



Ravenna - Jerash - Pompei Le vie dell'Amicizia

direttore
Riccardo Muti

main sponsor

CARUSO
A BELMOND HOTEL
AMALFI COAST

ristorante

BELVEDERE



VISTE SCONFINATE SUL BLU DELLA COSTIERA.
I SAPORI DELLA CUCINA CAMPANA E DELLA
DIETA MEDITERRANEA CON UN TOCCO DI MODERNITÀ.
IN OGNI PIATTO LO CHEF ARMANDO ARISTARCO ELEVÀ I
PRODOTTI SEMPLICI E GENUINI SERVENDOLI CON ELEGANZA.

ABBANDONATEVI AI SAPORI, INEBRIATEVI DI COLORI
E PROFUMI AMMIRANDO L'INFINITO.
SARÀ COME CENARE IN PARADISO.

APERTO TUTTI I GIORNI, 19:30 - 22:30
T. +39 089 858 801 - E. FB.CAR@BELMOND.COM

RISTORANTE BELVEDERE AL CARUSO, A BELMOND HOTEL
PIAZZA SAN GIOVANNI DEL TORO 2, RAVELLO

Pompei, Teatro Grande
11 luglio, ore 21.30

Un ponte di fratellanza
attraverso l'arte e la cultura

Ravenna - Jerash - Pompei

Le vie dell'Amicizia

direttore

Riccardo Muti



Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale



in collaborazione con

Rai **Cultura**



con il patrocinio di
Ministero della Cultura
Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



Comune di Ravenna

con il contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E MODENA
(1571)

Koichi Suzuki

partner principale



main sponsor

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini



SIDRA

Integrating Water
& Environmental Solutions

Ravenna - Jerash - Pompei, le vie dell'Amicizia 2000 anni fa

La forma comune dei due teatri di Jerash, l'antica Gerasa, e Pompei, non è casuale: è il risultato di un processo di integrazione, reso possibile da una rete di rapporti e scambi all'interno dell'Impero romano, che portò la cultura dello spettacolo in tutto il Mediterraneo. Questa cultura, però, non è romana, bensì romano-greca. Sia Pompei sia Gerasa, in origine, non erano città romane, né greche. Le testimonianze più antiche di una presenza stanziata di una comunità nell'area della città di Gerasa risalgono al VI millennio a.C. L'insediamento diventa una città "greca" in epoca ellenistica, per quello che può significare "greco" in un ambiente come quello dei regni ellenistici, caratterizzati da un intreccio di lingue, culture e tradizioni. Ancora nel I sec. d.C., quando Pompei viene distrutta dal Vesuvio (79 d.C.) per essere conservata come un'immagine ferma di una città romana con le sue piazze, vicoli, case, botteghe, bordelli e osterie, Flavio Giuseppe, lo storico ebraico legato alle guerre giudaiche e alla stessa storia del conquistatore di Gerusalemme, l'imperatore Tito Flavio, descrive Gerasa come un luogo abitato da siriani e da una piccola comunità di ebrei (*De bello iudaico* 2,18).

Pompei nasce nel IV sec. a.C. dall'unione di una serie di villaggi locali, sotto forte impulso etrusco: tutte le iscrizioni della fase più antica della città sono redatte in etrusco. Diventa poi, dopo il tramonto della presenza etrusca in Campania, una città italica, dove si parla l'osco; anche di questa lingua ci rimangono preziose testimonianze. Solo dopo l'80 a.C., con la deduzione di una colonia di veterani per volontà di Silla (che cambiò anche il nome della città, che da lì in poi si chiamerà ufficialmente *colonia Veneria Pompeianorum*), il latino diventa la lingua principale.

Dietro la forma esteriore dei complessi architettonici, si nasconde dunque una storia variegata e una rete immateriale di lingue, racconti, poemi e modelli letterari e artistici che viaggiavano nel Mediterraneo antico. Una rete, che è sopravvissuta oltre la fine dell'era antica, mutando conformazioni e dinamiche, ma senza mai subire una vera discontinuità. Le "vie dell'Amicizia", nel mettere in dialogo luoghi che vantano una lunga storia in quella geografia delle reti mediterranee (oltre a Jerash e Pompei, Ravenna), fanno dunque rivivere una connettività che caratterizzava questa regione sin da tempi remotissimi, e nella quale la musica e la poesia, che in antico erano la stessa cosa (le poesie si recitavano cantando), hanno da sempre giocato un ruolo fondamentale.

Gabriel Zuchtriegel

Direttore del Parco archeologico di Pompei



Pompei

Le vie dell'Amicizia

direttore

Riccardo Muti

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

*e musicisti dell'Orchestra del Conservatorio
Nazionale di Amman*

Coro Cremona Antiqua

maestro del coro **Antonio Greco**

Monica Conesa *soprano*

Filippo Mineccia *contratenore*

Zain Awad, Ady Naber, Mirna Kassis,

Razek-François Bitar *canto*

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

da *Orfeo ed Euridice*

II atto

clavicembalo Davide Cavalli

Dima Orsho (1975)

Ula-ikal Mansiyouna ala difaf al furat

(I dimenticati sulle rive dell'Eufrate)

su testo di una antica poesia siriana della tradizione orale
della regione di Jazeera fra il Tigri e l'Eufrate

canto Mirna Kassis e Razek-François Bitar

oud Saleh Katbeh *percussioni* Elias Aboud

Vincenzo Bellini (1801-1835)

da *Norma*

“Casta diva, che inargenti”

Assi Rahabani (1923-1986)

e **Mansour Rahabani** (1925-2009)

Ehkeeli Aan Baladi (Raccontami del mio paese)

canto Zain Awad *oud* Saleh Katbeh

percussioni Elias Aboud

Lamma Bada Yatathanna (Apparve fluttuante)

Muwashah tradizionale

canto Ady Naber *oud* Saleh Katbeh

percussioni Elias Aboud

Johannes Brahms (1833-1897)

