosa che era davanti a te all'improvviso è sparita. Niente dura, lo vedi, quando una cosa è sparita, è la sua fine. Ecco cosa ti fa la città. Capovolge i tuoi pensieri. Ti fa aver voglia di vivere e nello stesso tempo fa in modo di toglierti la tua vita. E non se ne può sfuggire. Che tu ci riesca o no. E se ci riesci una volta, non puoi essere certo di farcela anche la prossima. Ma se non ci riesci subito, non ce la farai mai più.

(*Traduzione di Ermanno Cavazzoni*)

Roma e Alba

Tra la città di Roma e la città di Alba c'era una contesa per il dominio. Davanti ai rispettivi eserciti i comandanti in capo si incontrarono e dissero l'uno all'altro: Poiché una battaglia indebolirà entrambi, vincitore e vinto, tiriamo a sorte così che combattano uno contro l'altro un uomo per la nostra città e un altro per la vostra città. E gli eserciti batterono le spade sugli scudi e poi tirarono a sorte. La sorte decise che un Orazio avrebbe combattuto per Roma e un Curiazzo per Alba. Il Curiazzo era fidanzato con la sorella dell'Orazio. E all'Orazio e al Curiazzo, ciascuno dal proprio esercito, fu chiesto: Lui è fidanzato con tua sorella, tu sei fidanzato con sua sorella. Tiriamo di nuovo a sorte? E l'Orazio e il Curiazzo risposero: No.

Cosicché il sangue cadde a terra.

E all'Orazio e al Curiazzo fu chiesto: Tiriamo di nuovo a sorte?. E l'Orazio e il Curiazzo risposero: No. E combatterono tra le file dei nemici. L'Orazio ferì il Curiazzo, che con voce flebile disse: Risparmia l'uomo sconfitto. Sono promesso sposo di tua sorella. Ma l'Orazio gridò: La mia sposa è Roma, e conficcò la spada nella gola del Curiazzo, cosicché il sangue cadde a terra.

Quando l'Orazio tornò a Roma, portato in trionfo sugli scudi dell'esercito incolume, con drappeggiato sulle spalle il mantello da guerriero del Curiazzo che aveva ucciso, alla porta orientale della città, gli venne incontro a grandi passi sua sorella. E la sorella riconosciuto il mantello insanguinato ad opera delle sue mani, si stracciò il capo e si sciolse i capelli. E l'Orazio rimproverò la sorella in lutto: Perché piangi e sciogli i capelli? Roma ha vinto. Il vincitore è davanti a te. E la sorella

down your hair. Rome has conquered. The conquerer stands before you. And the sister kissed the bloodied mantle and screamed: Rome. Give back to me what was clothed in this mantle. And the Horatian thrust the sword into the breast of the weeping girl so that her blood dropped to the earth. There is the Conqueror His name: Horatius There is the murderer. His name: Horatius To each one his own. To the conquerer the laurel, to the murderer the ax. And the Horatian was crowned with the laurel and the Horatian was executed by the ax so that his blood dropped to the earth.

Dwell where the Dogs dwell

He shall be called the conquerer of Alba. He shall be called the murderer of his sister. Within one breath his merit and his guilt. And whoever speaks of his guilt and not of his merit shall dwell where the dogs dwell, as a dog. And whoever speaks of his merit but not of his guilt he, too, shall dwell among dogs. But he who speaks of his guilt at one time and at other times speaks of his merit differently speaking with one mouth at different times or differently to different ears his tongue shall be torn from his mouth. Since the words must be kept pure. Because a sword may be broken and also a man may be broken, but words they fall into the wheels of the world, irretrievably making things known to us or unknown.

