



RAVENNA FESTIVAL 2010

Orchestra Mozart

direttore

Diego Matheuz

Palazzo Mauro de André
Mercoledì 9 giugno, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri



Comune di Ravenna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Contship Italia Group
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio e Banca del Monte di Lugo
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Marinara
NaplEST viva napoli vive
Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri di Ravenna
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Trade
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli, Gioia Marchi, Pietro Marini, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Giuseppe Poggiali, Eraldo Scarano, Leonardo Spadoni

Segretario Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, Ravenna
Antonio e Gian Luca Bandini, Ravenna
Francesca e Silvana Bedei, Ravenna
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, Parma
Maurizio e Irene Berti, Bagnacavallo
Mario e Giorgia Boccaccini, Ravenna
Paolo e Maria Livia Brusi, Ravenna
Italo e Renata Caporossi, Ravenna
Glaucio e Roberta Casadio, Ravenna
Margherita Cassis Faraone, Udine
Glaucio e Egle Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Manlio e Giancarla Cirilli, Ravenna
Ludovica D'Albertis Spalletti, Ravenna
Marisa Dalla Valle, Milano
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, Ravenna
Stelvio e Natalia De Stefani, Ravenna
Fulvio e Maria Elena Dodich, Ravenna
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, Bologna
Lucio e Roberta Fabbri, Ravenna
Gian Giacomo e Liliana Faverio, Milano
Paolo e Franca Fignagnani, Bologna
Domenico e Roberta Francesconi, Ravenna
Giovanni Frezzotti, Jesi
Idina Gardini, Ravenna
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Roberto e Maria Giulia Graziani, Ravenna
Dieter e Ingrid Häussermann, Bietigheim-Bissingen
Valerio e Lina Maioli, Ravenna
Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
Franca Manetti, Ravenna
Carlo e Gioia Marchi, Firenze
Gabriella Mariani Ottobelli, Milano
Pietro e Gabriella Marini, Ravenna
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, Ravenna
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, Ravenna
Maura e Alessandra Naponiello, Milano

Peppino e Giovanna Naponiello, Milano
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, Ravenna

Vincenzo e Annalisa Palmieri, Lugo
Gianna Pasini, Ravenna
Gian Paolo e Graziella Pasini, Ravenna
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, Ravenna
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, Rimini
Giuseppe e Paola Poggiali, Ravenna
Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Romano e Maria Ravaglia, Ravenna
Stelio e Grazia Ronchi, Ravenna
Stefano e Luisa Rosetti, Milano
Angelo Rovati, Bologna
Giovanni e Graziella Salami, Lavezzola
Ettore e Alba Sansavini, Lugo
Guido e Francesca Sansoni, Ravenna
Francesco e Sonia Saviotti, Milano
Sandro e Laura Scaioli, Ravenna
Eraldo e Clelia Scarano, Ravenna
Leonardo e Angela Spadoni, Ravenna
Alberto e Anna Spizuoco, Ravenna
Gabriele e Luisella Spizuoco, Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, Ravenna
Ferdinando e Delia Turicchia, Ravenna
Maria Luisa Vaccari, Ferrara
Roberto e Piera Valducci, Savignano sul Rubicone
Gerardo Veronesi, Bologna
Luca e Lorenza Vitiello, Ravenna
Lady Netta Weinstock, Londra

Aziende sostenitrici

ACMAR, Ravenna
Alma Petroli, Ravenna
CMC, Ravenna
Consorzio Ravennate Cooperative P.L., Ra
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, Milano
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, Milano
Ghetti Concessionaria Audi, Ravenna
ITER, Ravenna
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, Vienna
L.N.T., Ravenna
Rosetti Marino, Ravenna
SVA Concessionaria Fiat, Ravenna
Terme di Punta Marina, Ravenna



Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro

**Fondazione
Ravenna Manifestazioni**

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani
Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Gianfranco Bessi
Antonio Carile
Alberto Cassani
Valter Fabbri
Francesco Giangrandi
Natalino Gigante
Roberto Manzoni
Maurizio Marangolo
Pietro Minghetti
Antonio Panaino
Gian Paolo Pasini
Roberto Petri
Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Orchestra Mozart

direttore

Diego
Matheuz

pianoforte

Yuja Wang

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Sinfonia n. 41 in do maggiore K 551 “Jupiter” (1788)

Allegro vivace

Andante cantabile

Menuetto: Allegretto. Trio

Finale: Molto allegro

Sergej Sergeevič Prokof'ev

(1891-1953)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do maggiore op. 26 (1921)

Andante. Allegro

Tema con variazioni

Allegro ma non troppo

Felix Mendelssohn

(1809-1847)

Sinfonia n. 4 in La maggiore, op. 90 “Italiana” (1833)

Allegro vivace

Andante con moto

Con moto moderato

Saltarello: Presto



Claudio Abbado e Diego Matheuz, foto di Roberto Serra.

Il figlio del Sistema

Il direttore scende dal podio, si avvicina al primo violino, gli sorride, ma invece di stringergli la mano, come succede di solito, gli consegna la bacchetta, prende il violino e si siede al suo posto. Uno scambio perfetto, un simmetrico gioco delle parti: il direttore al posto del primo violino, il primo violino al posto del direttore. Non capita spesso di assistere, nei teatri e nelle sale da concerto, ad una scena del genere. Eppure, fino a qualche anno fa, accadeva spesso, almeno ogni volta che il palcoscenico si riempiva di duecento casacche gialle, rosse e blu: ogni volta insomma che la protagonista assoluta del concerto era la “Orchestra Sinfonica Juvenil Simón Bolívar” di Caracas. A scambiarsi i ruoli, in genere subito prima del leggendario *Danzon n.2* di Arturo Marquez, erano due “fratelli”, divisi da pochissimi anni di età: Gustavo Dudamel, il maggiore, e Diego Matheuz, “el hermano minor”. Bastava uno sguardo, un cenno del capo di Gustavo, e Diego, la bacchetta stretta nel pugno destro, cominciava a far danzare sulle sedie, e non soltanto, i suoi duecento compagni di avventura.