Das Schicksalslied (Canto del destino)

per coro e orchestra, op. 54



© Silvia Lelli

Ravenna, 7 luglio

Le vie dell'Amicizia

direttore

Riccardo Muti

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

*e musicisti dell'Orchestra del Conservatorio
Nazionale di Amman*

Coro Cremona Antiqua

maestro del coro **Antonio Greco**

Monica Conesa *soprano*

Filippo Mineccia *controtenore*

Zain Awad, Ady Naber, Mirna Kassis,

Razek-François Bitar *canto*



Jerash, Giordania, 9 luglio

Le vie dell'Amicizia

direttore

Riccardo Muti

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
e musicisti dell'Orchestra del Conservatorio
Nazionale di Amman

Coro Cremona Antiqua
maestro del coro **Antonio Greco**

Monica Conesa *soprano*
Filippo Mineccia *controtenore*

Zain Awad, Ady Naber, Mirna Kassis,
Razek-François Bitar *canto*

Concerto al Campo profughi UNHCR di Za'atari

voci **Razek-François Bitar, Mirna Kassis**
oud **Saleh Katbeh** *violoncello* **Saleh Namek**
percussioni **Elias Aboud**
Quintetto di ottoni dell'Orchestra Cherubini
trombe **Pietro Sciutto, Francesco Ulivi**
corno **Federico Fantozzi** *trombone* **Andrea Andreoli**
cimbasso **Guglielmo Pastorelli**

Le vie dell'Amicizia 2023

Ravenna - Jerash - Pompei

il concerto a Jerash è sostenuto da



1997 - 2022

- 1997 Sarajevo** Centro Skenderija
- 1998 Beirut** Forum di Beirut
- 1999 Gerusalemme** Piscina del sultano
- 2000 Mosca** Teatro Bolshoi
- 2001 Erevan** Palazzo dell'Arte e dello Sport
Istanbul Convention & Exhibition Centre
- 2002 New York** Ground Zero – Avery Fisher Hall
(Lincoln Center)
- 2003 Il Cairo** Ai piedi delle Piramidi
- 2004 Damasco** Teatro Romano di Bosra
- 2005 El Djem** Teatro Romano di El Djem
- 2006 Meknès** Piazza Lahdim
- 2007 Concerto per il Libano** Roma, Palazzo del Quirinale
- 2008 Mazara del Vallo** Arena del Mediterraneo
- 2009 Sarajevo** Olympic Hall Zetra
- 2010 Italia-Slovenia-Croazia** Piazza Unità d'Italia, Trieste
- 2011 Nairobi** Uhuru Park
- 2012 Concerto delle Fraternità** Pala De Andrè, Ravenna
- 2013 Concerto per le zone terremotate dell'Emilia**
Piazza della Costituente, Mirandola
- 2014 Redipuglia** Sacrario Militare, Fogliano di Redipuglia
- 2015 Otranto** Cattedrale di Otranto
- 2016 Tokyo** Bunka Kaikan e Metropolitan Theatre
- 2017 Tehran** Vahdat Hall
- 2018 Kiev** Piazza Sofiyska
- 2019 Atene** Odeon di Erode Attico
- 2020 Paestum** Parco Archeologico
- 2021 Erevan** Teatro dell'Opera
- 2022 Lourdes** Santuario di Lourdes
Loreto Santuario Pontificio della Santa Casa di Loreto



Le città migranti

di Guido Barbieri

Tra le cinquantacinque *Città invisibili* con le quali Italo Calvino compone il suo favoloso atlante immaginario, un posto a parte è occupato dalle «città nascoste»: Olinda, che cresce in cerchi concentrici come i tronchi degli alberi, Raissa, la città infelice che contiene dentro di sé, senza saperlo, una città felice, Marozia la città dei topi che si trasforma nella città delle rondini, e ancora Teodora, la città che di volta in volta viene conquistata dai più fantasiosi animali fantastici: sfingi, grifi, chimere, draghi e irrocervi.

A questa lista, che forse non a caso è l'ultima faccia del suo geniale poliedro narrativo, Calvino avrebbe probabilmente aggiunto due città reali che condividono con quelle immaginarie il destino di essere rimaste nascoste per millenni e di essere rinate in età moderna: innanzitutto la città di Jerash, fondata nel terzo millennio sulle rive del fiume Wadi, portata a grande splendore dai Romani nel I secolo dopo Cristo, distrutta da un terremoto nel 747 e rimasta sepolta sotto una coltre di sabbia fino a un secolo fa. E poi Pompei, scomparsa sotto la lava del Vesuvio nel 79 dopo Cristo, rimasta dimenticata e nascosta fino al 1748 e dichiarata dall'Unesco patrimonio dell'umanità soltanto nel 1997. È proprio in queste due «città nascoste» che approdano quest'anno le Vie dell'Amicizia di Ravenna Festival: un trittico di concerti – guidati come sempre dal gesto sapiente di Riccardo Muti – che muove il primo passo il 7 luglio dal nido natale della città di Dante, sosta per un giorno, il 9, nell'immensa cavea del Teatro Sud di Jerash (uno dei tre teatri che l'antica Gerasa dei romani possedeva) per giungere infine l'11 luglio a un altro luogo simbolo dell'architettura teatrale del mondo antico: il Teatro Grande di Pompei costruito nel II secolo avanti Cristo.

Il viaggio di quest'anno, però, non scoprirà soltanto le città nascoste di Oriente e Occidente, ma approderà anche per la prima volta in una nazione invisibile, mobile, inafferrabile. Una nazione senza confini, senza moneta, senza governi, uno stato nomade e inquieto: è la cosiddetta *Migrant Nation* abitata da milioni di donne, uomini e bambini perennemente alla ricerca di una patria o semplicemente di un posto sicuro dove vivere. Le Nazioni Unite calcolano che la *Nazione Migrante* sia costituita oggi da 281 milioni di persone (i dati sono del 2021): si tratta dunque del quarto paese più popoloso del mondo dopo la Cina, l'India e gli Stati Uniti d'America. Ma i suoi abitanti, in crescita continua, non possiedono



Veduta aerea del **campo rifugiati di Za'atari**, Giordania.
Foto di UNHCR/Mohammad Hawari.

diritti, protezione, sicurezza. A cinquanta chilometri dal paradiso archeologico di Jerash si trova una delle “città” più affollate e popolate della *Nazione Migrante*: il Campo profughi UNHCR di Za’atari, aperto undici anni fa per ospitare i primi rifugiati siriani che scappavano dalla guerra. Oggi gli abitanti del campo, una immensa distesa di roulotte e di piccole costruzioni in muratura, sono circa ottantamila e vivono, nonostante la presenza di molte organizzazioni umanitarie, in condizioni di grande sofferenza e precarietà. La musica per una volta raggiungerà anche loro: un gruppo di strumentisti italiani si unirà infatti, non solo ad alcuni musicisti della “diaspora” siriana, che da anni vivono in Europa, ma anche a musicisti che risiedono a Za’atari, per portare loro, in dono, una serie di strumenti musicali. Insieme daranno vita a un concerto che parlerà due “dialetti” diversi, ma una sola e unica lingua: quella dei suoni.