6. Die Städte und die Toten 4 / Argia

(da Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972)

Ciò che fa Argia diversa dalle altre città è che invece d'aria ha terra. Le vie sono completamente interrate, le stanze sono piene d'argilla fino al soffitto, sulle scale si posa un'altra scala in negativo, sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole. Se gli abitanti possano girare per la città allargando i cunicoli dei vermi e le fessure in cui s'insinuano le radici, non lo sappiamo: l'umidità sfascia i corpi e lascia loro poche forze; conviene che restino fermi e distesi, tanto è buio. Di Argia, da qua sopra, non si vede nulla; c'è chi dice: «È là sotto» e non resta che crederci; i luoghi sono deserti. Di notte, accostando l'orecchio al suolo, alle volte si sente una porta che sbatte.

7. In the Country of Last Things 2

(da Paul Auster, *In the Country of Last Things*, 1987)

This is how I live Her letter continued [...] I put one foot in front of the other, And then the other foot in front of the first And then I hope I can do it again. Nothing more than that [...]

When you walk through the streets, She went on, You must remember to take only one step at a time. Otherwise falling is inevitable. Your eyes must be constantly open, looking up, Looking down, looking ahead, looking behind, On the watch for other bodies, On your guard against the unforeseeable [...] The essential thing is not to become injured. For habits are deadly. Even if it is for the hundredth time, You must encounter each thing as if you have never known it before. No matter how many times it must always be the first time. In the city, the best approach is to believe only what your eyes tell you [...] One step and then another step and then another that is the rule. If you cannot bring yourself to even

baciò il mantello insanguinato e gridò: Roma, ridammi ciò che era avvolto in questo mantello. E l'Orazio affondò la spada nel petto della ragazza in lacrime, cosicché il suo sangue cadde a terra. Ecco il vincitore, il suo nome: Orazio. Ecco l'assassino. Il suo nome: Orazio. A ciascuno il suo. Al conquistatore l'alloro, all'assassino l'ascia. E l'Orazio fu incoronato d'alloro. E l'Orazio fu giustiziato con l'ascia, cosicché il suo sangue cadde a terra.

Abita dove abitano i cani.

Sarà chiamato conquistatore di Alba. Sarà chiamato assassino di sua sorella. In un solo respiro il suo merito e la sua colpa. E chiunque parlerà della sua colpa e non del suo merito dimorerà dove dimorano i cani, come un cane. E chiunque parlerà del suo merito ma non della sua colpa, anche lui dimorerà tra i cani. Ma a chi, con una sola bocca, parlerà ora della sua colpa, ora del suo merito, parlando diversamente o in momenti diversi o a orecchie diverse, la sua lingua sarà strappata dalla sua bocca. Poiché le parole devono essere mantenute pure. Perché una spada può essere spezzata e anche un uomo può essere spezzato, ma le parole cadono nelle ruote del mondo, rendendoci le cose conoscibili o inconoscibili.

(*Traduzione di Ermanno Cavazzoni*)

Ecco come vivo, continuava la sua lettera... Metto un piede davanti all'altro, e poi l'altro ancora davanti, e poi spero di riuscire a farlo di nuovo. Niente di più...

Quando cammini per le strade, continuava, devi ricordarti di fare solo un passo alla volta, altrimenti cadrai, è inevitabile. Devi tenere sempre gli occhi aperti, guardare su, guardare giù, guardare avanti, guardare indietro, sempre attento agli altri corpi, sempre pronto all'imprevedibile... L'essenziale è non venir danneggiato. Perché le abitudini sono letali. Anche se ti capita qualcosa centinaia di volte, devi fare ogni cosa come se non l'avessi mai conosciuta. Non importa quante volte è successo, deve essere sempre la prima volta. In città, la miglior tattica è credere solo a quel che ti dicono gli occhi... Un passo, un altro passo, poi un altro, questa è la regola. Se non puoi importi

that, Then you might as well just lie down right then and here And tell yourself to stop breathing.

8. Surrogate

(da Hugo Hamilton, *Surrogate City*, 1990)

She has been running. What for? [...] What makes a young woman run? During the day? In the city? [...] It makes you look like you're late. Forgotten something. Like you need to get to a bank, or a doctor or an attorney. Like you don't own a car. Dream a lot over breakfast. Say little. [...] It makes you look like you've been tricked. It makes you look like you've just been attacked. Like you've just escaped from the East. [...] Like you've had a taste of freedom. Like you've seen something that made you turn back. Like you once had an idea what you wanted most. Running makes you look like you've lost something. Or stolen something. Or said something. Told lies. [...] It makes you look like you know something that nobody else does. Like you once had an idea of what you wanted most. [...] And running makes you look like like you're new. [...] Running in the street makes you look like you don't belong. Like you're unemployed.
Un-German. Surrogate.

sempre questo allora tanto varrebbe stenderti subito, lì dove sei, e dirti di non respirare.

Correva. Perché? [...] Cosa spinge una giovane donna a correre? Di giorno? In città? [...] Correre ti fa sembrare in ritardo. O di aver dimenticato qualcosa. Come se tu dovessi andare in banca, dal medico o dall'avvocato. Come se non avessi la macchina. A colazione sogni molto. Parli poco. [...] Sembra come se ti avessero fregato. Come se ti avessero appena aggredito. Come se fossi appena scappato dall'Est. [...] Come se avessi assaporato la libertà. Come se avessi visto qualcosa che ti ha fatto tornare indietro. Come se una volta avessi avuto un'idea di ciò che desideravi di più. Correre ti fa sembrare come se avessi perso qualcosa. O rubato qualcosa. O detto qualcosa. Detto bugie. [...] Sembra come se tu sapessi qualcosa che nessun altro sa. Come se una volta avessi avuto un'idea di ciò che desideravi di più. [...] Correre ti fa sembrare nuovo di qui. [...] Correre per strada ti fa sembrare fuori posto. Come se fossi disoccupato. Non tedesco. Un surrogato.

(Ove non diversamente indicato le traduzioni in italiano sono a cura di Giordano Montecchi)



© Anna Meurer

Le fonti

Oltre ai testi effettivamente presenti in partitura, cantati o parlati (Heiner Goebbels non ama la “recitazione”), per documentare l’orizzonte entro il quale Surrogate Cities si colloca, ci è sembrato doveroso riportare di seguito gli estratti delle opere letterarie che hanno ispirato il lavoro. Nelle partiture dei vari brani che formano il ciclo, questi testi sono riportati subito dopo l’organico e le istruzioni per l’esecuzione. In corrispondenza di ciascun testo è indicato il titolo della partitura in cui esso compare.

I testi originali sono reperibili nel sito di Heiner Goebbels (www.heinergoebbels.com) oltre che nelle partiture Ricordi.

Franz Kafka, Lo stemma cittadino (*Das Stadtwappen*, 1920)
[1. D & C; 3. *Die Faust im Wappen*]

Da principio la costruzione della Torre di Babele procedeva abbastanza in ordine; anzi di ordine ce n’era forse troppo, si pensava troppo a guide, interpreti, alloggi per operai e strade di comunicazione, come chi avesse davanti a sé secoli di libero lavoro. Anzi, allora era diffusa persino l’opinione che non si potesse costruire abbastanza adagio; bastava gonfiare un poco quest’opinione e non si sarebbero gettate nemmeno le fondamenta. Infatti, si ragionava così: il punto essenziale di tutta l’impresa è l’idea di costruire una torre che arrivi al cielo. Davanti a questa idea tutto il resto è secondario. L’idea, una volta concepita nella sua grandezza, non può più scomparire; finché ci saranno uomini ci sarà anche il grande desiderio di portare a termine la costruzione della torre.