Perché come Dudamel, e come centinaia di altri ragazzi venezuelani meno famosi di loro, anche Matheuz è figlio del Sistema. Non quello con la esse minuscola, termine che si usava negli anni Sessanta come sinonimo della parola capitalismo (e di tutte le sue ingiustizie), ma quello con la esse maiuscola, preceduto dall’articolo “El”. Sintesi “affettuosa” di una espressione molto più lunga e complicata, “Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela”, che in tutte le lingue del mondo vuol dire l’esatto contrario della parola ingiustizia. Grazie a El Sistema, infatti, voluto e realizzato con lucida follia da José Antonio Abreu, circa trecentocinquantamila ragazzi, negli ultimi trent’anni, hanno capito di avere nelle proprie mani (letteralmente!) un diritto irrinunciabile: il diritto alla musica. Né più, né meno importante degli altri diritti umani riconosciuti dalla Dichiarazione Universale delle Nazioni Unite del 1948!

Ecco, Diego è uno di questi ragazzi. Forse più sensibile, più abile, più talentuoso, più ambizioso, più fortunato di tanti altri. Lui non viene dai *barrios* malfamati di Caracas, non è cresciuto nei vicoli delle *favelas* masticando colla allucinogena con una pistola infilata nei calzoncini. Non ha rischiato, da piccolo, né la fame, né la prigione. Anzi, Diego è figlio di una “normale” famiglia piccolo borghese di Barquisimeto, la capitale dello stato

del Lara, che però, senza l'esistenza del Sistema, lo avrebbe forse spedito a fare il ragioniere o il postino o il commesso di una macelleria. E invece oggi, a venticinque anni, Dieguito dirige le orchestre di mezzo mondo, può dire ad alta voce di essere stato allievo di Claudio Abbado e di Simon Rattle (oltre che del suo amico Gustavo), porta sul petto le insegne di Direttore Principale Ospite dell'Orchestra Mozart di Bologna e nel prossimo mese di luglio, tanto per dirne una, dirigerà il leggendario "Concerto in Piazza" che per tradizione semiscolare segna l'epilogo del Festival di Spoleto.

Ma non c'è nessuna favoletta dorata, nessuna zuccherosa storiella morale, nessuna parabola edificante dietro la carriera di questo musicista riservato e di poche parole, l'esatto contrario, in apparenza, dello stereotipo del "chico" latino-americano estroverso e passionale. E non solo perché la sorte di Diego è comune a tanti altri figli del Sistema: Edicson Ruiz, Joen Vazquez, Pedro Eustache, Edward Pulgar, Natalia Luis-Bassa, ad esempio, sono i nomi di alcuni dei nipotini di Abreu che lavorano, oggi, nelle maggiori orchestre del mondo. Ma perché la ragione di quello che, seguendo le regole correnti del mercato, si dovrebbe definire "successo", è legata ad una "visione" della musica lucidamente, razionalmente coltivata all'interno del Sistema. Diego ha conosciuto l'orchestra, innanzitutto, da "dentro", costituendo con grande umiltà uno dei semplici ingranaggi della macchina. E da questo "punto di ascolto" ha imparato a cercare le relazioni di intesa più "intime" tra sé e gli altri musicisti. Ha cominciato a "sentire" l'orchestra, insomma, come un grande strumento "da camera" nel quale l'ascolto reciproco è la base del lavoro interpretativo. Una volta salito sul podio gli è bastato affidare al suo braccio, e non solo al suo orecchio, il compito di creare relazioni sonore forti e coese tra i singoli elementi dell'orchestra. Sostituendo insomma l'archetto con la bacchetta, ma senza cambiare metodo, come accadeva con Gustavo Dudamel ai tempi della Simón Bolívar..

Di questo principio invisibile il gesto "visibile", fisico, di Diego Matheuz (non particolarmente appariscente, né esageratamente sofisticato) è lo specchio fedele. La mano destra imprime, come da tradizione, il metro (ma senza alcuna rigidità metronomica), la sinistra, a volte aprendo "a bilanciere" il pollice e il mignolo, cerca invece di guidare le diverse sezioni dell'orchestra senza smarrire mai l'equilibrio. L'anticipo non è molto pronunciato e le indicazioni dinamiche mai troppo plateali. Si potrebbe dire che non siamo di fronte ad un direttore dotato (almeno per il momento) di una tecnica direttoriale particolarmente sviluppata e affinata. La forza del suo gesto, allora, risiede in due "specialità" che derivano dritte dritte dal più "paterno" tra i suoi maestri: da un lato l'assimilazione mnemonica, precisa, sistematica, meticolosa, della partitura, frutto di uno studio paziente, e senza respiro. Dall'altro lo strano, indefinibile carisma che emana dalla

sua persona non tanto nel corso della concertazione, bensì nell'istante adrenalinico e irripetibile della performance. Diego non è un direttore che affida alla parola, durante le prove, l'espressione del proprio pensiero interpretativo: poche frasi, poche indicazioni, poche ripetizioni ossessive dello stesso passaggio o della frase. Eppure, durante il concerto, la misura del dettaglio è sempre precisa, la tenuta d'insieme solida, la visione sintetica efficace. Quasi mai il suo gesto si lascia prendere dalla tentazione della velocità fine a se stessa, del taglio artificiale dei suoni, dell'impulsività spettacolare. A volte, semmai, sembra di avvertire una certa timidezza nell'affermare il carattere di un tema o l'identità di un fraseggio. Ma è un lieve *manque* di personalità che il tempo, l'esercizio, lo studio, il confronto con le grandi orchestre del mondo sapranno certamente colmare.

g.b.



Salvador Dalí, **Ritratto di mia sorella e figura picassiana contrapposta**, olio su tela, San Pietroburgo, The Salvador Dalí Museum.

I lampi di Nyx e le ombre di Hemera

Due sorelle, l'una delle quali genera l'altra. Due gemelli, nati dal ventre della donna-cielo, fecondata dal vento. Oppure due serpenti, inestricabilmente intrecciati l'uno "dentro" l'altro, o ancora le due metà, quella maschile e quella femminile, dello stesso corpo divino, o infine le due parti del cielo, separate per sempre dalla lama tagliente di Kronos. Dagli enigmi della sfinge alle narrazioni degli indiani Iroquai, dalle leggende egizie fino al mito greco, le relazioni tra il Giorno e la Notte, tra le Tenebre e la Luce, sono governate, nel pensiero arcaico, da due principi complementari. Per un verso, infatti, l'alternanza progressiva tra il buio e la luce, nonché l'esistenza delle infinite zone grigie dell'aurora e del crepuscolo, rendono questi due "oggetti mitici" la metafora esemplare dell'ambiguità, dell'incertezza: e difatti *nyx* e *hemera* sono separati, in genere, da un *limen* sottilissimo e tendono spesso a confondere i contorni reciproci. Per l'altro verso l'innegabile, netta differenza sensoriale tra la percezione dell'oscurità e l'esperienza del suo contrario rende l'unione tra la Notte e il Giorno l'allegoria ideale della compresenza tra l'identico e il diverso, la rappresentazione simbolica, insomma, della "genesì": e infatti le due "creature", nell'immaginario mitologico, sono spesso il frutto di una stessa madre o le due metà di uno stesso principio generatore.