Qualcosa di simile avverrà anche nei tre concerti “maggiori”. Secondo una prassi ormai consolidata, all’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini si uniranno, nella esecuzione dei tre brani in programma (il II atto di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, il *Canto del destino* di Brahms e “Casta diva” dalla *Norma* di Bellini), alcuni musicisti giordani che divideranno il leggio con i colleghi italiani. Ma Riccardo Muti ha voluto compiere un passo in più, con la ferma intenzione di creare un dialogo non soltanto immaginario, ma reale, tra la civiltà musicale occidentale e quella orientale. Negli intermezzi tra i tre brani in programma saliranno infatti in palcoscenico, a Ravenna, a Jerash e a Pompei, due cantanti siriani e due cantanti giordani che faranno soffiare il vento della musica araba tra le colonne della tradizione europea. Ady Naber, Mirna Kassis, Zain Awad e François Razek-Bitar, figure popolarissime nei rispettivi paesi, intoneranno alcune canzoni saldamente ancorate alla tradizione araba, ma appartenenti a epoche e stili diversi. Nel primo intermezzo sarà intonato *I dimenticati sulle rive dell’Eufrate*, una canzone della cinquantenne compositrice siriana Dima Orsho che intona i versi di una antica poesia siriana della regione di Jazeera, tra il Tigri e l’Eufrate. Mentre nel secondo intermezzo ascolteremo *Raccontami del mio paese*, una brillante e delicata canzone dedicata alla nostalgia dell’esilio composta dai fratelli libanesi Assi e Mansour Rahabani, famosissimi in tutto il mondo arabo negli anni Sessanta e Settanta con il nome di Rahabani Brothers, e in ultimo *Lamma Bada Yatahanna* (*Apparve fluttuante*), un canto tradizionale che appartiene al genere poetico-musicale denominato *Muwashah*.

Orfeo ed Euridice

Atto secondo

Scena prima

Orrida e cavernosa di là dal fiume Cocito, offuscata poi in lontananza da un tenebroso fumo illuminato da fiamme, che ingombra tutta quella orribile abitazione.

Orfeo ed il coro.

Appena aperta la scena al suono di orribile sinfonia comincia il Ballo di Furie e Spettri che viene interrotto dalle armonie della lira d'Orfeo, il quale comparendo poi sulla scena, tutta quella turba infernale intuona il seguente.

Coro

Chi mai dell'Erebo
fralle caligini
sull'orme d'Ercole
e di Piritoo
conduce il piè?

Chi mai dell'Erebo
fralle caligini
sull'orme d'Ercole
e di Piritoo
conduce il piè?

D'orror l'ingombrino
le fiere Eumenidi,
e lo spaventino
gli urli di Cerbero,
se un Dio non è!

Orfeo

Deh placatevi con me,
Furie, larve, ombre sdegnose!

Coro

No! No! No!

Orfeo

Vi renda almen pietose
il mio barbaro dolor!

Coro

No! No! No!

Coro

(raddolcito, e con espressione di qualche compatimento)

Misero giovane,
che vuoi, che mediti?
Altro non abita
che lutto e gemito
in queste orribili
soglie funeste!
Che vuoi, misero giovane? Che?

Orfeo

Mille pene, ombre moleste,
come voi sopporto anch'io!
Ho con me l'inferno mio,
me lo sento in mezzo al cor.

Coro

(con maggior dolcezza)

Ah, quale incognito
affetto flebile
dolce a sospendere
vien l'implacabile
nostro furor?

Orfeo

Men tiranne, ah! voi sareste
al mio pianto, al mio lamento,
se provaste un sol momento
cosa sia languir d'amor!

Coro

(sempre più raddolcito)

Ah quale incognito
affetto flebile
dolce a sospendere
vien l'implacabile
nostro furor?

Le porte stridano
su' neri cardini
e il passo lascino
sicuro e libero
al vincitor!

Cominciano a ritirarsi le Furie ed i Mostri e dileguandosi per entro le scene, ripetono l'ultima strofa del Coro, che continuando sempre, frattanto che si allontanano, finisce finalmente in un confuso mormorio. Sparite le Furie, sgombrati i Mostri Orfeo s'avanza nell'Inferno.

Scena seconda

Deliziosa per i boschetti che vi verdeggiano, i fiori che rivestono i prati, i ritiri ombrosi che vi si scuoprono, i fiumi ed i ruscelli che la bagnano.

Orfeo, ed indi Coro di Eroi ed Eroine, poi Euridice.

Orfeo

Che puro ciel, che chiaro sol, che nuova
serena luce è questa mai! Che dolce
lusinghiera armonia formano insieme
il cantar degli augelli,
il correr de' ruscelli,
dell'aure il sussurrar! Questo è il soggiorno
de' fortunati Eroi! Qui tutto spira
un tranquillo contento,
ma non per me. Se l'idol mio non trovo,
sperar non posso! I suoi soavi accenti,
gli amorosi suoi sguardi, il suo bel riso,
sono il mio solo, il mio diletto Eliso!
Ma in qual parte ei sarà?
(guardando per la scena)
Chiedasi a questo
che mi viene a incontrar stuolo felice.
(inoltrandosi verso il Coro)
Euridice dov'è?

Coro

Giunge Euridice!
Vieni a' regni del riposo,
grand'eroe, tenero sposo,
raro esempio in ogni età!
Euridice amor ti rende,
già risorge, già riprende
la primiera sua beltà!

Orfeo

Anime avventurose,
ah tollerate in pace
le impazienze mie! Se foste amanti,
conoscereste a prova
quel focoso desio, che mi tormenta,
che per tutto è con me. Nemmeno in questo
placido albergo esser poss'io felice,
se non trovo il mio ben.

Coro

Viene Euridice!
Torna, o bella, al tuo consorte,
che non vuol che più diviso
sia da te pietoso il Ciel.

Non lagnarti di tua sorte,
che può dirsi un altro Eliso
uno sposo sì fedel!

Da un Coro di Eroine vien condotta Euridice vicino ad Orfeo, il quale senza guardarla, e con atto di somma premura la prende per mano, e la conduce subito via.

Ula-ikal Mansiyouna ala difaf al furat

Il galeb taaban wet-taab ma yi ri ha
Wi li sirren bid-damayer gatti ma bi ha
Ma akbahed-daher wo nisbur ala tigabiha
Wi narji minal-laah yatia b-mafatiha
il galeb taaban wet-taab ma yi ri ha
Wi li sirren bid-damayer gatti ma bi ha
Ya galeb massak minil ghuben hawi
Wala inta madina wo la galaa wala hawi
Rahis-sadeeg el kint ana wiyah mitkhawi
Wo bil-lel anni sara wo sah-el wawi

I dimenticati sulle rive dell'Eufrate

*Stanco il cuore
di stanchezza che non lascia tregua
e serba segreti che l'anima non rivela.
Ignobile questo tempo che ci trova rassegnati,
prego Dio di illuminare
il cuore afflitto
il quale non è una città né una fortezza.
L'amico fraterno è partito
e di notte ululano gli sciacalli.*

Norma

Atto primo

Norma

Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante,
senza nube e senza vel.
Tempra tu de' cori ardenti,
tempra ancor lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

Ehkeeli Aan Baladi

Ehkili ehkili an baladi ehkili
Ya naseem ili marek ashagar mkabili
An baiti hkaie
And Ahli hkaie
An jar itofouleh hkaie taweeleh
Ya naseem ili marek a ard il gar
Hallaftak tigi tilaab andi bhaddar
Khabirni in kan bado biyzkirni
Bibaladi o asahra natirni
Bsaat il farah il aleeleh
Habibi ehkili
Khabirni kif Hal izayitoun
Wissabi wissabieh bi fai itahoun
Khabirni halftak Kif Hal izaitoun
Wissabi wissabieh bi fai itahoun
Willawzeh wil ard o samana
Haw hinneh ballad a o hawana
Zahir il iyam il bakhileh habibi ehkili

Raccontami del mio paese

*Raccontami del mio paese,
la brezza che soffia tra gli alberi.
Raccontami della mia famiglia, della mia casa,
del mio quartiere raccontami una lunga storia.
La brezza che soffia sulla mia terra.
Ti prego, vieni a giocare con me nella mia casa,
dimmi se ancora mi ricorda, nel mio paese
o se ancora aspetta il mio ritorno
per amore di brevi momenti di felicità.*

Lamma Bada Yatathanna

Lamma bada yatathanna:
Lamma bada yatathanna, hibbi jamalo fatanna.
Awma bi lahtha asarna, ghosnun thana heena mal.
Waadi wa ya heerati, man lee raheem shakwati, fil hobbi min
lawaati, illa maleekul jamal.

Apparve fluttuante

*Apparve fluttuante
stregati dalla bellezza del mio amore.
Dio mio che estasi.
Catturati da un cenno del suo sguardo
un ramo quando si china e ci avvolge.
Dio mio che estasi.*

*Sull'altare dell'amore
quale riscatto avrò da offrire?
La predizione sarà il mio Destino
nessuno avrà pietà per il mio lamento di amore
tranne la Regina della Bellezza.*

Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren Euch leicht,
wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
in bescheidener Knospe
blühet ewig
ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller,
ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
auf keiner Stätte zu ruhn;
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Canto del destino

*Andate lassù nella luce
su molle suolo, beati genii!
Splendenti brezze di dèi
vi sfiorano lievi,
come dita ispirate
le sacre corde.*

*Senza destino, come lattante
che dorma, respirano i superi;
serbato casto
in umile gemma
è in eterno fiore*

*per loro lo spirito,
e i beati occhi
brillano in tacita
eterna chiarezza.*

*Ma nostra sorte
è in luogo nessuno posare,
dileguano, cadono
soffrendo gli uomini
alla cieca, da una
ora nell'altra,
come acqua da scoglio
a scoglio gettata
per anni nell'incerto giù.*

(Traduzione di G. Vigolo, in Friedrich Hölderlin, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1958.)

Driving through Jordan

di Adriano Zanni







Il canto del fato

di Guido Barbieri

Ciò che è detto è detto.

Il fato governa da sempre il conflitto insanabile tra gli uomini e gli dèi. Lo dimostra il Gran Libro del *mythos* e del *logos* che contiene, in ogni epoca e a ogni latitudine, pagine scritte con l'inchiostro dell'evidenza. Odisseo, Orfeo, Clitennestra, Antigone: dèi, eroi ed eroine rinchiusi dal fato dentro esistenze-prigione, segnate sin dall'inizio dal sangue, dalla follia, dalla violenza, dall'omicidio. E piegate, negando ogni libertà individuale, ogni determinazione umana, verso una fine tragica. Fato – però – e non destino: perché la scienza che scava dentro le origini delle parole assegna a questi due termini-chiave della civiltà occidentale spettri semantici diversi, carichi di significati come ulivi nella stagione della battitura. Il verbo *destinare*, infatti, come rivela con precisione adamantina Maurizio Bettini ne *La storia della civiltà europea*, indica nella lingua latina due atti concreti: da un lato quello di «fissare qualche cosa a qualcos'altro» (per esempio una fune all'albero di una nave), dall'altro quello “più astratto” di prendere una decisione ferma e irremovibile. In entrambi i casi il fermare, il fissare, il legare sono attività essenzialmente umane che rientrano nel campo della volontà antropica. Diverso il caso del termine *fatum*, che dal punto di vista strettamente grammaticale è il participio passato del verbo *fari* e che dunque significa semplicemente “dire”. *Fatum*, quindi, si traduce con detto. O meglio con “ciò che è detto”. Ma a quale categoria appartiene questo dire? Al *logos* individuale dell'uomo comune? Niente affatto. Come testimonia Varrone, un celebre erudito romano vissuto nel I secolo avanti Cristo, il *fari* è la prerogativa assoluta dell'augure, del pretore, dell'indovino, dell'oracolo, ossia di chi detiene il potere della parola, una parola efficace “capace di modificare la realtà”. In altre parole, di chi rivela la parola divina, come fanno ad esempio nella tradizione greca le Norne (Lachesis, Clotho e Atropos) e in quella latina le Parche (Nona, Decuma e Parca): le “veggenti” che, chine sulla culla del nascituro, ne stabiliscono il tempo di vita e il tempo di morte. Da questo *fatum*, dunque, l'essere umano non ha scampo, non possiede il potere di modificare, appellandosi al proprio libero arbitrio, il percorso tracciato dagli dèi. Ciò che è detto è detto e non può mutare.

Il dissidio tra uomini e dèi attraversa come una lama affilata anche la sostanza concettuale e la forma musicale delle tre

opere che accompagnano Riccardo Muti lungo questo nuovo Viaggio dell'Amicizia: *Il canto del destino* di Johannes Brahms, il secondo atto di *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck e la preghiera "Casta diva" da *Norma* di Vincenzo Bellini. E su tutte e tre pesa, di conseguenza, la dimensione soffocante del fato. Ognuno dei tre compositori governa ovviamente il dissidio tra l'elemento umano e quello sovranaturale ricorrendo alle proprie convinzioni etiche ed estetiche e rispondendo ai codici culturali del proprio tempo. Gluck, ancora figlio, nonostante i suoi propositi radicali e innovatori, dell'antica teoria degli affetti, trova la mediazione sul piano dell'esercizio retorico, affidando a Orfeo il compito della persuasione nei confronti delle divinità inferie. Bellini cerca il punto di contatto tra le passioni umane e i decreti divini sublimando ogni contrasto nel puro esercizio del canto, nel dispiegamento lirico e belcantistico della voce. Brahms, infine, salda la frattura tra l'universo astratto degli dèi e quello concreto degli uomini riunendoli nella propria *Innerlichkeit*, nella propria inquieta interiorità. Iniziamo la ricerca di questa utopia – non poteva essere altrimenti – dall'opera che custodisce nel proprio titolo le aporie del destino.

La Grecia degli dèi, la Germania degli uomini

L'incommensurabile e insanabile distanza tra il mondo degli uomini e quello degli dèi è il tema, sofferto e contraddittorio, dell'*Hyperion Schicksalslied*, un testo poetico, anzi letteralmente una "lirica tragica", che Friedrich Hölderlin compone nel 1798 e che poi inserisce nel corpo, ormai maturo, del suo più noto romanzo epistolare: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (*Iperione o l'eremita in Grecia*), pubblicato in due volumi separati nel 1797 e nel 1799. Si tratta di un breve componimento, suddiviso in tre strofe, costruito sulla contrapposizione manichea, non esente da un certo didascalismo, tra la quiete armoniosa del regno divino e il tumultuoso turbamento in cui vive, invece, il mondo degli uomini. «Voi errate in alto, nella luce, / su tenero suolo, genii beati!» – recita l'incipit della prima strofa nella traduzione di Enzo Mandruzzato. E prosegue: «Splendidi aure divine / vi sfiorano leggere / come le dita dell'artista / le sacre corde». È la rappresentazione idilliaca, venata di arcadico classicismo, di un universo perfetto in cui ogni conflitto è sublimato nella luce emanata da Dio. Violentemente contrastante è l'attacco della strofa conclusiva: «Ma a noi è dato / in nessun luogo trovar pace, / dileguano, cadono, / nel dolore gli uomini / ciecamente». Gli esseri umani, a differenza degli dèi, vivono una esistenza infelice, cieca, priva di futuro, oppressi dalla loro irrimediabile finitezza. Un dissidio radicale che si comprende appieno, però, solo se lo si inserisce nella cornice più ampia e problematica del romanzo che è al tempo stesso matrice e destinatario del testo poetico. *Hyperion*, il protagonista, è infatti un cittadino neogreco che vive la propria esistenza nel pieno del XVIII secolo.



Max Klinger, **Accordi**, dalla serie *Brahmsphantasie* op. XII del 1894.

Dopo aver condotto una vita girovaga e nomade che lo porta prima in Germania e poi in Sicilia, approda, verso la fine dei suoi giorni, nella patria di origine, dove vive da eremita. E dal suo volontario esilio scrive una lunga serie di lettere appassionate all'amico Bellarmino che si trova in Germania. Dall'epistolario emerge una doppia visione del presente: da un lato una Grecia ideale, immersa nella bellezza della natura e nella arcaicità immutabile dei suoi miti, sublimata nella figura dell'amatissima Diotima, dall'altra una Germania reale, odiata e detestata al pari dei suoi abitanti: «Barbari fin dai tempi più remoti – scrive – resi ancora più barbari dalla diligenza, dalla scienza e perfino dalla religione, del tutto incapaci di ogni sentimento divino, corrotti fino al midollo per buona sorte delle sacre Grazie». Fin troppo facile identificare il regno degli dèi nella Grecia idealizzata e sognata e quello degli uomini, al contrario, nella barbarie della Germania del tempo. Brahms viene trafitto all'improvviso, e del tutto casualmente, dai versi di Hölderlin. Raccontano le cronache che la scoperta avviene a Oldenburg, nella biblioteca di Albert Dietrich, allievo di Schumann e coautore, tra l'altro, insieme al suo maestro e allo stesso Brahms, della celebre *Sonata FAE*. Quella mattina Brahms, insieme a Dietrich e a Karl Reinthaler, compositore e direttore d'orchestra, va a visitare la spiaggia di Wilhelmshaven, in Bassa Sassonia, sulle rive del mare del Nord, dove erano in corso i lavori di fortificazione del porto militare: per una volta dunque non una passeggiata nell'Idillio arcaico di Bad Ischl, di Pressbaum o di Pörtschach, i luoghi di villeggiatura amati e frequentati per molte estati, bensì una esperienza declinata al presente, tra chiuse, canali e bacini di carenaggio. Racconta Dietrich che però durante la visita Johannes si allontana dai

suoi amici, si apparta, e con il capo chino e concentrato, scrive qualche cosa su un quadernino. Si tratta – come si scoprirà più tardi – dei primi abbozzi di *Das Schicksalslied* (*Il canto del destino*) per coro e orchestra che diverrà l'op. 54 del catalogo brahmsiano. Tanto è stata travolgente l'impressione prodotta dalla lettura dei versi di Hölderlin che il compositore non può trattenersi dal fissare immediatamente sulla carta le prime idee musicali. Idee che non giungono però a compimento con altrettanta rapidità: la passeggiata tra le fortificazioni di Wilhelmshaven si svolge infatti alla fine dell'estate del 1868, ma la partitura viene portata a termine quasi tre anni più tardi, nel maggio del 1871, mentre la prima esecuzione pubblica avviene l'8 settembre di quello stesso anno alla Singakademie von Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. In questo lungo arco di tempo, durante il quale volge la sua attenzione ad altre opere capitali del periodo come la *Rapsodia per contralto* op. 53 e il *Triumphlied* op. 55, Brahms riflette a lungo sull'architettura musicale da imprimere al testo di Hölderlin e si sofferma soprattutto intorno a un cruccio che sembra paralizzarlo e al tempo stesso stimolarlo: come far sì che la musica unisca ciò che la poesia ha separato? In che modo, cioè, avvicinare i lembi del divino e dell'umano che nella visione di Hölderlin e del suo eroe, Hyperion, sono risolutamente inconciliabili e che lui, invece, non può che ritenere complementari e necessari l'uno all'altro? La soluzione è geniale: Brahms immerge le prime due strofe – come scrive Giorgio Pestelli nel suo studio magistrale sui *Canti del destino* – «in una luce olimpica», imprimendo al coro un *ductus* sostanzialmente omofonico, un fraseggio ampio e cantabile che poggia su pilastri armonici elementari. All'ultima strofa, quella in cui i «poveri uomini» sono condannati a vagare senza trovare mai riposo, riserva invece un trattamento assai diverso. Agita la sezione centrale ricorrendo al vigore contrappuntistico del recente *Deutsches Requiem*, ma ingrandisce a dismisura, ricorrendo alla tecnica della ripetizione, i due versi di apertura: «Per tanto a noi è dato / di non riposare in alcun luogo» e quello di chiusura, «Senza mai fine, giù nell'ignoto», illuminando di una luce intensa e drammatica le parole chiave del testo di Hölderlin: «riposare», «alcun luogo», «precipitare», «giù» e «ignoto». Una catabasi che sembra non avere fine, simmetrica e contraria rispetto all'anabasi delle prime due strofe, ma che all'improvviso si interrompe, viene in qualche modo arrestata, dall'inaspettato fiorire di quello che il compositore chiama: *Nachspiel des Orchesters*, ossia Epilogo orchestrale: un Adagio in do maggiore, a tratti intimo e delicato, a tratti radioso e giubilante, che riprende nella trama tematica e nella scansione ritmica, il preludio iniziale. Ecco, dunque, come si ricongiungono cielo e terra, ecco come i lembi del divino e dell'umano si avvicinano fin quasi a toccarsi: nella circolarità di un moto senza fine che umanizza gli dèi e solleva gli uomini dalla loro condizione di soggezione. Innalzandoli verso le beatitudini celesti.

Le Parche sulla culla di Orfeo

Anche l'edificio drammaturgico di *Orfeo ed Euridice*, la «festa teatrale» allestita da Gluck e Calzabigi il 5 ottobre 1762 al Burgtheater di Vienna, è costruito sulle fondamenta della relazione tra uomini e dèi, tra esseri mortali e esseri divini. E anche in questo caso il fato interpreta il ruolo del protagonista «occulto». Ma per comprendere l'essenza profonda del dramma occorre risalire alle origini del mito orfico. Le innumerevoli opere in musica che hanno messo in scena, nel tempo, la «favola di Orfeo» (da Peri a Monteverdi, da Landi a Gluck fino a Haydn) raccontano infatti solo un frammento, e forse nemmeno quello centrale, del *mythos*. Librettisti e compositori si sono sempre concentrati sulla parte indubbiamente più teatrale, e più rappresentabile, della vicenda: ossia la discesa di Orfeo agli Inferi. Variando poi, a seconda delle epoche e delle occasioni, le premesse e il finale: Rinuccini, insieme a Peri e Caccini, costruisce un improbabile e posticcio *happy end* (indotto come si sa dalle circostanze festose della prima rappresentazione fiorentina), mentre Striggio e Monteverdi realizzano addirittura due finali contrastanti: uno lieto e l'altro tragico. Calzabigi e Gluck, per parte loro, principiano il dramma – come si diceva allora – a tragedia avvenuta, nel momento in cui cioè Euridice si è già avviata verso il regno dei morti.

Risalendo alle fonti narrative del *logos* mitologico, ossia le *Metamorfosi* di Ovidio e le *Egloghe* di Virgilio, si scopre però che l'estensione del racconto è assai più ampia e raccoglie fatti, avvenimenti ed episodi che nessuna opera in musica ha mai raccontato. Si scopre ad esempio che la morte di Euridice non avviene per caso, morsa da un aspidi mentre danza lieta e spensierata insieme alle sue ninfe: la sposa di Orfeo – che nel frattempo è impegnato nella spedizione degli Argonauti – muore perché fugge da un vero e proprio tentativo di stupro perpetrato da Aristeo, il figlio di Apollo, al quale è stato affidato il compito di custodire le api sacre. Ancor meno rappresentato è il lungo epilogo del mito, narrato soprattutto da Ovidio: quando Orfeo ritorna nel mondo dei vivi gli dèi lo puniscono per avere osato entrare nel mondo dei morti e gli tolgono la ragione. Per tre giorni il cantore degli dèi rimane appollaiato su un albero e si lascia andare a una invettiva misogina di inaudita violenza, arrivando persino a celebrare la bellezza e la virtù dell'amore omofilo. Proprio per questo motivo le Furie lo sfidano a una gara di canto che Orfeo, privato della sua voce, non può far altro che perdere. Per punirlo della sua arroganza le Menadi fanno a pezzi il suo corpo e lo gettano nelle acque del Mar Egeo. Si salva solo la testa che, spinta da Apollo, naviga fino ad approdare all'isola di Lesbo. Qui le sacerdotesse del Tempio raccolgono la testa, la depositano su una colonna sacra e Orfeo inizia a vaticinare, predicando che nei secoli futuri l'isola di Lesbo sarebbe diventata la culla della poesia lirica. A questo punto Apollo



Jean-Baptiste Camille Corot, **Orfeo che conduce Euridice dagli Inferi**, Houston, Museum of Fine Arts, 1861.

lo perdona e concede che il lungo viaggio iniziatico di Orfeo giunga a compimento. Richiama Euridice dalle ombre degli Inferi e finalmente l'Imeneo negato nel regno maschile di Tracia viene celebrato nell'universo femminile di Lesbo.

Questa complessa trama mitopoietica mette in evidenza un fatto sconcertante ed inequivocabile: il destino – anzi si dovrebbe dire il fato – di Orfeo, ogni suo atto, ogni suo gesto dipendono totalmente dalla volontà degli dèi. Il suo *fatum* è già scritto o per meglio dire è già detto al momento della sua nascita mitica. Nona, Decuma e Parca, le tre parche latine che abbiamo già ricordato, hanno segnato il suo tempo nell'esatto istante in cui hanno ascoltato il suo potente vagito divino. Nulla ha potuto, l'eroico Argonauta, contro la furia bestiale di Aristeo che ha provocato la morte di Euridice. Ha poi creduto, l'incauto, di poter trasgredire il principio sacro secondo il quale a nessun mortale è concesso oltrepassare la soglia dell'Erebo, ma troppo tardi si è reso conto del pietoso inganno in cui è caduto. E per ben tre volte gli dèi lo hanno punito: prima sottraendogli l'«ombra amata» della sua sposa, poi facendogli smarrire la ragione e infine condannandolo a essere sbranato dalla Furie. E anche la salvezza, il rovesciamento del dolore nella gioia, sono opera solo e soltanto di Apollo che fa approdare il suo capo mozzo sulle rive salvifiche di Lesbo. Di questa materia bollente non è rimasta alcuna traccia, ovviamente, nella delicata «festa

teatrale» che il formidabile quartetto formato da Giacomo Durazzo, impresario, Ranieri de' Calzabigi, librettista, Christoph Willibald Gluck, compositore, Gasparo Angiolini, coreografo e danzatore, hanno offerto in dono all'Imperatore Francesco I in occasione del suo onomastico. Ma nella fibra profonda del testo e della partitura, l'impronta del mito arcaico, del suo manicheo e brutale dualismo, della ineluttabilità dei fatti e della loro tragica concatenazione, è in qualche modo rimasta. In particolare, nell'atto centrale della *tragédie opéra* – come viene definita in partitura.

A uno sguardo semplicemente architettonico, l'atto si presenta come un doppio arco: una struttura nettamente bipartita costruita secondo il principio della simmetria e del contrasto. Il primo arco si apre su uno sfondo nero, cupo, oscuro che evoca – come dice la didascalia di Calzabigi – una scena «orrida e cavernosa al di là del fiume Cocito, oscurata in lontananza da un tenebroso fumo illuminato da fiamme». Insomma, il versante doloroso, sofferente, buio degli Inferi. Il secondo arco è invece luminoso, limpido e terso: la scena – precisa ancora il libretto – è «deliziosa per i boschetti che vi verdeggiano, i fiori che rivestono i prati, i ritiri ombrosi che vi si scoprono, i fiumi e i ruscelli che la bagnano». Insomma, l'idillio dei Campi Elisi, che nella tradizione latina è il luogo infero nel quale, dopo la morte, dimorano le anime dei buoni, degli eletti, dei giusti. Un inferno che possiede, dunque, i colori del paradiso. Questa dicotomia luce/ombra, inferno/paradiso, condanna/salvezza si riflette con straordinaria esattezza nella scrittura musicale dell'atto. Nella scena di apertura, Orfeo scende agli Inferi, ma si scontra con il muro apparentemente insormontabile delle Furie e degli Spettri. E lo scontro dà luogo a uno dei numeri più originali dell'intero teatro musicale del Settecento, ossia un inedito dialogo a contrasto tra voce solista e coro che non rientra certo nei numeri canonici dell'opera seria. Una anomala "aria con coro", insomma, che possiede un altro tratto atipico: una lenta e graduale metamorfosi che non appartiene al carattere dell'aria settecentesca, solitamente ancora ad un unico e solo affetto. Sappiamo infatti che l'appello sempre più accorato che Orfeo, ricorrendo al suo repertorio di retore consumato, rivolge alle custodi degli Inferi produce il prodigio di rendere progressivamente sempre più arrendevoli e pietosi i loro dinieghi fino a capovolgerli nella risoluzione "inaudita" di far stridere le porte dell'Inferno sui loro «neri cardini» e di lasciare il passo «sicuro e libero al vincitor». Ma anche il secondo arco del dittico presenta – in linea con lo spirito "riformatore" di Gluck e Calzabigi – alcune palesi anomalie strutturali. Orfeo si incammina lungo i Campi Elisi alla ricerca di Euridice e traduce la sua inquietudine, il suo turbamento e la sua speranza in due numeri musicali che evitano accuratamente la forma canonica dell'aria: il suo ingresso «Che puro ciel! Che chiaro sol!» viene

definito dal libretto «Quasi recitativo», ma si tratta in realtà di un libero arioso in cui la declamazione vocale si muove tra gli estremi del canto lirico e della recitazione intonata, senza mai far prevalere l'uno sull'altra. Il secondo numero «Anime avventurose» – dopo il coro degli Eroi e delle Eroine che annunciano l'arrivo di Euridice – è formalmente un vero e proprio recitativo accompagnato che in corrispondenza del penultimo verso, «placido albergo esser poss'io felice», lascia schiudere una frase di delicatissima cantabilità che non conduce, del tutto a sorpresa, alla canonica aria, bensì a un conclusivo numero corale: l'atto si chiude infatti con il coro che invita Euridice, della quale non abbiamo ancora ascoltato la voce, a unirsi al suo Orfeo.

Norma, la sciamana

Anche il destino di Norma, il personaggio creato da Felice Romani e Vincenzo Bellini per la «tragedia lirica» che porta il suo nome (Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1831), è costantemente nelle mani degli dèi. Forse anche per lei le Parche hanno stabilito, vegliando sulla sua culla, la durata della vita e il tempo della morte. Non a caso il fato le ha assegnato il compito ingrato della veggente, della profetessa, della vaticinatrice. Insomma, la dura incombenza di dare voce agli oscuri decreti degli dèi. Che Norma sia il tramite tra l'universo divino, anzi tra il dio Irminsul, e il popolo dei Galli lo afferma solennemente Oroveso nell'Introduzione corale del primo atto. Il capo dei Druidi annuncia che sua figlia compirà di lì a poco il rito della mietitura del vischio e che quindi annuncerà la volontà di Irminsul: «Dell'aura sua profetica, terribil dio, l'informa», implora il coro dei Druidi. «Sensi, o Irminsul, le ispira / d'odio ai Romani e d'ira». Siamo all'apice del conflitto che oppone i Romani invasori e i Galli invasi, con il corredo di odio, rancore e vendetta che ogni invasione porta con sé. E i Galli attendono solo il consenso del loro dio per scatenare la battaglia. Ma agli uomini mortali, siano essi soldati o sacerdoti, non è concesso il diritto di parlare con gli dèi. Solo Norma possiede il privilegio, e al tempo stesso il dovere, di rivelare gli oracoli divini. E il suo ruolo «sciamanico» erompe con forza, e con tutto il dolore che questa condizione comporta, nella quarta scena del dramma. La sacerdotessa si trova in mezzo alle sue Ministre. «Ha sciolti i capelli – dice la didascalia di Felice Romani – la fronte circondata di una corona di verbena, ed armata d'una falce d'oro». Norma non gode del potere che detiene, quello di rivelare il volere divino, ma al contrario si sente sottomessa, oppressa, schiacciata dal compito di rendere manifesti gli arcani del cielo. In lei, del resto, arde ancora l'amore per Pollione, il proconsole di Roma nelle Gallie, il «nemico» che con lei ha generato due figli. Una volta di più siamo di fronte al canonico conflitto tra passione d'amore e ragion di Stato che attraversa da cima a fondo l'opera in musica tra



Processione dei guerrieri verso l'aldilà, raffigurati nel Calderone celtico di Gundestrup, Museo Nazionale Danese di Copenaghen, II-I secolo a.C. circa.

classicismo e romanticismo. Nell'usuale Tempo di attacco con il quale si avvia la scena quadripartita (la cosiddetta "solita forma" teorizzata molti anni dopo da Abramo Basevi), Norma prende per sé il titolo di «veggente» («V'ha chi presume / dettar responsi alla veggente Norma») ma, combattuta fin nelle fibre più profonde del proprio cuore tra il desiderio di salvare l'uomo che ama e il patto di fedeltà che la lega al proprio popolo, lascia affiorare alle labbra l'oltraggio di una menzogna, di un inganno che in questo istante segna la sua condanna: «Ancor non sono della nostra vendetta i dì maturi», afferma, sapendo bene che quel decreto non proviene dalla voce di Irminsul, bensì dal proprio cuore umano, troppo umano. Una colpa che contiene in sé stessa il proprio castigo: a nessuno, infatti, è consentito far parlare gli dèi con voce falsa senza incorrere nella punizione ultraterrena. Un fato scritto da tempo che puntualmente si avvera quando, nel finale della tragedia, Norma, accusando sé stessa di ogni peccato, sale sul sacro rogo per darsi la morte. È proprio in questo momento, al termine del Tempo di attacco, che Norma, dopo aver decretato che «in pagine di morte della superba Roma è scritto il nome», innalza la preghiera più celebre del melodramma italiano dell'Ottocento: "Casta diva". Dal punto di vista formale si tratta del canonico Cantabile, ossia il secondo tempo della scena quadripartita, che però, contrariamente alle consuetudini, accoglie al proprio interno il cosiddetto Tempo di mezzo, sostenuto in questo caso dal coro che si alterna con la voce della sacerdotessa. Norma rivolge alla Dea Madre, alla Luna, una "promessa di vendetta" che nell'ultimo verso prima della inevitabile cabaletta («Ah, bello! A me ritorna»), rivela tutta la sua fragile inconsistenza: «Sì, cadrà – dice Norma rivolgendosi idealmente a Pollione – punirlo io posso», ma poi parlando a sé stessa non può che rassegnarsi alla propria *humanitas*, al sentimento di una donna ancora in preda al fuoco della passione. E ammette: «Ma punirlo il cor non sa».

Da un punto di vista strutturale, il Cantabile è articolato in due strofe di ottonari, («Casta diva che inargenti» e «Tempra tu de' cori ardenti»), introdotte dal flauto e dall'oboe, all'interno delle quali il coro ripete i versi della protagonista su una melodia di carattere sillabico che fa da tappeto alle sue delicatissime, virtuosistiche ornamentazioni. Ma gli dèi, chiusi nella loro ostinata lontananza, non la ascoltano, non la perdonano e lasciano cadere su di lei il peso opprimente del fato.

gli arti sti



Da qui puoi scaricare
le biografie degli
artisti coinvolti nelle
Vie dell'Amicizia.



italiafestival

programma di sala a cura di
Cristina Ghirardini e Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano (RA)

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



discover more on
riccardomutimusic.com



CARUSO

A BELMOND HOTEL
AMALFI COAST

[BELMOND.COM](https://www.belmond.com)