Non bisogna però aver preoccupazioni per l’avvenire, anzi, al contrario, il sapere dell’umanità va aumentando, l’architettura ha fatto progressi e altri ne farà, un lavoro per il quale oggi occorre un anno, tra cento anni si potrà fare forse in sei mesi e, oltre a tutto, in forma migliore e più resistente. Perché dunque affaticarci già oggi sino allo stremo delle forze? Sarebbe ragionevole solamente se si potesse sperare di terminare la torre nel giro di una generazione. Ma ciò non era in alcun modo da prevedere. Si poteva invece immaginare che la generazione successiva, con la sua scienza perfezionata, avrebbe trovato da ridire sul lavoro della precedente e abbattuto la parte costruita

per incominciare da capo. Siffatte considerazioni paralizzarono le energie e più che alla costruzione della torre si pensò a costruire i quartieri operai. Ogni nazione voleva il quartiere più bello, donde nacquero contese che finirono persino col diventare conflitti sanguinosi. Questi non cessavano più e i capi ne trassero un nuovo argomento per affermare che anche la mancanza del necessario raccoglimento imponeva di costruire la torre molto adagio, o meglio ancora soltanto dopo la conclusione della pace universale. Ma il tempo non passava soltanto in conflitti, negli intervalli si badava ad abbellire la città provocando però nuove invidie e nuovi conflitti. Così passò il periodo della prima generazione, ma nessuna delle successive fu diversa, soltanto l'abilità industriale andò perfezionandosi e con essa la smania di menar le mani. Si aggiunga che già la seconda o terza generazione vide quanto fosse assurda la costruzione della torre celeste, ma troppi erano ormai i legami perché si potesse abbandonare la città.

Tutte le leggende e i canti formatisi in questa città sono pervasi dall'attesa di un giorno promesso in cui la città sarà rasa al suolo da un pugno gigantesco con cinque colpi in rapida successione. Perciò nello stemma della città figura il pugno.
(Traduzione di Ervino Pocar, Mondadori)

Jacques Derrida, Generazioni di una città (*Générations d'une ville*, 1992)

[3. *Die Faust im Wappen*]

Questo eccesso di lingue, interpreti e nazioni, questa diversità che porta costantemente al conflitto, suggerisce che l'essenza della città è altrove o, più precisamente, è diversa da quella della torre. Rinunciando alla torre imponente, al desiderio supremo di una torre unica, di un'imponente struttura che svetti verso il cielo, proprio in questa rinuncia si forma, dopo generazioni, una comunità, e invece della torre impossibile, e nel suo stesso luogo, si decide di preservare la città. E questa decisione responsabile viene presa in nome del futuro. Si rinuncia al progetto totalitario della torre, si mette da parte l'idea della torre nel momento in cui ci si rende conto che ciò che importa è tenere aperta la promessa del futuro. Una pianificazione urbanistica risulta sempre catastrofica quando pretende di risolvere in modo definitivo tutti i problemi nel tempo di una generazione e non lascia in eredità alle generazioni future il tempo e lo spazio. E questo a causa del fatto che "coloro che sanno", gli architetti e gli urbanisti, credono di sapere in anticipo come dovrà essere il domani, sostituendo così la responsabilità etico-politica con la loro programmazione tecnico-scientifica. Anche a questo mi sembra che Kafka alluda nello stemma della città.

Sigmund Freud, Il disagio della civiltà (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930)

[4. *Suite für Sampler und Orchester*]

Ciò che ora occupa questo luogo sono rovine, ma non di se stesse, bensì delle loro successive ricostruzioni, dopo incendi e distruzioni. Non occorre sottolineare che tutti questi resti dell'antica Roma appaiono come incrostazioni degli ultimi secoli nel groviglio di una metropoli, a partire dal Rinascimento. Certamente molti antichi reperti sono ancora sepolti nel sottosuolo della città o sotto i suoi edifici moderni. Questo è il modo in cui il passato si conserva nelle città storiche.

Edmond Jabès, Il libro delle domande (*Le Livre des questions*, 1963-73)

[4. *Suite für Sampler und Orchester*]

Ha camminato per quartieri sconosciuti? Un uomo, passando, in una strada affollata, gli urtò la spalla. Era ieri? Oggi? Dov'era? Doveva essere lontano dalla sua stanza. Camminava accanto a coppie abbracciate come alberi giovani che mettono radici nel cielo e sono carichi di stelle. Passò accanto a una donna che gli chiese... Lui non le rispose. Non aveva sentito quel che aveva detto. Aveva sentito solo dei suoni. Non l'aveva neppure vista. Ma l'aveva davvero superata? Sentiva dei rumori... rumori. Attraversò semafori rossi, semafori verdi. Proseguì, si perse, tornò indietro, seguì i lampioni. Coglieva frammenti di conversazioni, li dimenticava, li ricordava di nuovo insieme a un'idea, un pensiero, un progetto. Camminava, cammina. Non vuole tornare a casa. Non ne ha il coraggio. Segue la corrente. Per trovare la sua stanza dovrebbe fare uno sforzo, ricordare, prendere una direzione, capire che ora è e dove si trova. Non ne ha la forza. Naviga.

Quintiliano, Institutio Oratoria, XI, 2, 13 (fine I sec. d.C.)

[4. *Suite für Sampler und Orchester*]

Uscendo, aveva appena oltrepassato la soglia di casa, quando il tetto della sala da pranzo crollò sopra i convitati, creando una tale distruzione che i parenti, venuti a cercare i corpi per dare loro sepoltura, non furono in grado di riconoscere da nessun particolare non solo i volti delle vittime, ma nemmeno le loro membra. Si racconta però che Simonide, il quale si ricordava la disposizione dei commensali a tavola, abbia restituito i cadaveri ai loro rispettivi parenti.

Karlheinz Stierle, Il mito di Parigi (Der Mythos von Paris, 1998)

[4. Suite für Sampler und Orchester]

“Vicinanza del lontano, lontananza del vicino”, potrebbe essere la formula strutturale che sta alla base di tutte le esperienze della grande città. Anche il più lontano, l'inaccessibile, nella grande città è relativamente vicino, poiché le distanze qui non sono tanto spaziali quanto simboliche. D'altra parte, anche ciò che è più vicino, che si presenta immediatamente allo sguardo, si allontana in linea di principio. Il criterio che contraddistingue la grande, o meglio la grandissima città, è che in essa, anche fra gli stessi abitanti, l'estraneità prevale sul familiare [...] Ma la familiarità non è solo il [risultato del] continuo ripresentarsi dell'estraneo, è anche ciò che nasconde alla vista altre cose e le relega così nell'assenza.

Il testo che segue, non è elencato direttamente tra quelli che Heiner Goebbels cita come fonti di *Surrogate Cities*, ma è riportato all'inizio della partitura di *Drei Horatier Songs*.

Susan Sontag, Notizen aus Sarajevo «Frankfurter Rundschau»,
23 agosto 1993

[5. *Drei Horatier Songs*]

Susan Sontag riporta la seguente scena di una tragedia che coinvolse la moglie islamica di un cettico: Quando lei si rifiutò risolutamente di lasciare che suo figlio andasse al fronte, e anche lui oppose resistenza, con un freddo sorriso il marito uccise il figlio. Poche ore dopo, invasato dall'esempio dei *pesmes*, i canti eroici serbi, di nuovo il marito irruppe in casa, furioso, e senza degnare di un solo sguardo misericordioso il corpo privo di vita del figlio, giustiziò la donna: un insulto pubblico richiede una vendetta pubblica...

(Ove non diversamente indicato le traduzioni in italiano sono a cura di Giordano Montecchi)

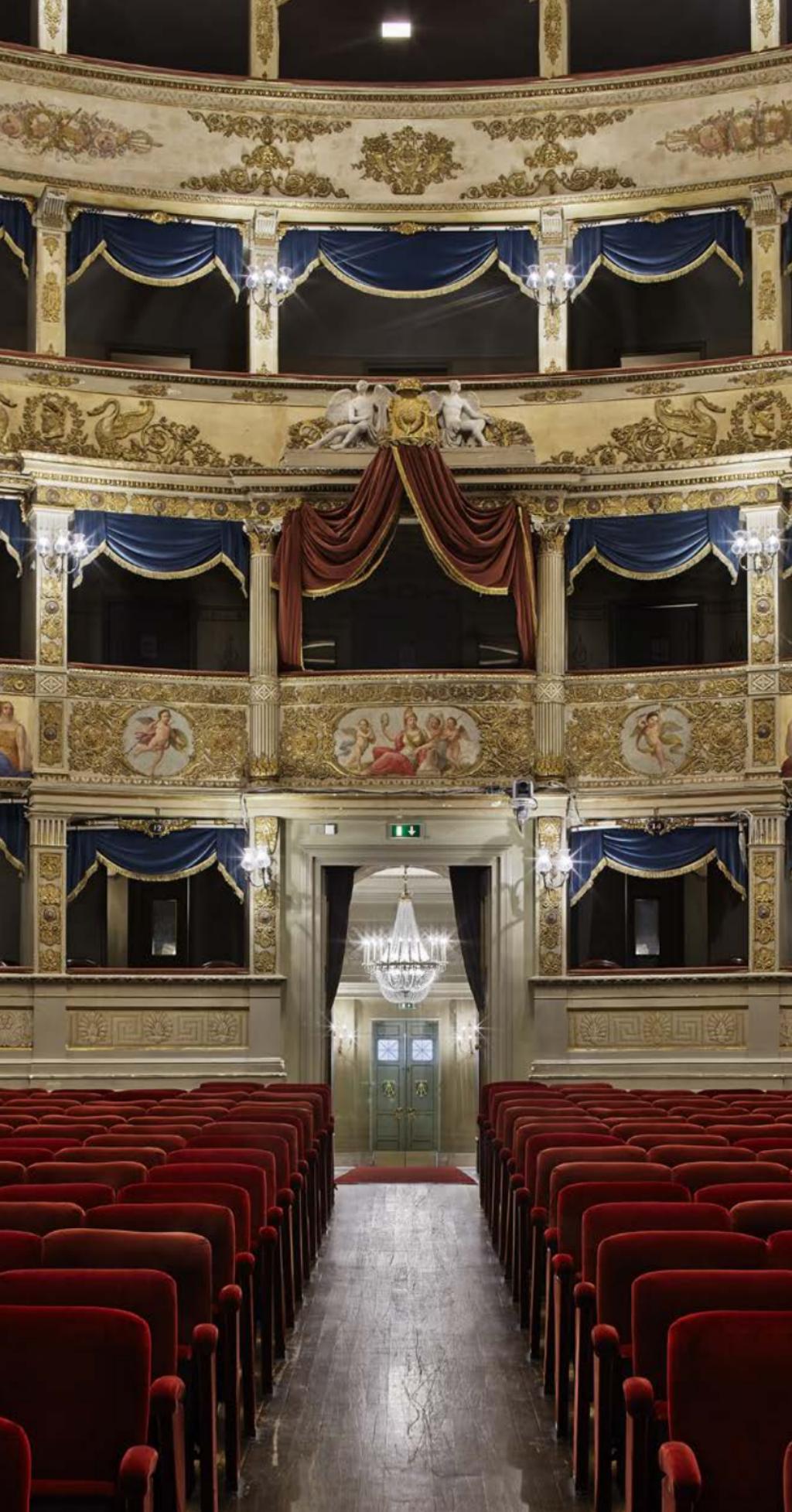


gli
arti
sti





luo
ghi
del
festi
val



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. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano.

Esteriormente 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, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e 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 raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla 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, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'étoile Augusta Maywood.

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 (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zucconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni 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. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti 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 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.

Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna 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 Göttler.

Gianni Godoli



italiafestival



programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

alle pagine 12, 13, 14, 16-17, 21 fotografie di
Gabriele Basilico

stampa
Elios Digital Print, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



partner tecnici