Grazie alla convergenza tra questi due principi il fenomeno naturale dell'alternanza ciclica tra il sole e la luna è, da cinquemila anni, non soltanto il motore di una narrazione mitica costante e fluviale, ma anche il filtro attraverso il quale gli uomini hanno letto, interpretato e giudicato il mistero delle origini del mondo. L'osservazione "scientifica" della compresenza tra tenebre e luce ha insomma costituito, in senso esteso, il fondamento stesso della conoscenza della natura e della sua narrazione. Come ci hanno insegnato Giorgio de Santilliana e Hertha von Dechend ne *Il mulino di Amleto* (libro autenticamente seminale...), il nucleo profondo di tutte le grandi narrazioni mitologiche, dalla civiltà assira fino al ciclo dell'Edda, è rappresentato dalla osservazione "scientifica" del fenomeno della cosiddetta "precessione degli equinozi", ossia del progressivo slittamento nel tempo storico degli unici due giorni dell'anno in cui il Giorno e la Notte presentano esattamente la stessa, identica durata... È inevitabile, dunque, che il pensiero arcaico (ma in buona misura anche quello moderno) avverta la relazione tra questi due "oggetti mitici" come una metafora della

stessa idea di “soglia”, come l’allegoria della dinamica instabile e fertile tra congiunzione e disgiunzione. Si deve dunque ad una felice “sincronia” il fatto che il “prologo in cielo” di Ravenna Festival 2010, ispirato sin dall’insegna inaugurale alle relazioni speculari tra *lux* e *nöt*, sia disegnato da tre opere diversissime tra loro, curiosamente attraversate, però, dalle antinomie, dai contrasti, dalle ambiguità tra il “notturno” e il “diurno”.

Delle tre stelle vespertine che costituiscono la costellazione del concerto, la più luminosa, trasparente e imperturbabile è senz’altro, almeno in apparenza, la Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 di Felix Mendelssohn, la cosiddetta “Italiana”. Il suo cielo non sembra turbato da alcuna nuvola: essa e il suo autore hanno l’aria di aver risolto ogni indecisione, scegliendo senza alcun turbamento di abitare al di qua della soglia, ossia nell’universo apollineo del giorno. E a nessuno dei due sembra passare per la testa, neanche per un minuto, l’idea di incamminarsi lungo i sentieri scivolosi di *Nyx*. Del resto l’aneddotica della genesi “particolare” della Sinfonia non sembra in alcun modo rievocare le proporzioni e le movenze di alcuna genesi “universale”. Quando il giovane Felix, nell’ottobre del 1830, inizia il suo canonico *Italianreise*, ha compiuto da poco i ventuno anni e tutto, dagli abiti alle carrozze, dalle lettere a casa al suo buon italiano, parla di uno status sociale straordinariamente privilegiato e raro, del tutto estraneo alla condizione media del musicista tedesco del primo Ottocento. “Finalmente in Italia! Vi ho sempre pensato – scrive il 10 ottobre da Venezia – come a una delle gioie più grandi della mia vita, da quando ho la facoltà di intendere. Ora questa meravigliosa avventura è incominciata e io la sto vivendo”. Partito cinque mesi prima da Berlino, aveva reso omaggio all’inavvicinabile Goethe nel suo regno fortificato, a Weimar, e proprio da lui aveva ricevuto la benedizione ad intraprendere il viaggio nel paese “*Wo die Zitronen buhen*”... Il programma di viaggio è meticoloso e sistematico, preparato con cura a tavolino: da Venezia a Firenze, poi a sud verso Roma e Napoli e infine a ritroso, puntando nuovamente verso il nord, per raggiungere Genova e Milano. Tutto programmato, tutto previsto, senza troppo spazio per le sorprese, senza quasi mai abbandonarsi al passo improvvisativo del *flaneur*.

Ma che cosa cerca davvero Mendelssohn in Italia? La “poetica del paesaggio” come il suo illustre amico di Weimar? I suoni e i colori della “vita vera”, come avrebbe fatto Liszt alcuni anni dopo? Tra i “palazzi diroccati” di Venezia, negli “olivi, nei cipressi e nei pini” di Firenze, tra i “pescatori e i lazzaroni” di Napoli, Felix *felix* non cerca né ispirazione, né stimoli, né alcuna forma di mimesi. Il suo, più che l’atteggiamento del viaggiatore romantico che usa il paesaggio come un taccuino e gli indigeni come “informati”, è il comportamento convenzionale del turista: curioso, appassionato, desideroso di scoperte nuove ed eccitanti, ma anche del tutto disinteressato a mettere in

relazione il proprio status di artista colto, smaliziato e *cultivé* con gli oggetti, piuttosto vili e degradati, che cadono sotto il suo sguardo. Due universi, quello della creazione artistica e quello della “realtà” osservata, che nella prospettiva estetica di Mendelssohn sono totalmente, irrimediabilmente inconciliabili: “Il popolo – si legge in una lettera alla famiglia del 7 dicembre 1830 – è intellettualmente insignificante e alquanto smarrito. Gli italiani hanno una religione in cui non credono, hanno un papa, dei governanti, e se ne ridono; hanno uno splendido, luminoso passato che non tengono in nessun conto. Non c’è da meravigliarsi, quindi, se non riescono a godere delle cose dell’arte, se tutto quello che è bello è per loro indifferente”.

Occorre dunque sottrarre alla radicata recezione della più serena, trasparente, “spontanea” tra le sinfonie di Mendelssohn (abbozzata in modo approssimativo durante il *grand tour* italico, ma poi portata a termine, nel 1831, nel nido natale berlinese) uno dei luoghi comuni più accreditati: l’“Italiana” non è affatto italiana. In alcun modo può essere considerata, nemmeno nelle sue parti più indulgenti al folclorismo di maniera, come l’illustrazione di luoghi, sentimenti, atmosfere, immagini colte nel “paesaggio reale” del paese dei limoni. È abbastanza evidente che il mito della “spontaneità” della *Quarta* derivi dalla attribuzione alla presunta “copia”, la *sinfonia*, dei medesimi caratteri attribuiti all’altrettanto presunto originale, il *paese*: non c’è bisogno di affondare il coltello nella storia delle idee per comprendere come l’Italia fosse avvertita dalla cultura romantica tedesca come il luogo primigenio della naturalezza, della immediatezza, della esteriorità opposta invece alle metaforiche lande, canonicamente brumose e cupe, della *Innigkeit* nordica. Ma a lanciare una sonda un po’ più sensibile nelle profondità delle figurazioni retorico-musicali dell’“Italiana” ci si accorge che se il “paese reale” è del tutto latitante dallo spirito e dalla lettera della sinfonia anche il “paese immaginario”, ossia il “mito” dell’italianità, ne è totalmente assente. Non c’è un solo vocabolo sonoro, una sola figurazione armonica, ritmica o timbrica che possa in qualche modo richiamare l’immagine, per quanto convenzionale, di una presunta italianità. Qualche esempio: il tema iniziale, nonostante sia affidato ai violini, è in realtà la perfetta trasfigurazione (termine da tenere a mente...) del canonico *Horn-Appell*, il richiamo dei corni, che appare in funzione incipitaria in innumerevoli luoghi della letteratura strumentale tedesca, da Weber a Wagner fino a Richard Strauss. E difatti si disegna sullo sfondo di un’altrettanto canonica fanfara dei legni che non ha bisogno, invece, di alcun camuffamento pseudo italico. Nella sezione di sviluppo del medesimo movimento, poi, questo stesso tema non viene affatto sottoposto alla classica elaborazione “accrescitiva”, ma dà luogo, al contrario, ad un vero e proprio episodio fugato che suona, letteralmente, come una chiara affermazione di



René Magritte, **Souvenir de voyage**, 1962, Privatbesitz

“germanicità”. Ancora più esplicite, se possibile, le ascendenze tematiche del secondo movimento: il motivo principale non deriva per niente dal taccuino italiano di *herr* Mendelssohn, bensì da due fonti alternative: una antica melodia popolare ceca (un “canto di pellegrini” sostiene senza portarne le prove Ignaz Moscheles) oppure, più probabilmente, un Lied composto da Karl Friedrich Zelter, il maestro di musica di Goethe, su un testo, celeberrimo, dell’“allievo”: *Es war ein König in Thule*. Il nome di Goethe emerge anche dalla struttura apparentemente astratta e distaccata del terzo movimento: il carattere umoristico e disinvolto del Minuetto e del rispettivo Trio altro non sarebbe, infatti, se non la trasfigurazione (appunto!) dello spirito parodistico di *Lilis Park*, il poema che lo scrittore dedicò nel 1715 alla fidanzata Lili Schoenemann e al suo lezioso, aristocratico, manierato ambiente sociale. Il Saltarello conclusivo, infine, gioca un brutto scherzo geo-etnografico al buon Mendelssohn: nelle sue lettere il compositore sostiene di essersi ispirato ad una non meglio precisata “danza napoletana” che però assai difficilmente il giovane viaggiatore avrebbe potuto ascoltare nella Napoli “aristocratica e stracciona” descritta dalle sue lettere. Il “saltarello” infatti era, nella prima metà dell’Ottocento, una forma di danza fortemente radicata nell’humus folclorico dell’Italia centrale e non era né conosciuto, né praticato a sud del Golfo di Gaeta. Mendelssohn lo confonde probabilmente con lo specimen della “tarantella napoletana” della quale c’è invece una citazione abbastanza fedele nella parte centrale del movimento.

A questo punto è possibile gettare un fascio di luce un po’ più intenso sul significato di una “affermazione d’autore” assai spesso fraintesa. Quando Mendelssohn, nei suoi scritti autobiografici, dichiara con una certa solennità: “Ho voluto trasmettere le mie personali impressioni sull’arte, la natura, la gente d’Italia” (la traduzione, per quanto un po’ zoppicante, è scrupolosamente letterale) si appella evidentemente ad una pratica artistica ed estetica molto comune nella poesia, nella pittura e ovviamente nella musica dell’Ottocento tedesco: una prassi che potremmo riassumere nel termine tedesco *Verklaerung* ossia “trasfigurazione”. La cosiddetta “Italiana” è allora da interpretare come una trasfigurazione del “mitico” viaggio in Italia di Mendelssohn, ossia come la metamorfosi di un corpo, il paesaggio musicale italiano, in un’altra figura: la canonica sinfonia di matrice tedesca. Una trasformazione che porta con sé, ovviamente, il respiro estetico della idealizzazione dell’“oggetto d’amore”, l’Italia, il tentativo cioè di fondere in quest’oggetto l’ideale di bellezza che esso, per sua natura, non può possedere.

I lembi del Giorno e della Notte, dunque si trasfigurano, si confondono fin quasi a saldarsi nel corpus espressivo, solo apparentemente imperturbabile, della finta “Italiana” di Felix Mendelssohn. Ma anche sulla facciata imponente della Sinfonia in do maggiore di Wolfgang Amadeus Mozart, nonostante il

vestibolo sia abitato dalla figura olimpica e serena di Jupiter, si alternano quadri d'ombra e quadri di luce. Anzi, lungo i quattro movimenti dell'opera che rappresenta il congedo di Mozart dall'universo della sinfonia classica, sembra correre, costantemente, una figura retorica che traduce alla perfezione l'ambivalenza tra il Diurno e il Notturmo e più in generale l'idea di "contrasto": si tratta di quel diffusissimo tropo che i retori latini chiamavano *antifrasi*. Di antifrasi musicali (e di *litoti*, ossia i corrispettivi figurali dei tropi antifrastici) è straordinariamente ricca la partitura della "Jupiter", nata esattamente il 10 agosto del 1788: nelle prime, canoniche otto misure dell'Allegro vivace, ad esempio, la figura antifrastica viene applicata al parametro della dinamica. Al forte dell'intera orchestra si contrappone, per ben due volte, con un deciso, netto effetto chiaroscurale, il piano degli archi. Non un astratto contrasto di sonorità, naturalmente, bensì la perfetta vestizione dinamica di due semifrasi contrastanti: la prima giocata sullo staccato ascendente dei legni, la seconda, invece, sul legato cantabile dei violini. Poco oltre, nella terra di nessuno che separa la conclusione della esposizione dall'inizio dello sviluppo, Mozart inventa invece, dal nulla, una sorprendente litote tematica: al termine dell'intonazione del secondo tema, a sua volta costruito sull'opposizione tra un salto ascendente di ottava (do₃-do₄) e la rispettiva scala diatonica discendente, i violini primi, dopo una plateale fermata dell'orchestra, intonano infatti una sorta di inatteso terzo tema di palese ascendenza vocale, che contrasta in modo nettissimo con il carattere strumentale del tema precedente. Si tratta, in effetti, della trasposizione dell'arietta "Un bacio di mano" che Mozart aveva scritto appena tre mesi prima per l'opera di Anfossi, *Le gelosie fortunate*: l'ingresso brusco e inaspettato dell'universo dell'opera buffa nel mondo convenzionale e separato della sinfonia ha un sapore quasi straniante, come se il tempo proprio della sinfonia si bloccasse all'improvviso per lasciar salire in palcoscenico i personaggi di una lontana, frammentaria rappresentazione teatrale. Tanto più che questo terzo, inopinato tema è in realtà il nucleo intorno al quale si svolge la densissima trama elaborativa della sezione di sviluppo. Una epifania ancora più appariscente dell'idea di contrasto si accende comunque poco più avanti, ossia nella rituale opposizione tra primo e secondo movimento: nel caso della "Jupiter", però, la relazione tra l'epilogo dell'Allegro vivace e l'incipit dell'Andante cantabile eccede largamente i limiti del normale avvicendamento tra due movimenti in successione. La conclusione dell'Allegro è infatti un tipico finale da ouverture di opera buffa, in cui la precisione della figurazione ritmica di base trascina l'intera orchestra in un unisono giubilante ed estroverso. L'attacco dell'Andante è invece segnato dall'incedere processionale, quasi funebre e "religioso", di un tema esposto in pianissimo dai violini con sordina e interrotto dalle aspre

fenditure in fortissimo dell'intera orchestra: una sequenza che sembra riprodurre il medesimo contrasto dinamico dell'attacco della sinfonia. Ma nell'arco dell'intero movimento il procedimento dell'antifrasi viene applicato con maggiore sistematicità ad un parametro finora rimasto nell'ombra: il contrasto armonico, e di conseguenza timbrico e coloristico, tra tonalità maggiore e tonalità minore. È però un semplice artificio di carattere dinamico, ancora una volta, a rendere particolarmente drammatico e cruciale il contrasto tra la tonalità di fa maggiore del tema principale e la tonalità di do minore del tema secondario. Il passaggio, piuttosto brusco e repentino, avviene alla misura 19: gli archi, senza il sostegno dei legni, hanno appena disegnato una semplice transizione che deriva dal tema principale. Alla misura 17 il motivo si appoggia sulle ottave tenute dei corni, ma sul tempo debole della battuta successiva si interrompe all'improvviso, lasciando scoperta la terzina ascendente degli oboi e dei fagotti, sempre in pianissimo. Sul tempo forte della misura 19 l'intera orchestra, con uno sforzando che sul tempo debole torna repentinamente al piano, intona allora un aspro accordo di do minore. L'effetto "teatrale" non potrebbe essere più netto, drammatico, cruciale, del tutto inusitato nella economia espressiva, solitamente sobria e controllata, di un tempo lento di sinfonia. Archiviata la pratica del Minuetto (il cui canonico Trio presenta, però, nella seconda semifrase, una serie di accordi dissonanti che nasconde il famoso "motto mozartiano", base tematica del movimento conclusivo), l'apoteosi della figurazione antifrastica si compie per l'appunto nel celeberrimo, e imponente Finale. Il motto, questa volta, non è celato nel bozzolo di una sequenza accordale, ma viene esposto con estrema chiarezza dai violini primi che intonano quattro solide semibreve corrispondenti alle note do-re-fa-mi. Non si tratta in alcun modo, come è evidente dai rapporti intervallari e dalla estensione della sequenza, di un "tema", così come viene comunemente inteso nella letteratura classico romantica, bensì di un vero e proprio "soggetto di fuga": breve, conciso, aforistico e soprattutto basato sui gradi contigui della scala. Ciò consente a Mozart di utilizzare il "motto", lungo l'arco dell'intero movimento, nelle sue canoniche forme del retrogrado, dell'inverso e del retrogrado dell'inverso, costruendo così, a partire da un semplice mattone di base, una delle più complesse architetture polifoniche dell'intera storia del sinfonismo occidentale. È evidente dunque che proprio nella antinomia tra "soggetto" e "tema" si annida il più marcato contrasto antifrastico dell'intera sinfonia, ossia l'ibridazione sostanzialmente inedita tra le due figure chiave della fuga e della forma-sonata, l'una epitome linguistica dello stile barocco, l'altra modello regolativo dello stile classico. Una ibridazione che avviene però, contrariamente a quanto generalmente si sostiene, non per sovrapposizione, bensì per

giustapposizione. Le prime 371 misure di questo Finale, come osserva acutamente Aloys Greither, non contengono, a rigore, alcun tipo di fuga canonica, ma sono destinate, sia pure sotto la guida di una costante tensione polifonica, alla esposizione dell'abbondantissimo materiale tematico. La vera e propria fuga, che ricapitola magistralmente tutti i tempi esposti nella parte iniziale, attacca soltanto in corrispondenza della misura 372 e si estende "soltanto" per trentadue misure, interrompendosi prima della coda conclusiva. Tanto basta però per accendere un miccia a fuoco lento, destinata a conflagrare molti anni più tardi, alla base dell'onusto edificio della forma-sonata. Come Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann e Brahms anche Mozart, nella fase occidua del suo itinerario creativo, si impossessa più o meno coscientemente della carica esplosiva del contrappunto florido per trarre dalle secche dell'accademismo le proporzioni formali stanche e caduche del sonatismo classico. Gesto pericoloso che di lì a qualche decennio avrebbe portato, grazie al lavoro di artificiere svolto da Ludwig van Beethoven, alla definitiva esplosione della forma sonata.

Se il Notturmo e il Diurno, nella "Jupiter", assumono i tratti stilistici del sorprendente e del "perturbante", il contrasto che attraversa come una spada il corpus del Concerto in do maggiore n. 3 op. 26 di Sergej Prokof'ev (nato in lunghissimo arco di tempo tra il 1911 e il 1921) è invece di carattere squisitamente estetico. Le due ali che sostengono il Concerto, nonostante a volte sembrano dirigersi verso mete opposte, sono quelle che Prokof'ev ha disteso sin dagli esordi della sua carriera compositiva: da un lato la radice lirica e tardo romantica conficcata nel suo humus immaginativo profondamente russo, dall'altro le intemperanze, le impulsività di un modernismo legato invece alla sua estroversa natura cosmopolita. I tratti contrastanti di questi due vivissimi fuochi si riassumono nella opposizione tra i primi due elementi tematici del Concerto. L'Andante iniziale si apre infatti con una canonica Introduzione lenta durante la quale il clarinetto solo espone un tema cantabile, marcato "piano" e "dolce", basato sulla figura esecutiva del legato. Il motivo viene poi ripreso dal flauto, sostenuto dalle ottave vuote dei violini primi, e viene proseguito, in un semplice contrappunto a due parti, da oboe e fagotto. L'episodio sfocia poi in un accordo a piena orchestra, eseguito, però, in pianissimo. All'improvviso, quasi nascendo all'interno di questo accordo, le viole, i violini secondi e i violini primi, espongono in rapidissima successione un nuovo impulsivo, febbrile motivo ascendente, in quartine di semicrome, che conduce al vero e proprio primo tema, esposto dal pianoforte: è un soggetto martellante e impulsivo che inizialmente riprende, in valori dimezzati, la figura ritmica del solo iniziale del clarinetto, ma poi disegna un tracciato del tutto autonomo e di estrema precisione ritmica. Il secondo tema, intonato dall'oboe sul pizzicato degli archi, sembra ritornare

al *mood* dell'introduzione lenta, ma una frase discendente dei violini primi, di forte sapore cromatico, viene ad interrompere piuttosto bruscamente la sezione dell'esposizione. Il contrasto è comunque esplicito: mentre l'Introduzione e il secondo tema richiamano il lirismo cantabile, e di palese ascendenza vocale, della tradizione monodica russa, il primo tema si iscrive invece in quella tipica temperie neoclassica, algida e impulsiva, che attraversa l'Europa musicale durante il primo decennio del Novecento. L'alternanza tra questi due universi è la spina dorsale anche del secondo movimento, un Tema con variazioni composto, separatamente, nel 1916. Il tema, esposto dal flauto e poi ripreso dal pianoforte, sembra emergere, anche grazie alla leggerezza sussurrante dell'orchestrazione, dal mondo incantato e misterioso della fiaba russa. Ma la prima variazione, con uno stacco stilistico brusco e stridente, si colloca nuovamente, al contrario, nell'alveo di quel modernismo angoloso e straniato, dai sapori armonici acidi e pungenti, non lontano dallo stile anni Venti di Igor' Stravinskij: il tema è affidato alla tromba che però, sullo sfondo delle scale disegnate dal pianoforte, deforma cromaticamente il motivo fino a farne una vera e propria parodia. Il terzo movimento sembra smentire, in apparenza, l'andamento antifrastico dei primi due: il primo e il secondo tema, l'uno una sorta di *burlesque* affidata ai fagotti, l'altro un *tour de force* virtuosistico diviso tra pianoforte e archi, possiedono senza dubbio lo stesso carattere, martellante e percussivo, ed evitano di accentuare alcuna forma di contrasto. Improvvisamente però, in corrispondenza della misura 147 (grosso modo a un terzo del movimento), il flusso ritmico costante e regolare dell'Allegro si interrompe bruscamente e il clarinetto espone un vero e proprio, inatteso, terzo tema che consiste in una cantabile e intima perorazione vocale, accompagnata soltanto dagli archi gravi e dagli altri legni. Il tema viene poi ripreso e variato dall'intera sezione degli archi che lo espone in piano, e poi in pianissimo, seguendo l'indicazione "dolce ed espressivo". Appena la trama sonora torna ad assottigliarsi entra, da solo, senza alcun accompagnamento, il pianoforte che disegna un motivo leggero e un po' svagato, costituito da tre semiminime ribattute e da una scaletta ascendente di semibiscrome: una sintesi perfetta tra il lirismo "à la russe" dei temi cantabili e il modernismo straniato dei temi di più marcato carattere ritmico. E così, ancora una volta, anche nel *Terzo Concerto* di Prokof'ev, i confini tra il notturno e il diurno, tra le epifanie del Giorno e quelle della Notte, tendono nuovamente a confondere i lembi, ad attraversare i confini, ad incrinare ogni rassicurante separazione.

Guido Barbieri



gli arti sti



© Marco Caselli Nirmal

Diego Matheuz

Nato nel 1984, direttore d'orchestra e violinista, ha intrapreso la formazione musicale nella sua città natale, Barquisimeto. Nel 2005 ha iniziato a studiare direzione d'orchestra sotto la supervisione di José Antonio Abreu, suo maggiore sostenitore ed ispiratore: rappresenta uno degli esiti più felici del ben noto "sistema" venezuelano e si è recentemente imposto come uno dei talenti più promettenti. Ha poi collaborato con Simon Rattle, che nel luglio 2007 lo ha invitato a dirigere le prove dell'Orchestra Giovanile del Venezuela Simón Bolívar, e fin dal 2006 è stato in più occasioni al fianco di Claudio Abbado, sia in Italia che in Venezuela.

Nel settembre 2008 ha debuttato in Italia con l'Orchestra Mozart, e nelle stagioni successive ne ha diretto i concerti inaugurali, divenendone Direttore Ospite Principale. Nel 2009 figura come direttore ospite nelle stagioni dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, del Teatro Lirico di Cagliari e dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino. Nello stesso anno ha diretto il concerto finale dell'Accademia Gustav Mahler a Bolzano e ha debuttato in Austria al Festspielhaus St. Poelten con la Tonkuenstlerorchestra. Al fianco di Gustavo Dudamel è stato direttore assistente, sia con

l'Orchestra Giovanile Simón Bolívar nelle sue ultime tournée, sia con la Gothenburg Symphony in Svezia. Ha inoltre lavorato con Pinchas Zukerman alla National Arts Centre Orchestra a Ottawa e recentemente ha trascorso un mese come assistente alla Los Angeles Philharmonic, dirigendola in alcuni concerti per le scuole.

Il suo debutto internazionale come direttore d'orchestra con l'Orchestra Giovanile Simón Bolívar è avvenuto il 14 marzo 2008, durante il prestigioso Casals Festival di Porto Rico, presso il centro di Belle Arti Luis A. Ferré.

Diego Matheuz, che continua i suoi studi di violino presso l'Accademia violinistica Latino-Americana, sotto la direzione del maestro José Francisco del Castillo, è anche uno dei primi violini dell'Orchestra Giovanile Simón Bolívar, con la quale è stato in tournée in Europa e negli Stati Uniti. Ha inoltre suonato come solista con l'Orchestra Miranda State, con l'Orchestra Sinfonica Lara, con i Jovenes Arcos del Venezuela nonché con l'Orchestra da Camera UCLA.



© Marco Caselli Nirma

Yuja Wang

Nata a Pechino nel 1987, ha intrapreso lo studio del pianoforte all'età di sei anni, formandosi presso il Conservatorio della capitale cinese con Ling Yuan e Zhou Guangren. Dopo aver frequentato i corsi estivi al Mount Royal College di Calgary, si è trasferita in Canada proseguendo gli studi con Hung Kuan Chen e Tema Blackstone. Nel 2002, all'età di 15 anni, ha vinto il concorso del Festival di Aspen, per poi trasferirsi negli Stati Uniti e studiare con Gary Graffman al Curtis Institute of Music di Philadelphia, dove si è diplomata nel 2008.

Yuja Wang ha già suonato con molte importanti orchestre sinfoniche di tutto il mondo, tra cui quelle di Baltimora, Boston, Chicago, Houston, Philadelphia e San Francisco negli Stati Uniti, oltre alla Tonhalle Orchestra, la China Philharmonic, la Nagoya Philharmonic e la NHK Symphony di Tokyo. Nel 2006 ha debuttato con la New York Philharmonic, con cui nella stagione seguente ha intrapreso una tournée in Giappone e Corea sotto la guida di Lorin Maazel. Nella primavera del 2008 ha partecipato ad una tournée negli Stati Uniti con l'Academy of St. Martin in the Fields diretta da Sir Neville Marriner; l'anno successivo è stata solista della You Tube Symphony Orchestra diretta da Michael Tilson Thomas alla Carnegie Hall. Ha inoltre tenuto recital nelle maggiori città del Nord-America, partecipando regolarmente a diversi festival, dedicandosi anche ad esecuzioni cameristiche.

Si è esibita con direttori come Charles Dutoit, Yuri Temirkanov, Michael Tilson-Thomas e Pinchas Zuckerman, Claudio Abbado, Robert Spano, Michael Stern e Osmo Vänskä.

Ha infatti suonato sotto la guida di Dutoit con le orchestre di Los Angeles, Detroit e Pittsburgh negli Stati Uniti, e con la NHK Symphony in Giappone e la Tonhalle Orchestra in Svizzera, con la London Symphony Orchestra condotta da Michael Tilson-Thomas, con l'Orchestra Mozart e quella del Festival di Lucerna con Claudio Abbado. Ha debuttato alla Queen Elizabeth Hall di Londra in un recital solistico, oltre ad esibirsi a Washington, Seattle, Parigi, Praga e Monaco.

Nell'ultima stagione 2009/10, Yuja Wang ha eseguito la prima mondiale del Concerto per pianoforte di Jennifer Higdon, con la National Symphony Orchestra a Washington DC ed ha debuttato con l'Orchestra Sinfonica di Montreal, con la Frankfurter Museumsorchester, con l'Orchestra Filarmonica della Scala, con l'Orchestra Gulbenkian; in recital, è apparsa per la prima volta al Kimmel Center di Philadelphia, all'Hong Kong City Hall Theater ed al Mozarteum di Salisburgo.

Yuja Wang ha inoltre tenuto un tour degli Stati Uniti con la Sinfonica di Shanghai diretta da Long Yu e sette concerti con la Russian National Orchestra diretta da Patrick Summers, sempre negli Stati Uniti. È apparsa con l'Orchestra del Festival di Lucerna diretta da Claudio Abbado a Pechino, con la Royal Philharmonic Orchestra in Spagna e Gran Bretagna, e con la Filarmonica di Hong Kong. Ha tenuto recital a San Francisco, Vancouver, Detroit, Washington DC, Zurigo, Parigi, Madrid, Lisbona e Venezia, per citarne alcuni.

Incide esclusivamente per la casa discografica Deutsche Grammophon. Il suo album d'esordio, intitolato *Sonatas & Etudes*, contiene opere di Chopin, Liszt, Scriabin e Ligeti, mentre il recente *Transformation* musiche di Stravinskij, Scarlatti, Brahms e Ravel.

Nel 2006 ha ricevuto il Gilmore Young Artist Award.



Orchestra Mozart

L'Orchestra Mozart nasce da un'idea di Carlo Maria Badini come progetto speciale della Regia Accademia Filarmonica di Bologna, grazie all'apporto determinante della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, che ha contribuito con generosità per iniziativa del suo Presidente Fabio Roversi-Monaco.

Claudio Abbado, che ne ha assunto la Direzione artistica, ha delineato il profilo dell'orchestra, invitando strumentisti di rilievo internazionale, come Giuliano Carmignola, Danusha Waskiewicz, Wolfram Christ, Enrico Bronzi, Mario Brunello, Alois Posch, Jacques Zoon, Alessandro Carbonare, Alessio Allegrini, Reinhold Friedrich. Accanto a loro, una quarantina di giovani musicisti provenienti da tutta l'Europa (Italia, Spagna, Francia, Germania, Austria, Olanda, Norvegia, Finlandia, Ungheria e Russia) oltre che dal Venezuela e da altri paesi del mondo. Dalla stagione 2010, Abbado ha voluto al suo fianco Diego Matheuz come Direttore Ospite Principale.

L'Orchestra Mozart ha debuttato il 4 novembre 2004 al Teatro Manzoni di Bologna, diretta da Claudio Abbado. Da allora sul podio si sono avvicendati direttori come John Eliot Gardiner, Ottavio Dantone, Trevor Pinnock e Frans Brüggen; sono stati ospitati pianisti quali Alfred Brendel, Alexander Lonquich, Radu Lupu, la giovanissima Yuja Wang e cantanti come Mariella Devia, Rachel Harnisch, Jonas Kaufmann, Sara Mingardo, René Pape.

Il 25 ottobre 2008, al PalaDozza di Bologna, l'Orchestra Mozart ha eseguito un memorabile *Te Deum* di Berlioz, assieme all'Orchestra Giovanile Cherubini, all'Orchestra Giovanile

Italiana, al Coro del Teatro Comunale di Bologna e al Coro Verdi di Milano. L'imponente coro di voci bianche era composto da più di seicento bambini. Il concerto è stato fortemente voluto da Claudio Abbado, che ha così accolto l'appello del Comitato Nazionale per l'Apprendimento Pratico della Musica a dare un forte segnale di sensibilizzazione su questo importante aspetto di politica culturale. Nella prima parte della serata, Roberto Benigni ha interpretato *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, poi pubblicato in DVD (Melampo).

Il 13 giugno 2009, presso l'Auditorium della Scuola della Guardia di Finanza di Coppito (AQ), Claudio Abbado e l'Orchestra Mozart hanno voluto dedicare un concerto alle popolazioni colpite dal sisma. Parallelamente è stata promossa l'iniziativa "Orchestra Mozart per l'Abruzzo. Una casa per la musica", per raccogliere fondi destinati alla realizzazione di una struttura per tutte le realtà musicali aquilane.

L'Orchestra Mozart, per iniziativa di Claudio Abbado, promuove sinergie nel tessuto musicale e sociale di Bologna e di tutta l'Emilia-Romagna. Concerti speciali e prove generali vengono riservati all'Istituto Penale Minorile e alla Casa Circondariale, alle numerose associazioni del Terzo Settore convenzionate e soprattutto alle Scuole, collegandosi anche al ciclo didattico "Viaggio nella Storia della Musica", promosso dall'Accademia Filarmonica. Realizza dal 2006 un percorso tra musica e welfare denominato TAMINO - Terapie e Attività Musicali INnovative Oggi, con attività condotte da musicoterapeuti e laboratori ludico musicali a cura dei musicisti dell'Orchestra.

Sono stati recentemente pubblicati i tre CD che Abbado ha voluto dedicare a Pergolesi, di cui quest'anno cade il tricentenario della nascita (DGG). Queste registrazioni, effettuate tra il 2007 e il 2009, vedono la partecipazione di Giuliano Carmignola, delle cantanti Sara Mingardo, Rachel Harnisch, Julia Kleiter, Veronica Cangemi e del Coro della Radio Svizzera diretto da Diego Fasolis. Le incisioni discografiche, sempre con la direzione di Abbado, comprendono anche i *Concerti per violino e orchestra* di Mozart interpretati da Carmignola e un cofanetto con sinfonie mozartiane (DGG). Il DVD dei *Concerti Brandeburghesi* di Bach (Medici Arts) ha vinto il Premio Nazionale del Disco Classico 2009.

Orchestra Mozart

<i>Presidente</i>	Fabio Roversi-Monaco
<i>Direttore Artistico</i>	Claudio Abbado
<i>Vice Presidente Operativo</i>	Gisella Belgeri
<i>Consulente Artistico</i>	Cesare Mazzonis
<i>Direttore Ospite Principale</i>	Diego Matheuz

<i>Ufficio produzione</i>	
<i>Coordinamento</i>	Benedetta Scandola
<i>Segreteria artistica</i>	Stefania Sajeva
<i>Servizi musicali</i>	Emanuele Girotti

<i>Ufficio promozione e attività per il sociale</i>	
<i>Relazioni esterne</i>	Maria Teresa Liguori Bubani
<i>Coordinamento</i>	Oriele Palmieri

<i>Progetto TAMINO</i>	
<i>Coordinamento</i>	Giovanna Fellegara

<i>Amministrazione</i>	Arianna Iacusso
------------------------	-----------------

Regia Accademia Filarmonica di Bologna

<i>Presidente</i>	Loris Azzaroni
<i>Vice Presidente</i>	Luigi Rovighi
<i>Consiglieri d'amministrazione</i>	Giorgio Festi Luigi Girati*
<i>Consiglieri d'arte</i>	Mario Baroni Piero Mioli Dario Ravetti
<i>Segretario generale</i>	Giorgio Mescoli*

** Supporto operativo all'Orchestra Mozart*

Ufficio stampa e comunicazione Diego Ravetti



violini primi

Raphael Christ*
Lorenza Borrani*
Yunna Shevchenko
Francesco Senese
Timoti Fregni
Giacomo Tesini
Gabrielle Shek
Emilie Belaud
Federica Vignoni
Katharina Naomi Paul

violini secondi

Etienne Abelin*
Gisella Curtolo
Michal Duris
Paolo Lambardi
Nicola Bignami
Gian Maria Lodigiani
Jo Marie Sison
Carlotta Conrado
Maartje Kraan
Massimiliano Canneto

violenze

Simone Jandl*
Chaim Steller
Behrang Rassekhi
Luigi Mazzucato
Javier Lopez Calvo
Sara Marzadori

violoncelli

Walter Vestidello*
Luca Franzetti
Antonio Amadei
Andrea Landi
Luca Bacelli
Rebekka Markowski

contrabbassi

Johanee Gonzalez
Lutz Schumacher
Matteo Burci
Daniele Carnio

flauti

Jacques Zoon*
Mattia Petrilli

oboi

Lucas Navarro*
Michael Hoefele

clarinetti

Miriam Caldarini*
Maria Francesca Latella

fagotti

Guillaume Santana*
Zeynep Koyluoglu

corni

José Vicente Castello*
Giuseppe Russo
Geremia Iezzi
Alessandro Valoti

trombe

Gabor Richter*
Alfonso Gonzalez Barquin

tromboni

Andrea Conti*
Severo Martinez
Wolfgang Tischhart

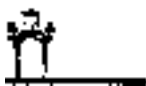
timpani

Robert Kendell*

percussioni

Giovanni Franco
Gabriele Lattuada

* prime parti



RAVENNA
FESTIVAL
2010

luo ghi del festi val

Il **Palazzo “Mauro de André”** è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano