

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Palazzo Mauro de André
Domenica 14 luglio 2002, ore 21

Orchestra Filarmonica della Scala

**Associazione del Coro
Filarmonico della Scala**

direttore
Riccardo Muti

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
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

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Associazione Commercialisti Ravenna
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

ASSICURAZIONI GENERALI

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

COCIF

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO PROVINCIA DI RAVENNA

DRESDNER PRIVATE BANKING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

GRUPPO VILLA MARIA

I.C.R. INTERMEDI CHIMICI RAVENNA

I.NET

ITER

LEGACOOOP

MAIE

MIRABILANDIA

PIRELLI

PROXIMA

ROLO BANCA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UBS

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani,
Ravenna

Antonio e Gian Luca Bandini,
Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Maurizio e Irene Berti,
Bagnacavallo

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti,

Firenze

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Giancarla e Guido Camprini,
Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi,
Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*
Flavia De André, *Genova*
Sebastian De Ferranti, *Londra*
Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri,
Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Enrico e Ada Elmi, *Milano*
Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Mariapia Fanfani, *Roma*
Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, <i>Bologna</i>	Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>
Vera Giulini, <i>Milano</i>	Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>
Maurizio e Maria Teresa Godoli, <i>Bologna</i>	Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Roberto e Maria Giulia Graziani, <i>Ravenna</i>	Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Dieter e Ingrid Häussermann, <i>Bietigheim-Bissingen</i>	Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>
Pierino e Alessandra Isoldi, <i>Bertinoro</i>	Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>
Michiko Kosakai, <i>Tokyo</i>	Leonardo e Monica Trombetti, <i>Ravenna</i>
Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>	Roberto e Piera Valducci, <i>Savignano sul Rubicone</i>
Franca Manetti, <i>Ravenna</i>	Silvano e Flavia Verlicchi, <i>Faenza</i>
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Gabriella Mariani Ottobelli, <i>Milano</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Pietro e Gabriella Marini, <i>Ravenna</i>	Luca e Lorenza Vitiello, <i>Ravenna</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Giovanni e Norma Zama, <i>Ravenna</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, <i>Ravenna</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	<i>Aziende sostenitrici</i>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Lugo</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Gianpaolo e Graziella Pasini, <i>Ravenna</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Desideria Antonietta Pasolini	Associazione Viva Verdi, <i>Norimberga</i>
Dall'Onda, <i>Ravenna</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
The Rayne Foundation, <i>Londra</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	Ghetti Concessionaria Audi, <i>Ravenna</i>
Tony e Ursula Riccio, <i>Norimberga</i>	IES Italiana energia e servizi, <i>Mantova</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	Italfondinario, <i>Roma</i>
Stefano e Luisa Rosetti, <i>Milano</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	L.N.T., <i>Ravenna</i>
Mark e Elisabetta Rutherford, <i>Ravenna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Edoardo e Gianna Salvotti, <i>Ravenna</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Ettore e Alba Sansavini, <i>Lugo</i>	FBS, <i>Milano</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Francesco e Sonia Saviotti, <i>Milano</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	SVA Concessionaria Fiat, <i>Ravenna</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	Terme di Cervia e di Brisighella, <i>Cervia</i>
	Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</i>
	Winterthur Assicurazioni, <i>Milano</i>

Orchestra Filarmonica della Scala

**Associazione del Coro
Filarmonico della Scala**

direttore
Riccardo Muti

maestro del coro
Roberto Gabbiani

voce recitante
Mariano Rigillo

ENNIO MORRICONE

Voci dal silenzio

per voce recitante, coro misto, voci registrate
su nastro magnetico e orchestra

*Contro il terrorismo, contro il razzismo
e ogni forma di persecuzione etnica.
Per l'uguaglianza dei popoli.*

prima esecuzione assoluta
su commissione di Ravenna Festival

PËTR IL'ĬČ ČAJKOVSKIJ (1840-1893)

Quinta Sinfonia in mi minore op. 64

Andante - Allegro con anima

Andante cantabile con alcuna licenza

Valse. Allegro moderato

*Finale. Andante maestoso - Allegro vivace - Moderato
assai e molto maestoso*

VOCI DAL SILENZIO

Il rapporto che Ennio Morricone intrattiene con la musica etnica ha qualche analogia con quello che stabilisce da sempre con i testi. Non è un rapporto di dipendenza, non è di erudizione filologica né, tanto meno, è analitico-speculativo. Si potrebbe dire che l'attenzione nei confronti di forme e di strutture "diverse" non sia mai stata nelle sue corde e questa potrebbe apparire una contraddizione, dal momento che tutta la sua musica, applicata o assoluta che sia, risponde il più delle volte ad un preciso progetto formale gerarchicamente stabilito, poiché la macroforma si rivela contenitrice di microforme diverse, collocate secondo una strategia di dipendenze reciproche strettamente, e talvolta rigidamente, rispondenti al progetto globale.

Per cercare di dare un senso agli interrogativi impliciti in questa presunta contraddittorietà si potrebbe avanzare un'ipotesi, secondo la quale il "diverso" è per Morricone tutto ciò che non risponde alle norme linguistiche d'elezione, quelle in cui sente di potersi identificare del tutto, ovvero le leggi del comporre così come si sono formate in lui dai tempi degli studi con Goffredo Petrassi. Sennonché quella formazione dovette coesistere segretamente con un ben diverso apprendistato, fatto di orchestre in locali notturni o in spettacoli di rivista, dove la musica non era Arte ma mestiere, pane quotidiano, e come tale immersa in quel sottobosco variegato, sempre un po' improvvisato e talvolta fanfaronesco, che tanto cinema del postneorealismo ci ha mostrato con occhio complice ma al tempo stesso impietoso. Tutto ciò fa parte della biografia morriconiana, troppo nota per doverla ripercorrere nuovamente, ma l'averla chiamata in causa in questo frangente ha il preciso scopo di sottolineare un fatto: rispetto al "diverso" Morricone non si è mai posto in senso monolitico, ovvero con aristocratico distacco, poiché egli stesso era, e sotto certi aspetti resta, il prodotto di una contaminazione profonda in cui la "diversità" è sovrana. Ma al tempo stesso tale "appartenenza" si trasformava in un motivo in più per evitare qualsiasi identificazione diretta e quindi partecipe.

Il “diverso” potrebbe essere stato ed essere, allora, anche una lingua “bassa”, popolare, dialettale, gergale, ancorché poeticamente trasfigurata e nobilitata. Quando fra il 1966 e il ’70 – quindi nel periodo di maggiore e sofferta distinzione fra musica applicata e musica assoluta – Morricone affronta a più riprese *Caput Coctu Show* per otto strumenti e un posteggiatore su testo di Pier Paolo Pasolini («Er disco, a dottò!...»), ne esce insoddisfatto, tanto da ripromettersi in più occasioni di dedicarsi a una seconda versione, a suo dire più vicina ai suoni e ai rumori del contesto urbano in cui si colloca il sonetto. Ma forse non è tutto, e il resto si può ricavare dalla partitura stessa, costellata com’è di allusioni metamusicali prese in prestito dal testo (la sillaba «re» di «pu-re» affidata alla nota omonima; «sol» di Gki-sol-folo» al Sol e così via); piccoli fiamminghismi, con i quali il compositore prende le distanze dal “diverso”, ovvero dalla “prosaicità” del contesto, rinunciando al tempo stesso a interpretarne e comunicarne i valori semantici diretti. Per dare forza a questa chiave di lettura basterà chiamare in causa i titoli di testa – scritti da Pasolini e cantati da Domenico Modugno – composti nel 1966 per il film *Uccellacci e uccellini*. La musica per film non è un genere propriamente inteso e Morricone lo sa più d’ogni altro: questa consapevolezza si traduce in totale libertà e spontaneità d’espressione, in una freschezza senza pari in cui le ironie e le autoironie, il sarcasmo, le “cattive” maniere del posteggiatore *Caput Coctu* trovano finalmente piena affermazione musicale. Un’affermazione in cui si mescolano modi e linguaggi i più disparati (puntillismo compreso) e che gli specialisti non esitano a definire un piccolo capolavoro nel contesto cinematografico. Ma si tratta, appunto, di un’occasione “non alta”, non ufficiale, non celebrativa, nonostante la statura dell’interlocutore.

Vediamo ora i rapporti che Morricone intrattiene con l’etnico, ovviamente in senso musicale. Anche in questo caso si tratta di relazioni non meno complesse, che metterebbero in gioco la base sostanzialmente etnocentrica di qualsiasi compositore occidentale, sia chiaro. A quella base vi sono due modi di reagire: quello, per così dire, “etnomusicologico” (sulla traccia di maestri

come Zoltán Kodály e Béla Bartók, per intendersi, ma scarsamente rappresentato in Italia), in cui si recupera attraverso la ricerca sul campo una tradizione etnica in un contesto colto, rispettandone però i caratteri originali, e quello simbolico, che prescinde da quegli stessi caratteri ma li reinventa, in modo più o meno plausibile, più o meno “fedele” all’originale. In questo caso non ha importanza l’autenticità del reperto, bensì il suo portato simbolico e la disponibilità a entrare nel gioco del proprio linguaggio. L’operato di Morricone appartiene senza dubbio a questa seconda categoria, come dimostra una delle composizioni più rappresentative del primo periodo, *Bambini del mondo* (1979) per 18 cori di voci bianche, preregistrati uno per ciascuna pista magnetica e poi liberamente sovrapposti ed evidenziati da una *console* di missaggio. Qui il compositore crea 15 brevi scale o frammenti modali, da un massimo di sei a un minimo di due suoni, ai quali attribuisce di volta in volta, nel gioco intervallare, caratteri orientali, sudamericani, nordamericani, africani ed europei, sennonché tutti questi frammenti potranno – dovranno – poi ritrovarsi in una singolare coesistenza diatonica e farsi complici di una polarità tendente alla tonalità di la minore. Il “diverso” è quindi una invenzione chiamata in causa per il portato allusivo, per il potenziale metaforico, come riconferma di una visione neppure etnocentrica, bensì egocentrica delle cose, al di là, ovviamente, della sincerità degli intenti poetici.

Fin qui dovrebbe essere chiaro che l’identità morriconiana assume necessariamente, in senso paradigmatico, i valori della tradizione musicale di un certo ambito colto indipendentemente dalla presenza di oggetti – musicali o testuali – “diversi” ch’egli stesso ha chiamato in causa; e lo fa tanto più quanto più l’occasione e la destinazione dei pezzi sembrano richiederlo o imporlo – basti l’esempio della *Cantata per l’Europa* (1988) –, sebbene la produzione degli ultimi venti anni abbia mostrato alcune “licenze”, alcune significative osmosi fra musica applicata e musica assoluta, su cui torneremo. Per intanto, recuperando gli interrogativi iniziali, e alla luce della sua intera produzione, si può ragionevolmente ipotizzare un

processo nella sostanza istintivo, emotivo, non estraneo all'idea che un compositore del secondo Novecento può avere dell'atto creativo in accezione romantica, ma per così dire "legittimato" dal raziocinio e da un grado di volta in volta più o meno emergente di determinismo. In questa quadratura del cerchio – già visibilmente manifestata in composizioni-chiave come *Musica per 11 violini e Distanze* per violino, violoncello e pianoforte (1958) – la componente più "scoperta", quella che si sottrae a un trattamento raziocinante, è proprio ciò che incarna la "diversità": le musiche "altre", l'universo letterario.

Infatti, un ultimo elemento bisognoso di sviluppo dopo le premesse, che rappresenta una tappa ulteriore di avvicinamento a *Voci dal silenzio*, è la relazione che Morricone intrattiene, da compositore, con la cultura poetico-letteraria. Seppure appaia chiaro, e non solo nel rapporto col Pasolini di *Caput Coctu Show* e di *Tre Scioperi* (1975-88), che, in un gioco di parole voluto e quindi doppiamente colpevole, il testo è per lui un pretesto, stupisce la varietà estrema degli autori a cui si è rivolto nella sua produzione; beninteso, varietà non stilistica, ma di qualità propriamente poetica. A parte un Cesare Pavese legato agli inizi ("Tu non sai le colline...", per una *Cantata* del 1955), troviamo "strane coppie": Emanuele Giovannini accanto a García Lorca (in traduzione); Emilio Argiroffi accanto a Pier Paolo Pasolini; Sergio Miceli accanto a Jorge Amado; Giuseppe Bonaviri accanto a Edoardo Sanguineti; Luciano Violante accanto a Stefano Benni. Quanto agli esiti musicali non esiste, a nostro modo di vedere, una composizione che abbia beneficiato visibilmente dei testi di maggior pregio; e parimenti, testi di minore spessore – forse preponderanti – non sembrano avere condizionato il risultato finale. Se ne può dedurre che anche il testo poetico, ad onta delle non poche occasioni in cui è stato assunto, appare a Morricone il prodotto di una "diversità" con la quale egli non sente la necessità di entrare in simbiosi, purché un solo verso sia capace di suscitargli l'emozione, o più semplicemente la motivazione, ricercata. Un pretesto, appunto. Naturalmente Morricone giustifica tutto ciò definendola una reazione a secoli di sudditanza della musica alla parola (certo, anche Monteverdi dichiarava che la musica

dovesse essere *serva* della poesia, senza impedirgli, dal *V Libro dei Madrigali* in poi, di gettare le basi della musica moderna), ma questo non indebolisce la tesi qui esposta, che nasce da altri presupposti.

La commissione di *Voci dal silenzio*, ricevuta quando la strage di New York dell'11 settembre 2001 era una emozione diretta e dolorosa per tutti, indusse Morricone a rivolgere la propria attenzione a una riflessione di Umberto Eco apparsa per l'occasione nella prima pagina del quotidiano la Repubblica, che il compositore ipotizzò trattare per brevi, significativi frammenti scelti ed elaborati dallo stesso autore del testo. Era quello senza dubbio un proposito illuminato, tanto originale quanto stimolante, col quale, ancor prima di dare inizio al lavoro, sembrava superato il rischio della retorica o di un umanitarismo generico, a vantaggio di una riflessione civile di indubbia autorevolezza e risonanza internazionale. Sennonché Eco si disse costretto suo malgrado a declinare l'invito, costringendo Morricone a rivolgersi altrove. Quell'altrove egli sembrò trovarlo nella lettura casuale di un'antologia della poesia moderna e contemporanea, segnatamente in Richard Rive, poeta sudafricano di cui poco o nulla è dato sapere, tranne il fatto che sia nato a Capetown nel 1931 da padre afroamericano, un marinaio, e da madre africana. Ecco il testo della poesia, intitolata *Dove termina l'arcobaleno* (di traduttore ignoto):

*Dove termina l'arcobaleno
Deve esserci un luogo, fratello,
Dove si potrà cantare ogni genere di canzoni,
E noi canteremo insieme, fratello,
Tu ed io, anche se tu sei bianco e io non lo sono.
Sarà una canzone triste, fratello,
Perché non sappiamo come fa,
Ed è difficile da imparare,
Ma possiamo riuscirci, fratello, tu ed io.
Non esiste una canzone nera.
Non esiste una canzone bianca.
Esiste solo musica, fratello,
Ed è musica quella che canteremo
Dove termina l'arcobaleno*

Al lettore giudicare la qualità di questo breve componimento – di certo non estraneo al grande filone degli Spirituals – a cui la traduzione non ha certamente giovato (si provi infatti a intonare, un esempio fra i tanti, il celebre *Sometimes I Feel Like A Motherless Child* e a ripeterlo poi in italiano “A volte mi sento come un bambino senza mamma”). Non resta che il senso, ma un linguista potrebbe giustamente obiettare che neppure il senso più profondo si salva, legato com’è, indissolubilmente, al *sound*, alla musicalità.

In *Voci dal silenzio* i versi di Rive non hanno un ruolo propriamente secondario. Appaiono la prima volta affidati integralmente alla voce recitante dalla battuta 65, ovvero dopo un non breve episodio introduttivo – *Scorrevole* – che nell’animazione centrale dal *Mosso* della 16^{ma} battuta presagisce la successiva drammatizzazione. Legni e archi dapprima si fronteggiano, poi si associano, infine la pagina si rarefà e, su di un tipico processo morriconiano di accumulazione graduale e “geometrica” degli archi, dai contrabbassi ai violini I (battuta 56), si determina un supporto sul quale fa il suo ingresso la voce recitante, proprio mentre gli archi disgregano la compattezza accordale dando luogo a un altro stilema caratteristico del maestro romano, la frammentazione ritmica e contrappuntistica (ad esempio, i suoni di ciascuna sezione si legano sistematicamente a cavallo di battuta), a vantaggio di un’accordalità mobile e ambigua. Il secondo episodio che chiama in causa Rive, seppure per frammento, è da battuta 146, ed è stavolta affidato a un classico coro a 4 voci (soprani, contralti, tenori, bassi). Anche qui, come parafrasando il processo messo in atto per la scrittura degli archi di cui si è detto, inizia la sezione vocale più grave e via via tutte le altre, quasi per stratificazione, ma già alla 4^a battuta si verifica un altro procedimento caro a Morricone, e come tale presente in buona parte della sue composizioni vocali. Il testo si ricompone infatti per gruppi sillabici trasversali, di sezione in sezione, sempre più frammentati: “L’arco...” (Bassi) “...ba-le-no” (tenori) / “Do-...” (Bassi) “...-ve” (Tenori) “ter-...” (Bassi) “...-mi-...” (Tenori) “...-na” (Contralti) e via dicendo, secondo un modello ch’è forse da ricercarsi, restando al Novecento a noi più vicino, in

Luigi Nono. Segue poi un vocalizzo a cui corrisponde – da battuta 165 – uno sdoppiamento di ciascuna sezione del coro (bassi I e II, tenori I e II, contralti I e II, soprani I e II), trattato qui come un possente strumento accordale. Subito dopo, dal *Poco movendo*, ha inizio quello che può essere definito il preludio dell’ampio episodio centrale a cui – con l’uscita graduale, quasi impercettibile delle voci – corrisponderà l’apice della drammaticità, col coinvolgimento dell’intero, vasto organico strumentale.

Il testo torna per la terza volta in un episodio-cuscinetto posto fra la parte centrale e il pre-finale della composizione (battuta 260), ma l’intenzione espressiva appare subito ben diversa dalle precedenti come dalle successive. Si tratta soltanto di otto battute in cui, in singolare isoritmia e semplicità armonica, prima i soprani divisi in tre, poi i contralti divisi in due, e ugualmente in successione tenori e bassi, scandiscono il frammento “Oh Fratello”. Nel testo di Rive l’interiezione non esiste, ma il piccolo arbitrio (“giustificato” dal precedente episodio vocalizzante, proprio sulla stessa vocale) può essere sintomatico di come Morricone voglia qui concedersi ad una dimensione più esplicitamente melodrammatica, ovvero ad un’emozione non schermata come di norma dalla complessità e dall’astrazione della forma. Una formula analoga, seppure potenziata dalla simultaneità delle otto voci (da battuta 307), prelude al finale, in cui il testo torna dal frammento “Canteremo insieme...” in poi. Qui, in una rarefazione definitiva dell’orchestra, presente quasi esclusivamente attraverso episodi circoscritti e serrati delle cinque trombe in *pppp* – altra tipica “sigla” morriconiana –, le voci assumono la disposizione mottettistica del coro a cappella, mentre sull’ultimo lungo accordo tenuto una voce bianca (o di soprano) intona un intenso, familiare melisma: sol-fa#-re-fa#... È la cellula melodica del brano *Miserere* dal film *The Mission* di Roland Joffé (1986).

Un’altra non secondaria caratteristica di questa composizione così poliforme risiede nei materiali preregistrati, con i quali torna in primo piano il rapporto con le etnie, la cui chiamata in causa in questo contesto ha un significato troppo evidente perché lo si debba

commentare. Stavolta, però, i reperti sono reali, “documentari”, ma vengono chiamati in gioco *dentro* la partitura, in una coesistenza che è impossibile prevedere o valutare sulla carta. Benché *Voci dal silenzio* non lasci individuare al proprio interno una serie portante, essendo la composizione caratterizzata da un libero cromatismo da cui emerge l’intervallo ricorrente di quinta diminuita, resta pur sempre il contrasto fra un impianto “classico” – polistrumentale e vocale tendenzialmente tonale – ed alcune modalità orali diversamente organizzate. Si tratta di dodici frammenti diffusi in quadrifonia – tutti brevi ad eccezione del decimo – sulla cui natura si rimanda allo scritto di Francesco De Melis. Qui ci limiteremo ad osservare la inaspettata diversità, viste le premesse di fondo, del dodicesimo innesto rispetto a tutti gli altri, consistente in un frammento polifonico di Magister Perotinus (Scuola di Notre Dame, XI sec.), sarebbe a dire una testimonianza appartenente all’espressione musicale più colta e raffinata del primo Medioevo. Improbabile, quindi, che anche all’orecchio meno esigente possa risultare assimilabile ai reperti uditi in precedenza, ma l’incongruenza sembrerebbe giustificarsi, almeno secondo i presumibili intenti del compositore, per una funzione-ponte, grazie alla quale la “sacralità” si trasferirebbe dal frammento registrato al coro del finale, quello stesso che, come si è visto, allude a uno stile a cappella. Si conclude così, in do in minore, una partitura che nella stesura autografa contiene questa epigrafe:

*Contro il terrorismo,
contro il razzismo e ogni forma
di persecuzione etnica.
Per l’uguaglianza tra i popoli.*

Non c’è, come si vede, menzione diretta della tragedia delle Twin Towers, ma questo rientra nella riservatezza e nel pudore dell’uomo: caratteri come provenienti da un’altra epoca, tanto oggi se n’è smarrita la consuetudine.

Sergio Miceli

ENNIO MORRICONE: MAIEUTICA DEL SILENZIO TRA SCRITTURA E ORALITÀ

Il magnetofono, macchina di cattura delle sonorità, veniva annoverato da padre Pozzi, nella sua introduzione a *Le parole dell'estasi*, l'antologia dei testi di Maria Maddalena de' Pazzi da egli stesso concepita e curata, tra "le meraviglie elettriche di oggi", insieme al "cinema sonoro" e alla "videocassetta". In quell'oggi, che ormai risale a una ventina d'anni fa, su quello che resta dell'oralità della santa, l'autorevole padre filologo era inconsolabile: possediamo soltanto "ciò che la costituisce al di qua del suono". Un bel paradosso: l'oralità al di qua del suono. Tutto questo nonostante nel cinquecento le parole estatiche di Maria Maddalena, "uno dei dettati orali più impressionanti, uno dei testi mistici più squisiti", si fossero "salvate ingegnosamente" grazie alla strenua attività di otto consorelle che si dedicarono con abnegazione a prelevarle "in diretta": quattro dettatrici ripetevano "via via a turno le frasi colte dalla sua bocca" e quattro trascrittrici le fissavano sulla carta. In anticipo di qualche secolo sull'invenzione della macchina, il congegno fin troppo "macchinoso" di questo "registratore" *ante litteram* si rivelava per padre Pozzi "manchevole nel risultato". Mai aggettivo fu più pertinente: la registrazione della voce attraverso la scrittura "manca" infatti della componente essenziale dell'oralità: il suono. Sui segni scritti come documentazione del flusso orale padre Pozzi è stato definitivo: "le morte sillabe inchiodate sulla pagina stanno al vortice della parola detta come il fiore appiattito e stinto dell'erbario a quello succoso e colorito del campo". Altro che "carta canta": dell'"empito torrenziale" di quelle elocuzioni le "mute carte" tramandano solo "l'organismo smembrato, mummificato e forse mutilato".

Indubbiamente gli eventi verbali nei ratti mistici di una santa sono speciali testi orali, come testi speciali orali sono le meloterapie sciamaniche e gli esorcismi musicali: quanto a complessità sonora tali etno-fenomeni non sono certo da meno dell'estasi di una mistica cristiana. Ecco perché le osservazioni del padre filologo cadono bene in

questa sede: tra le maglie di *Voci dal silenzio* risiede molta vocalità d'orizzonte religioso. Come ha immesso (dunque in-scritto) la componente musico-rituale Morricone nella sua partitura?

C'è una scrittura che comporta sonorità, e la partitura è tale in quanto designa-assegna parti scritte a coloro che debbono tradurle in suoni. Ma altro è la scrittura che dà luogo a sonorità, altro è la scrittura che pretende di dar luogo a sonorità che hanno già luogo senza scrittura (i segni grafici che vorrebbero “tradurre” la musica che nasce orale). Le sonorità della sezione orale dell'opera morriconiana, prelevate *sul campo*, ossia *in vivo* e *in loco*, hanno avuto appunto già “luogo” (senza scrittura) nei paesi d'origine del prelievo. Peregrina, come insegna padre Pozzi, è l'idea di rifare l'oralità con la scrittura e a questo scopo non c'è semiografia musicale che tenga: per ottenere il fenomeno orale, compreso quello musicale, l'unico strumento di cui avvalersi è la macchina che quel tipo di sonorità cattura e riproduce. La musica orale si può certo trascrivere su pentagramma, col ricorso ai segni diacritici, come insegnano gli etnomusicologi, ma a fini di studio, non esecutivi.

Ora la partitura di Morricone ha una componente d'oralità così pregnante da riflettersi a pieno titolo sul titolo stesso dell'opera: le voci dal silenzio sono infatti quelle della tradizione orale. E cosa ha dunque scritto in partitura Morricone dell'oralità che ne connota il messaggio? Intelligentemente nulla, nonostante, a differenza delle consorelle di Maria Maddalena, le variabili del timbro, del tono, del ritmo, delle accelerazioni e delle pause sarebbero state molto meno problematiche da tradurre coi segni per lui compositore. Visto che dal tempo della santa, le “meraviglie elettriche” (il magnetofono in particolare, per ciò che ci riguarda), hanno fatto la loro comparsa sulla scena della riproducibilità, Morricone ha messo in partitura i fiori del campo e non quelli dell'erbario. I fiori *del campo* sono, come si dice in gergo etnomusicologico, i suoni registrati *sul campo* e in *Voci dal silenzio* rappresentano la partitura orale della composizione, che appunto si compone di partitura scritta più partitura orale. Meglio: non è che Morricone non abbia “scritto” affatto l'oralità,

ma ciò che ha “scritto” come sezione orale (il “contrappunto” etnico-vocale) l’ha scritto rispettosamente senza scrittura, vale a dire senza segni grafici (che non siano, a misura, i punti di partenza del nastro), infatti la dialettica contrappuntistica che scaturisce dalla sovrapposizione delle componenti orali è stata forgiata in studio di missaggio coi mezzi appunto dell’audio-tecnologia: tale costruzione è naturalmente una scrittura (senza grafia) che segue i criteri aleatori di un orizzonte più orale-auricolare di concezione, sia pure condizionato da una poetica compositiva sensibile sì a spinte aleatorie, ma pur sempre appartenente alla più rigorosa tradizione scritta. Abbiamo detto: sovrapposizione delle componenti orali. E siamo al *punctum*: l’impertinenza filologica di Morricone o, meglio, la sua pertinenza anti-filologica. Nessun etnomusicologo avrebbe potuto forgiare con la stessa tranquillità la partitura orale di *Voci dal silenzio*: dato il suo piano, solo un non-etnologo amante dell’ethnos come lui poteva mischiare le carte estetiche dell’oralità con tanta poetica disinvoltura. Ecco il piano: ravvicinare le lontananze. Sia i lontani tra di loro (partitura orale) che i lontani (non solo geograficamente) da noi (partitura scritta + partitura orale). Qui analizziamo il “loro”, cioè il versante della tradizione orale, attenendo l’analisi della partitura scritta al contributo musicologico di Sergio Miceli.

Loro, i lontani, sono vicini per comun denominatore: il *silenzio*.

“C’è chi lascia un poema / e chi non lascia niente / perché esse muto è ’l tema / de vive, in tanta gente” ha scritto un’alta “voce” del Novecento, quella di Franco Scataglini, altrove e non per caso già musicata da Morricone. Il silenzio è qui inteso come tema e destino degli analfabeti e, per estensione, dei popoli subalterni e a connotazione generalmente orale d’espressione. Il silenzio (da cui provengono e su cui si stagliano le oralità) è sentito politicamente dal compositore come silenzio di tutte le voci tenute sotto silenzio. Eppure qui il silenzio ravvicina i lontani. In tal senso è quiete, non abisso del nulla. Non nientifica dunque, il silenzio, ma consente la parola: dalla quiete nasce il canto. La quiete è il nastro

vergine su cui Morricone assomma e coniuga le tradizioni orali. Non scrivendo (la partitura orale), lungi dal restare muto, Morricone viceversa parla, dando voce alle voci: tale maieutica del silenzio è dunque una scrittura-non scrittura che dà voce alle voci. Se nel contrappunto il “contro” è relativo perché il contrasto è anche l’insieme e il *punctum contra punctum* è una dialettica, un dialogo, nella sovrapposizione delle componenti orali in *Voci dal silenzio* più che di “note contro note” c’è un senso proprio di “canto contro canto”, laddove il “contro” in verità con-suona al punto che viene fatto di domandarsi dove siano finite le dissonanze. Ciò non toglie che l’impatto di queste oralità risulti all’ascolto di caleidoscopica violenza. Ma veniamo ai fiori del campo (raccolti grazie alla meraviglia elettrica del registratore di suoni) e all’*ikebana* di Morricone (ottenuto grazie alla meraviglia elettrica del banco di missaggio). Siamo in Africa ed è il 14 febbraio del 1963, quando viene registrato in Niger, a pochi chilometri da Agades, lo stupendo canto tuareg che, dopo nove piccole “finestre orali” aperte e subito richiuse in partitura sul canto del mondo, fa spalancare al compositore la porta d’ingresso a tutta l’oralità del pianeta. Sulle voci responsoriali di questi nomadi allevatori berbero-musulmani che abitano il centro del Sahara e le steppe a sud del deserto, sul ritmo incalzante del tamburo *tindé*, sull’incessante battito delle loro mani, s’innesta, a straniante sorpresa, il coro propiziatorio dei Bonpos, i monaci tibetani che, con specialissima *gravitas*, eseguono una tradizione rituale dedicata a Midu, la loro antica divinità protettrice. E’ singolare come l’ingresso spiazzante dei monaci sancisca il loro silenzio fino a quel momento. E questo vale sempre, sull’*incipit* di ogni nuovo innesto: le voci, quando entrano, sottolineano il silenzio da cui provengono, il *loro* silenzio, beninteso, perché quello dei canti in azione è stato già a sua volta sottolineato. Sul coro afro-tibetano Morricone stende la melodia ermafroditica di un tipico *high tenor* delle montagne caucasiche: la dolorosa voce maschio-femminile dell’Azerbaijan. Quando i primi Tuareg si allontanano, come in un campo lungo di cammelli, sull’*ensemble* del Caucaso e del Tibet si fa strada altra Africa, quella

magico-religiosa di un esorcismo di quaranta anni fa: la meloterapia di possessione *tindé-N’Gouma* che, stagliandosi sulle altre voci con ossessiva iteratività, trascina in campo il naturale incastro tra un ulteriore responsorio nigeriano e la melodia-preghiera di una donna tuareg.

A questo punto di massima concentrazione africana, abbandonati i monaci, ma non la voce ermafrodita, entrano in scena gli indiani d’America: cominciano quelli d’area Chippewa, cui si aggiungono quelli dell’area Pine Ridge. “Tra i due mondi si sta confusi” recita il testo del canto indiano alludendo a una transizione al futuro delle tribù. E la vecchia donna del Borneo, che adesso avanza sui potenti cori etno-americani, accompagnandosi col tamburo e cantando un’ode d’amore piena di nostalgia, è il contrario dello spiazzamento culturale. Ecco, la pertinenza anti-filologica coincide con l’attitudine *ikebana*: parlando con gli spiriti, nella partitura di Morricone, i Pigmei dialogano con gli antichi Kafiri, grazie alle aspre “montagne polivocali” che il compositore erge dal Nuristan sul loro magico *yodel* e sulle loro trombe vegetali. E quando dal Rio delle Amazzoni albeggiano sulla cantillazione-preghiera vietnamita i canti di guarigione degli sciamani yanohama, Morricone dà ala alle *coplas* argentine, la più rara miscela di tradizione indiana e d’influenza spagnola.

Come è pertinente, in questo quadro, l’impertinente citazione di Perotinus! Non era lui il celebrato maestro di Notre-Dame, fautore di un medievale *ikebana* che ampliava il numero delle “voci” e dei “ritmi” della nostra polifonia? Ecco, risorge la scrittura. Le meraviglie elettriche si sono di nuovo allontanate: maestoso, dopo i suoni, regna il silenzio, nella luce e nel buio di ogni cattedrale.

Francesco De Melis

Pëtr Il'ič Čajkovskij
QUINTA SINFONIA IN MI MINORE OP. 64

Insieme alla *Sesta sinfonia* (“Patetica”) e allo *Schiaccianoci*, la *Quinta* appartiene all'estrema fase creativa di Čajkovskij, compresa nel breve arco cronologico che si estende, all'incirca, dalla metà degli anni Ottanta fino al 1893. La partitura venne concepita e scritta in tempi piuttosto rapidi: poche settimane, tra il mese di maggio e il 22 giugno (4 luglio) del 1888, bastarono alla prima stesura, mentre l'orchestrazione risultò completata entro il 14 (26) agosto dello stesso anno. La *Quinta* precede di una sola stagione il ritorno al balletto con la *Bella addormentata*, cui il compositore cominciò a dedicarsi nell'autunno, ma è posteriore di ben dieci anni alla *Quarta* (1878), la sinfonia che forse meglio si presta a un confronto con la nostra essendo la “Patetica”, per le sue libertà formali, quasi un *unicum* non solo all'interno della produzione del suo autore ma del sinfonismo di fine Ottocento nel suo insieme.

Non v'è dubbio che complesse motivazioni, d'ordine sia biografico che musicale, abbiano concorso al trascorrere di un così lungo lasso di tempo tra le due opere, tanto che l'insolita estensione di tale pausa è proprio ciò che, a nostro avviso, finisce per investire la fisionomia strutturale della *Quinta* di una sua connotazione particolare. Nella travagliata esistenza del compositore il 1878 era coinciso con il momento della sua fittizia unione matrimoniale, e sappiamo per certo che le lacerazioni sonore della *Quarta* riflettono direttamente quegli stati d'animo mortificanti che lo condussero prima a un grave esaurimento nervoso e poi a un tentativo di suicidio. Forse il repentino naufragio di quella unione impossibile, tentata da Čajkovskij al solo fine di celare lo scandalo della propria omosessualità, non è del tutto estranea – seppure inconsciamente – alla riluttanza nel tornare a cimentarsi nel genere. Del resto il compositore scrisse che “delle forme musicali, quella più autenticamente *lyrica* è la sinfonia”.¹ E *lirismo*, per Čajkovskij, è sinonimo di abbandono a temi sovranamente intimi, sentiti propri in un confuso quanto pericoloso abbraccio di esistenza e opera.

Nel contesto emblematico di quel che segue e precede, stretta tra la tragicità del primo movimento della *Quarta* e il desolato “Adagio” che sigilla il “Finale” della “Patetica”, la *Quinta* pare allora assumere il valore di una tesa ed estrema testimonianza di segno almeno parzialmente positivo. Anche qui, come nella *Quarta*, un “tema del Destino” percorre la partitura da un capo all’altro. Lo si ode subito nell’“Andante” introduttivo, esposto all’unisono dai due clarinetti nella tonalità di mi minore e quindi, trasfigurato in modo maggiore, ad aprire il “Finale”. È un tema-motto che ha qualcosa del “motivo conduttore” (*Leitmotiv*) o meglio ancora della *idée fixe* alla Berlioz, ed è trattato sul modello della flessibilità tipica dei poemi sinfonici di Liszt. Conferma di quanto a Čajkovskij preme, qui più che mai, non lo *sviluppo* tematico caro ai sinfonisti di scuola tedesca bensì la *trasformazione* delle cellule tematiche, la loro variegata e sottile ombreggiatura, il gioco delle loro spettrali – e teatrali – riapparizioni da un movimento all’altro.

Tra gli abbozzi della *Quinta* conservati presso il “Museo Čajkovskij” di Klin, l’ultima sua residenza nei pressi di Mosca, sono giunte fino a noi alcune annotazioni vergate in margine al primo movimento: “Mormorii, dubbi, lamenti, rimproveri contro... XXX”. E tra le pagine dell’“Andante”: “Devo gettarmi tra le braccia del destino?”. Non si sono conservate le annotazioni relative agli ultimi due movimenti. Ma anche solo da questi lacerti di frasi, l’ascoltatore sensibile trova rafforzata la propria sensazione dell’insorgere di un cupo mormorio, che si libra appena sopra il silenzio, nelle prime battute dell’Introduzione. Nell’“Andante cantabile, con alcune licenze – Moderato con anima” lo spunto programmatico si incarna con pari puntualità. Si osservi la riapparizione nel cuore del movimento, sorretta da un crescendo d’impeto sconvolto, del “tema del fato”: solo una così violenta incursione della *idée fixe* poteva smascherare l’apparente *nonchalance* del tema, tra il bucolico e il decadente, affidato ai corni all’inizio dell’Andante medesimo.

L’unica pagina di reale “distensione” digressiva resta, con i suoi toni di danzante e soffusa malinconia,

l'“Allegro moderato” con funzione di “scherzo”, laddove tutte le tensioni in precedenza accumulate si convergono invece nel “Finale” (“Andante maestoso – Allegro vivace”). Riguardo a questo decisivo movimento è stato eccepito da taluni in sede critica² che qui il compositore avrebbe commesso l'errore, con il “chiamare a raccolta” il tema d'inizio, di ridursi a riprendere materiali già a sufficienza elaborati. L'osservazione è a nostro avviso inopinata e rischia di travisare il significato stesso della sinfonia. Se le forze qui adunate da Čajkovskij sono ancora quelle tragiche del primo movimento, non è per un'incapacità ad organizzare altrimenti la campitura formale del lavoro. È piuttosto la vincolante necessità di ritornare alla fonte circolare di un'ossessione. Il che obbedisce a una dinamica musicale, insieme labirintica e catartica, non troppo lontana da quella che di lì a poco si osserverà nelle sinfonie di Gustav Mahler. Il trionfalismo dei loro finali sinfonici è, per entrambi, tanto più illusorio quanto più sembra correre travolgente e senza ostacoli; e tanto più si mostra illusorio e di “cartapesta” quanto più è invece atrocemente *vero* (in un senso capovolto e nascosto) per l'intimo pessimismo del compositore. In quel “Finale” è tutto il grido amaro, d'apparente vittoria e di veridica resa al destino – la resa al vivere inteso come *malattia* – che percorre con epica inesorabilità l'intera parabola esistenziale di Čajkovskij.

Michele Porzio

¹ Cit. in Luigi Bellingardi, *Čajkovskij*, Milano 1990, p. 109.

² Cfr. ad esempio il giudizio di David Brown nella voce “Čajkovskij, Pëtr Il'ič”, in AA.VV., *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, Torino 1985.

Gli artisti



ENNIO MORRICONE

Nato nel 1928 a Roma, all'età di dieci anni entra al Conservatorio di Santa Cecilia, ove studia tromba sotto la guida di Umberto Semproni, diplomandosi nel 1946; nello stesso tempo intraprende lo studio della composizione sotto la guida di Carlo Garofano, proseguendo poi con Goffredo Petrassi, con cui si diploma a pieni voti nel 1954. Il 1947 segna il suo debutto come compositore: scrive infatti *Imitazione* per voce e pianoforte su testi di Olimpo Dini, e viene ingaggiato per la prima volta come autore di musica per il teatro. Dal 1955 inizia a scrivere e arrangiare musica per film, tre anni dopo si reca a Darmstadt, dove segue un seminario tenuto da John Cage e assiste alla prima rappresentazione dei *Cori di Didone* di Luigi Nono. Nel 1960 inizia a collaborare come arrangiatore per show televisivi di varietà.

Nel corso della sua lunga carriera, Ennio Morricone, la cui produzione di musica "assoluta" vanta quasi ottanta titoli, è stato dapprima orchestratore e direttore

d'orchestra, poi compositore per il teatro, per la radio e per la televisione, infine autore di numerose colonne sonore di successo, senza tuttavia dimenticare la musica da camera e in particolare la composizione per orchestra: risalgono al 1985 il *Secondo concerto* per flauto, violoncello e orchestra e *Frammenti di Eros*, cantata per soprano, pianoforte e orchestra; si ricordano inoltre *Una Via Crucis. Stazioni I, IX e XIII* (1991), per voce recitante maschile, soprano, tenore, baritono, coro e coro preregistrato, organo e orchestra da camera, i *Due pezzi sacri* per coro e orchestra (1994), *Ave Regina Coelorum* per coro, organo e orchestra (1995). Più di recente ha scritto *Ode* per soprano, voce recitante e orchestra (1998-99).

L'impegno sociale e civile dimostrato da Morricone si è concretizzato in alcune composizioni, quali *Il silenzio, il gioco, la memoria* per coro di voci bianche o coro femminile, *Bambini del mondo*, per diciotto cori di voci bianche (1979), *Cantata per l'Europa* (1988), per soprano, due voci recitanti, coro e orchestra su testi di vari autori – eseguita all'Auditorium di Via della Conciliazione dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia durante la stagione sinfonica 1988-89 – e *Per i bambini morti di mafia*, per due voci recitanti, soprano, baritono e strumenti (1999).

Ha collaborato con grandissimi registi, da Sergio Leone (per cui ha firmato le colonne sonore di tutti i film, da *Per un pugno di dollari* a *C'era una volta in America*) a Bernardo Bertolucci, da Pier Paolo Pasolini a Gillo Pontecorvo, da Mauro Bolognini a Giuliano Montaldo. Nel 1967 gli viene chiesto di far parte della giuria al XX Festival del Cinema di Cannes.

Fra le numerose onorificenze ottenute ricordiamo il "Nastro d'Argento" per i film *Per un pugno di dollari* (1965), *Sacco e Vanzetti* (1971), *C'era una volta in America* (1985) – che ha inoltre ricevuto una *nomination* all'Oscar – e il "David di Donatello" per *Gli occhiali d'oro* (1988) e *Nuovo Cinema Paradiso* (1989). Sempre nel 1989 al Festival del Cinema di Locarno riceve il "Prado d'Oro" alla carriera. Nel 1991, su richiesta di Luciano Alberti, l'Accademia Chigiana ripropone i corsi estivi di musica da film, tenuti da Morricone e Sergio

Miceli, e il musicologo inglese Philip Tagg lo propone per la laurea *honoris causa* all'Università di Göteborg. Nominato membro della Commissione dell'Istituzione Universitaria dei concerti di Roma nel 1992, riceve dalle mani del ministro francese della Cultura Jack Lang il titolo di "Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres", mentre a Saint Vincent riceve la "Grolla d'oro" alla carriera. Primo compositore non americano ad aggiudicarsi nel 1994 il premio alla carriera dalla Society for Preservation of Film Music, viene insignito nello stesso anno del "Golden Soundtrack" dall'American Society of Composers, Authors & Publishers. Ha inoltre ricevuto il "Leone d'oro" alla carriera dalla 52^a Biennale del Cinema di Venezia del 1995, oltre al premio "Rota" istituito dalla Cam Edizioni e dalla rivista *Variety*. In occasione del suo settantesimo compleanno, nel 1998 l'Accademia di S. Cecilia gli consegna il premio alla carriera, mentre la colonna sonora del film *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore si è aggiudicata il "Nastro d'Argento", il "David di Donatello" e il "Golden Globe". Nel 1999 vince a Berlino l'"European Film Award", unico artista a ricevere una *standing ovation*.

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA



direttore principale

Riccardo Muti

violini primi

Francesco De Angelis
Francesco Maria Manara
Anahi Carfi
Domenico Pierini
Heidrun Baumann
Shelag Burns
Rodolfo Cibir
Alessandro Ferrari
Andrea Pecolo
Virginia Popescu
Luciano Sala
Ernesto Schiavi
Simion Vasinca
Fulvio Liviabella
Corinne Van Eikema
Lycia Viganò
Claudio Mondini
Eric Crambes
Nini Enxhi

violini secondi

Giorgio Di Crosta
Pierangelo Negri
Duccio Beluffi
Stefano Dallera
Silvia Guarino

Alois Hubner

Ludmilla Laftchieva

Anna Longiave

Goran Marjanovic

Anna Salvatori

Gianluca Scandola

Ana Skerleva

Emanuela Abriani

Francesca Monego

Eugenia Staneva

violenze

Simonide Braconi

Danilo Rossi

Giorgio Baiocco

Maurizio Doro

Marco Giubileo

Stefano Pancotti

Emanuele Rossi

Luciano Sangalli

Mihai Sas

Hiroshi Terakura

Zoran Vuckovic

Maddalena Calderoni

Matilde Scarponi

violoncelli

Giuseppe Laffranchini

Sandro Laffranchini

Massimo Polidori

Ina Schluter
Jakob Ludwig
Pierantonio Gibertoni
Simone Groppo
Clare Ibbott
Marcello Sirotti
Massimiliano Tisserant
Cosma Beatrice Pomarico

contrabbassi

Giuseppe Ettore
Claudio Cappella
Demetrio Costantino
Attilio Corradini
Gioacchino D'Aquila
Emanuele Pedrani
Claudio Pinferetti
Alessandro Saccone
Alessandro Serra
Francesco Siragusa

flauti

Davide Formisano
Marco Zoni
Romano Pucci

ottavino

Maurizio Simeoli

oboi

Francesco Di Rosa
Marco Schiavon
Gaetano Galli

corno inglese

Renato Duca

clarinetti

Mauro Ferrando
Fabrizio Meloni
Christian Chiodo Latini
Denis Zanchetta

fagotti

Evandro Dall'Oca
Valentino Zucchiatti
Nicola Meneghetti

controfagotto

Gabriele Screpis

corni

Alessio Allegrini
Danilo Stagni
Stefano Alessandri
Claudio Martini
Alfredo Coppola
Stefano Curci
Pierantonio Pesci
Roberto Miele

trombe

Giuseppe Bodanza
Luciano Cadoppi
Francesco Tamiami
Mauro Edantippe
Sandro Malatesta

tromboni

Edvar Torsten
Vittorio Zannirato
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

timpani

David Searcy
Jonathan Scully

percussioni

Francesco Lenti
Gabriele Bianchi
Gianni Arfacchia
Giuseppe Cacciola

arpe

Luisa Prandina
Olga Mazzia

tuba

Brian Earl

tastiere

Ada Mauri

ispettore dell'orchestra

Vittorio Sisto

addetti all'orchestra

Eugenio Salvi
Werther Martinelli

L'Orchestra Filarmonica della Scala nasce nel 1982 dall'orchestra del teatro milanese su iniziativa di Claudio Abbado, allo scopo di ampliare il repertorio sinfonico e realizzare così un'attività concertistica parallela a quella operistica. Nell'intento di valorizzare le qualità interpretative e tecniche dell'orchestra, il direttore ha dato vita all'Associazione Orchestra Filarmonica della Scala, a tutt'oggi una fra le più rinomate d'Europa. Grazie all'intensa attività concertistica svolta in tutta Europa, in Estremo Oriente e in Sudamerica, nell'arco di quasi un ventennio l'orchestra si è imposta quale presenza di assoluto rilievo nel panorama artistico internazionale, unica orchestra italiana presente alle Olimpiadi di Sidney nel 2001.

I maggiori direttori si sono alternati alla testa del complesso scaligero: da Claudio Abbado – che diresse i concerti inaugurali – a Carlo Maria Giulini – con il quale la Filarmonica ha effettuato le prime importanti tournée in Italia e all'estero – da Giuseppe Sinopoli, Valerij Gergiev e Wolfgang Sawallish – presenze costanti nelle trascorse stagioni di concerti alla Scala – a Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Gennadij Roždestvenskij e Yuri Temirkanov.

Direttore principale dell'orchestra milanese a decorrere dal 1987, Riccardo Muti ha impresso una svolta determinante alla qualità esecutiva ed interpretativa dell'ensemble, ne ha valorizzato al massimo le potenzialità e contribuito al successo ottenuto in campo internazionale negli ultimi anni. Diretta da Riccardo Muti, l'orchestra ha realizzato oltre trecento concerti e ha suonato ai Festwochen di Vienna nel 1996 e nel 1999, ha svolto tournée nei più importanti e prestigiosi centri di produzione musicale e culturale europei ed extraeuropei e ha tenuto concerti a Londra, Parigi, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Tokyo e al Festival di Salisburgo.

L'Orchestra Filarmonica della Scala si esibisce a Milano nell'ambito di due cicli concertistici distinti: il primo – che prevede otto concerti al teatro scaligero – rappresenta la stagione principale dell'associazione e ha

un turno d'abbonamento riservato ai soci; il secondo prevede cinque concerti per la stagione sinfonica, con tre turni di abbonamento. Per la stagione di concerti alla Scala, l'orchestra commissiona ogni anno una composizione ad un importante autore di fama internazionale.

Nel 1998 e 1999, dopo quasi un cinquantennio, l'orchestra ha riportato sul palcoscenico scaligero l'integrale delle sinfonie beethoveniane diretta da Riccardo Muti; riversata su disco, l'integrale ha riscosso vivo successo.

Ben inserita nel mondo culturale ed economico milanese, l'Orchestra Filarmonica della Scala annovera tra i soci fondatori e sostenitori anche autorevoli esponenti della società cittadina, alcuni dei quali membri del Consiglio d'Amministrazione dell'Associazione.

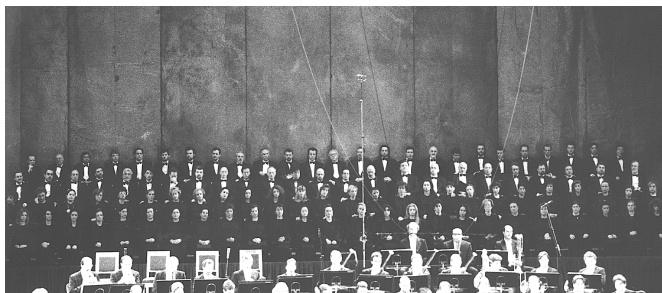
Diretta da Riccardo Muti, l'Orchestra Filarmonica della Scala ha ottenuto i più alti riconoscimenti in campo internazionale e vanta una consistente discografia realizzata per le etichette Sony, Decca ed Emi.

L'attività dell'Orchestra Filarmonica della Scala è sostenuta da



UniCredito Italiano

ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA



*Associazione del
Coro Filarmonico della Scala*

presidente

Ernesto Paolillo
socio benemerito,

direttore generale della Banca Popolare di Milano

presidente onorario

Carlo Fontana

sovrintendente della Fondazione Teatro alla Scala di Milano

vicepresidente

Lucia Bini

consiglio di Amministrazione

Luciano Andreoli, Emilia Bertoncetto,
Maurizio Menegozzo, Eros Sirocchi

ispettore del coro

Lucio Resta

tecnico di palcoscenico

Eugenio Salvi

soprani primi

Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Chiara Buttè
Silvia Capra
Alessandra Cesareo
Margherita Chiminelli
Tiziana Cisternino
Valentina De Vecchi
Gabriella Ferroni
Paola Grandini
Rossella Lampo
Lourdes Martinez
Keiko Miyoshi
Cristina Sfondrini
Mila Vilotjevič

soprani secondi

Nina Almark-Termine
Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rossana Calabrese
Rosanna Chianese
Maria De Micheli
Inga Djoeva
Nadia Engheben
Paola Iazzetta
Suzanne Marie Lotito
Ornella Malavasi
Martina Bortolotti

mezzosoprani

Marlena Bonezzi
Giovanna Caravaggio
Carla Carnaghi
Ester Ferraro
Stefania Gianni
Gabriella Manzan
Valeria Matakchini
Carole Lynn Mc Grath
Ainhua Lopez
Kjersti Odegaard

Rachel 'O Brien
Agnese Vitali

contralti

Francesca Benassi
Lucia Bini
Perla Cigolini
Annalisa Forlani
Patrizia Molina
Giovanna Pinardi
Olga Semenova
Claudia Vignati

tenori primi

Fabio Bertella
Luciano Buono
Giovanni Carpani
Lorenzo De Caro
Luca Di Gioia
Felix Fernandez Gemio
Andrej Glowienka
Massimiliano Italiani
Giovanni Maestroni
Eros Sirocchi
Giorgio Tiboni

tenori secondi

Woo Suk Byun
Jae Ho Jang
Dae Wan Kim
Alessandro Moretti
Steven Mullan
Paolo Sala
Davide Siega
Claudio Venturelli
Mauro Venturini

baritoni

Bruno Gaudenzi
Lee Keun Kwang
Maurizio Menegozzo
Alberto Milesi

Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Franco Podda
Guerrino Spiz
Lorenzo Tedone
Gianfranco Valentini

bassi

Vincenzo Alaimo
Andrea Albertolli

Luciano Andreoli
Venelin Arabov
Giuseppe Cattaneo
Junyoung Choi
Emidio Guidotti
Mauro Peconi
Alessandro Perucca
Claudio Pezzi
Alberto Rota
Giorgio Valerio

Nata nell'aprile del 1997 su iniziativa degli artisti del Coro del Teatro alla Scala, l'Associazione del Coro Filarmonico della Scala intende promuovere e divulgare il vasto repertorio corale, al di fuori degli spazi della programmazione del teatro milanese; oltre al repertorio operistico, il coro dedica infatti particolare attenzione alla musica vocale dal Rinascimento all'età contemporanea. Sin dal suo esordio, il Coro Filarmonico della Scala ha riscosso entusiastici consensi in Italia e all'estero e ha collaborato con alcuni tra i maggiori direttori d'orchestra.

Particolarmente significativo il rapporto con Riccardo Muti – direttore musicale del Teatro alla Scala e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica scaligera – con il quale si ricordano, oltre ai numerosi concerti e tournée, le significative presenze a Ravenna, a Sarajevo (1997) e a Beirut (1998), nonché le esecuzioni della *Nona Sinfonia* di Beethoven al Teatro alla Scala nel marzo 1998 e nel novembre 1999, la *Messa in sol maggiore* di Cherubini all'Accademia di Santa Cecilia a Roma nel settembre 1998, i *Quattro pezzi sacri* di Verdi a Ravenna nel 1999, ancora la *Nona Sinfonia* a Ravenna e a Mosca con la Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il Coro del Teatro Bolshoi nel luglio 2000. Nell'ottobre 1998 l'Associazione si è presentata con organico ridotto al Festival Kurtág presso il Teatro alla Scala; per l'occasione, ha proposto in prima esecuzione assoluta alcuni brani del compositore ungherese, con la direzione di Riccardo Muti. Nel dicembre dello stesso anno il Coro femminile ha partecipato al concerto celebrativo per la nuova

illuminazione della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano e ha realizzato l'incisione *live* della *Nona Sinfonia* di Beethoven con Riccardo Muti sul podio della Filarmonica della Scala. Nell'ambito della stagione sinfonica del Teatro alla Scala, il coro ha partecipato all'esecuzione di *Oedipus Rex* e della *Sinfonia di Salmi* di Stravinskij, diretti da Ingo Metzmacker, e a *Le martyre de Saint-Sébastien* di Debussy, diretto da Georges Prêtre; ha inoltre eseguito la *Rapsodia per contralto* op. 53 di Brahms e *A se stesso* di Vlad diretti da Giuseppe Sinopoli, recentemente scomparso, la *Messa in fa minore* di Bruckner e la *Messa in re minore* di Cherubini dirette da Riccardo Muti. Con la Filarmonica della Scala diretta da Muti, nel luglio 2001 ha preso parte ai concerti straordinari a Istanbul e Erevan, nell'ambito delle manifestazioni di Ravenna Festival.

È in corso di realizzazione per la Decca l'incisione discografica delle cantate di Rossini con l'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Chailly.



RICCARDO MUTI

Nato a Napoli, si è diplomato in pianoforte al Conservatorio di San Pietro a Majella con Vincenzo Vitale, e in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 ha vinto, primo italiano nella storia del concorso, il "Premio Guido Cantelli", imponendosi all'attenzione del mondo musicale. Dal 1968 al 1980 è Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Dal 1972 è chiamato a dirigere la Philharmonia Orchestra di Londra in una serie di concerti che gli valgono la nomina a Principal Conductor, succedendo a Otto Klemperer. Nel 1979 l'orchestra londinese lo nomina Music Director e, nel 1982, Conductor Laureate. Dal 1980 al 1992 è Music Director della Philadelphia Orchestra, che guida in numerose tourné e in una ricca discografia. Dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala, dove aveva debuttato il 5 novembre 1970, in un concerto sinfonico con Dino Ciani al pianoforte.

Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute un'importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York, Monaco di

Baviera, Vienna, Londra e a Ravenna Festival. È inoltre ospite ogni anno sul podio della Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco, della New York Philharmonic Orchestra e dell'Orchestre Nationale de France. Il suo debutto sul podio della New York Philharmonic Orchestra ha riscosso entusiastiche reazioni da parte del pubblico e della critica americani.

La Direzione Musicale del Teatro alla Scala

Nei quindici anni di direzione musicale alla Scala Muti ha esplorato molteplici ambiti del teatro musicale. Grande spicco hanno assunto le sue interpretazioni verdiane, che includono larga parte della produzione del Bussetano, dalle più significative creazioni giovanili (*Nabucco*, *Attila*, preceduti nel 1982 da *Ernani*), fino ai grandi capolavori della maturità. In particolare Muti ha aperto la stagione 1989/90 dirigendo *I vespri siciliani*, la stagione 1992/93 con *Don Carlo*, la stagione 1997/98 con *Macbeth*. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo molti anni di assenza, la trilogia romantica – *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il Trovatore* – oltre a *La forza del destino* (febbraio 1999). Per l'anno verdiano 2001 ha riproposto la trilogia (nell'arco di un mese) e il *Falstaff* (alla Scala, al Teatro Verdi di Busseto e a Ravenna Festival), insieme a una nuova produzione di *Un ballo in maschera* (maggio), alla ripresa di *Macbeth* (ottobre) e all'*Otello* che ha inaugurato la stagione in corso. Di Mozart, Muti ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*. Ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini e *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini, fino a rarità come *Lodoïska* di Luigi Cherubini e *La Vestale* di Gaspare Spontini, oltre ai titoli gluckiani *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride*, *Armide*. Dopo *Der fliegende Holländer* e *Parsifal*, l'impegno wagneriano di Riccardo Muti si è concentrato su *Der Ring des Nibelungen*, ciclo aperto con *Die Walküre* (dicembre 1994), proseguito con *Das Rheingold* (maggio 1996) e *Siegfried* (aprile 1997), culminato nell'inaugurazione della stagione scaligera 1998/99 con

Götterdämmerung. Con *Manon Lescaut*, nel giugno 1998, ha portato la sua prima opera di Puccini su un palcoscenico teatrale; è poi seguita, nel marzo 2000, *Tosca*. Il 18 maggio 1996 ha diretto il Concerto straordinario per il Cinquantesimo Anniversario della ricostruita sala del Teatro alla Scala. Per l'inaugurazione dell'ultima stagione del Novecento ha scelto *Fidelio* di Ludwig van Beethoven. Molto apprezzata la sua interpretazione dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc nel maggio 2000, insignita del Premio Abbiati.

Le tournée più significative

Con il Teatro alla Scala Riccardo Muti ha effettuato numerose acclamate tournée: è stato in Giappone (1988, 1995 e 2000), in Germania, in Russia e a Parigi dove ha diretto, nel 1988, nella Cattedrale di Notre-Dame, la *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi, divenuta insieme a *La Traviata* emblema del Teatro alla Scala nel mondo. Con i complessi scaligeri Muti è stato a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo 1992; nell'ottobre dello stesso anno alla Carnegie Hall di New York e nel 1994 alla Alte Oper di Francoforte. Recente il successo dei concerti dell'Orchestra e del Coro della Scala diretti da Muti a Mosca, Bucarest e Poznan (*Messa da Requiem* e *Te Deum* di Verdi, *Stabat Mater* di Rossini).

La Filarmonica della Scala

In questi anni Muti ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala portandola a essere unanimemente riconosciuta come un'orchestra di rilevanza internazionale e con una personalità artistica e un'identità di suono di forte impronta italiana: con essa ha ricevuto, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 ha diretto la compagine milanese a Vienna, per la prima volta, nella leggendaria Sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen, e quindi in una significativa tournée in Estremo Oriente (Giappone, Corea, Hong Kong) e in Germania. Nel 2000 ha portato la Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo. Altre tournée li hanno condotti a Wroclaw,

Mosca, San Pietroburgo, Vilnius, e recentemente a Buenos Aires e San Paolo. Dopo molti decenni Muti ha riportato al Teatro alla Scala il Ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine '800 e del '900: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker

Muti è stato più volte chiamato sul podio dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è intenso e significativo. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro, onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart, Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournée europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994, nel 1997 e nell'aprile 2000, alla Carnegie Hall di New York e a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto, a Salisburgo nel gennaio 1991, il concerto che ha dato inizio alle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e il Concerto di Capodanno del 1993, 1997 e 2000. In meno di due mesi, l'incisione live del Concerto di Capodanno 2000 ha ottenuto il Disco d'oro. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria e l'anno successivo, nell'ambito delle celebrazioni per il Bicentenario schubertiano, un'importante serie di concerti, culminati in quello tenuto nel Duomo di Santo Stefano a Vienna con la *Messa in mi bemolle maggiore D 950*. Particolarmente significativo l'interesse e l'impegno di Riccardo Muti nei confronti della musica italiana del '600 e del '700: sempre con i Wiener Philharmoniker ha infatti scelto di inaugurare nel 1998 le Festwochen di Vienna con la *Messa in re maggiore* di Luigi Cherubini e di presentare al Festival di Pentecoste di Salisburgo una preziosa selezione di musiche sacre del barocco italiano con opere di Niccolò Porpora e Giovan Battista

Pergolesi. Nel giugno 2000 Muti ha diretto i Wiener Philharmoniker in un concerto in Vaticano alla presenza di Sua Santità Giovanni Paolo II. Recente il successo della sua esecuzione delle *Nozze di Figaro* alla guida dei Wiener Philharmoniker al Theater an der Wien, a conclusione dell'intera trilogia Mozart-Da Ponte.

I riconoscimenti

Durante la sua carriera Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onorificenze accademiche: dall'Università di Philadelphia e dal Mount Holyoke College del Massachusetts, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton, dall'Istituto delle Scienze Weizmann di Tel Aviv e dalle Università italiane di Bologna, Urbino, Cremona, Lecce, e dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze e dell'Accademia Filarmonica di Bologna, che annovera fra i suoi membri illustri personalità musicali (da Corelli e Padre Martini, a Mozart, Rossini, Verdi e Wagner). È Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito della "Verdienstkreuz" della Repubblica Federale Tedesca, dell'"Ehrenkreuz" della Repubblica Austriaca e della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta. Nel dicembre 1992 gli è stata conferita la Legion d'Onore della Repubblica Francese. Nel maggio 2000 ha ricevuto dal Presidente dello Stato d'Israele il prestigioso premio Wolf per le Arti. A seguito di un concerto benefico per la raccolta di fondi per il restauro della casa di Mozart, il Mozarteum di Salisburgo lo ha insignito della Medaglia d'argento, la massima onorificenza riconosciuta a un interprete mozartiano. Una targa in marmo con i nomi di Riccardo Muti e dei Wiener Philharmoniker è stata inoltre posta a memoria dell'avvenimento all'ingresso della casa del Salisburghese. In occasione della sua visita a Milano nell'ottobre 2000, Sua Maestà la Regina Elisabetta II ha conferito a Riccardo Muti il titolo di "Knight of the British Empire". Del 2001 sono la sua nomina a Membro d'onore della Wiener Hofmusikkapelle e il conferimento

da parte del Presidente Klestil della Grande Medaglia d'argento al merito della Repubblica d'Austria. In occasione del concerto tenuto a Mosca con i complessi scaligeri il 2 ottobre scorso, ha ricevuto dal Presidente russo Putin l'Ordine dell'Amicizia. Recente è il Premio "Bellini d'Oro", assegnatogli nel bicentenario della nascita del compositore dal Comitato Fondazione Bellini Festival, che lo ha ritenuto il più grande direttore belliniano di tutti i tempi (*Norma, I Puritani, I Capuleti e i Montecchi*). Muti è cittadino onorario di Ravenna, Milano, Firenze, Busseto, Maiolati Spontini, Molfetta, Philadelphia, Sydney. Dalla città di Milano ha ricevuto, oltre all'Ambrogino d'Oro, la più alta onorificenza: la Grande Medaglia d'Oro. Significativa infine la testimonianza dell'impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala – in collaborazione con il Ravenna Festival – in occasione di concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (luglio 2001).



ROBERTO GABBIANI

Nato a Prato, si diploma in pianoforte e composizione al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze. Giovanissimo, è chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare il maestro del coro Adolfo Fanfani, al quale succede dopo pochi anni.

Ha lavorato al fianco dei più illustri direttori d'orchestra, quali Riccardo Muti, Thomas Schippers, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel e Carlos Kleiber. Sin dagli esordi, Roberto Gabbiani alterna l'attività di maestro del coro con quella di direttore ospite di varie orchestre e cori, tra cui il Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra Regionale Toscana, il Groot Omroep Choir.

Ha diretto prime esecuzioni moderne di musiche di Girolamo Frescobaldi, Paolo Aretino e Carlo Gesualdo da Venosa e, in prima esecuzione assoluta, alcuni lavori di Aldo Clementi, Gaetano Giani Luporini, Luigi Nono, Goffredo Petrassi e Adriano Guarnieri.

Divenuto direttore del coro del Teatro alla Scala nel 1991, ha diretto l'orchestra scaligera e l'Orchestra Sinfonica di Milano “G. Verdi” in numerosi concerti sinfonico-corali, e ha inoltre collaborato con l'Accademia di Santa Cecilia e Radio France.

Dal 1999 Roberto Gabbiani è sovrintendente della Fondazione “Guido d'Arezzo”.



MARIANO RIGILLO

Allievo di Orazio Costa e Sergio Tofano, si è diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma.

Da allora si è esibito nei maggiori teatri italiani, fra gli altri lo Stabile di Torino (*Il sogno* di Strindberg), il Piccolo di Milano (*L'illusion comique* di Corneille, *Persone naturali e strafottenti* di Giuseppe Patroni Griffi), il Teatro Greco di Siracusa e le Orestidi di Gibellina.

Ha recitato sotto la guida di maestri come Luca Ronconi (*Fedra* di Racine, *Misura per misura* di Shakespeare, *Il Candelaio* di Giordano Bruno) e Roberto De Simone (*L'histoire du soldat* di Stravinskij), distinguendosi come autorevole interprete goldoniano: *La bottega del caffè* e *Le femmine puntigliose* per la regia di Patroni Griffi, *Gli innamorati* (Franco Enriquez), *L'impresario delle Smirne* (Mario Missiroli) e *Il campiello* (Sandro Sequi).

La sua napoletanità ha dato particolare rilievo alle interpretazioni di Raffaele Viviani: *Napoli, notte e giorno* al teatro di Roma, e *Napoli, chi resta e chi parte* al Festival di Spoleto, entrambe per la regia di Patroni Griffi.

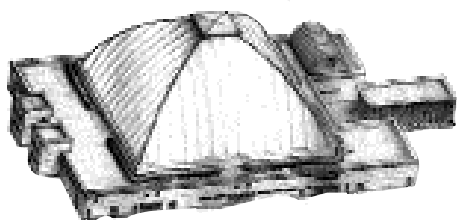
Inoltre l'interpretazione e la regia di *Pescatori* e di *Zingari* gli valsero il premio della Critica Teatrale Italiano (1982).

Sempre con un'opera di Viviani, *Osteria di campagna*, l'*Enrico IV* di Pirandello e il *Socrate immaginario* di Ferdinando Galiani, ha avviato nel 1993 un progetto denominato Teatro delle Due Sicilie, con il quale ha portato all'attenzione nazionale l'Ente Teatro di Messina, che ha diretto dal 1991 al 1995.

È stato direttore artistico del Festival Benevento Città Spettacolo (1994).

Nelle ultime stagioni ha interpretato *La vita di Galileo* di Bertolt Brecht e *I giganti della montagna* di Pirandello.

IL LUOGO



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro De André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali ed artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e di incontro di popoli e di civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso 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, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo 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 P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa 8 metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano

all'esterno, liberando l'area coperta, consentendo d'altro lato la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovich e Uto Ughi, è stato utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival. Basti ricordare la *Messa da Requiem* e *Nabucco* di Verdi diretti da Muti nel 1994 e 1995, *Carmen* di Bizet con la regia di Micha van Hoecke (2000), i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994) e Muti (1998), della Filarmonica della Scala diretta da Muti (1995-2001) e Sawallisch (1994), della Philadelphia Orchestra diretta da Muti (1993), dell'Orchestra del Maggio Fiorentino diretta da Mehta (1993), della London Symphony Orchestra diretta da Boulez (1993), del Schleswig-Holstein Musik Festivalorchester diretto da Solti (1993), dei Berliner Philharmoniker diretti da Abbado (1992), dell'Orchestra della Bayerischen Rundfunk diretta da Maazel (1995, 1998), del Bayerisches Staatsorchester diretto da Kleiber (1997), della Philharmonia Orchestra diretta da Chung (1994) e da Maazel (1999), dell'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Sawallisch (1996), Rostropovich (1998) e Tate (2001), dell'Ensemble Intercontemporain diretto da Boulez (1996), dell'Orchestre de Paris diretta da Boulez (2001), dei Münchner Philharmoniker diretti da Levine (2001), dell'Orchestra dell'Accademia di S.Cecilia diretta da Chung (1997, 1999), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo diretta da Gergiev (1995, 1997, 1999), dell'Orchestra e Coro del Teatro Bolshoi diretti da Mark Ermler e, unitamente all'Orchestra e Coro Filarmonico della Scala, da Riccardo Muti (2000).

Gianni Godoli

A cura di
Chiara Sintoni

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano