

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Palazzo Mauro de André
Sabato 5 luglio, ore 21

**MARIINSKY YOUNG
PHILHARMONIC ORCHESTRA**

direttore

VALERIJ GERGIEV

pianoforte

ALEKSANDR TORADZE

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

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

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

EN.E.R. TRADING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

MIRABILANDIA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

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*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

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, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
 Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
 Michiko Kosakai, *Tokyo*
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
 Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
 Lella Rondelli, *Ravenna*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
 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*
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
 Lady Netta Weinstock, *Londra*
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
 Alma Petroli, *Ravenna*
 Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
 Centrobanca, *Milano*
 CMC, *Ravenna*
 Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
 Deloitte & Touche, *Londra*
 FBS, *Milano*
 FINAGRO I.Pi.Ci. Group, *Milano*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 IES Italiana energia e servizi, *Mantova*
 Italfondionario, *Roma*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
 L.N.T., *Ravenna*
 Marconi, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*
 Winterthur Assicurazioni, *Milano*

Nel 300° anniversario della fondazione
della città di San Pietroburgo

Mariinsky Young
Philharmonic Orchestra

direttore
Valerij Gergiev

pianoforte
Aleksandr Toradze

Omaggio a Prokof'ev
nel cinquantenario della scomparsa

Sergej Prokof'ev
(1891-1953)

Estratti dalle Suites 1 e 2 (op. 64a e 64b)

dal balletto *Romeo e Giulietta*

Montecchi e Capuleti dalla Seconda Suite

La giovane Giulietta dalla Seconda Suite

Scena del balcone dalla Prima Suite

Minuetto dalla Prima Suite

Maschere dalla Prima Suite

Morte di Tebaldo dalla Prima Suite

Secondo concerto in sol minore

per pianoforte op. 16

Andantino - Allegretto

Scherzo: Vivace

Intermezzo: Allegro moderato

Finale: Allegro tempestoso

Terza sinfonia in do minore op. 44

Moderato - Andante - Allegro agitato

Andantino mosso



Prokof'ev negli Stati Uniti all'inizio degli anni Venti.

IL CASO PROKOF'EV

Il caso Prokof'ev rimane tutto da chiarire. A distanza di cinquant'anni dalla morte, il compositore russo resta una figura dalle molteplici maschere, difficile da collocare con giustizia nel canone del Novecento. Il valore della sua opera, tra le poche di questo secolo a godere di un'autentica popolarità, richiede una stima complessa, sulla quale pesano ancora forti disaccordi. Il percorso dell'artista s'intreccia con i grandi rivolgimenti della storia contemporanea, di cui è stato allo stesso tempo protagonista e testimone. Prokof'ev si formò nella tarda stagione della Russia zarista, un crepuscolo accompagnato in realtà da una rigogliosa fioritura culturale, contrariamente all'immagine monocroma e decadente che lo storicismo ideologico sovietico ha voluto tramandare. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre, il musicista visse, da apolide, negli Stati Uniti e in Francia, assistendo alla profonda metamorfosi del secolo, gli anni Venti, il decennio cruciale in cui il Novecento affermò la propria modernità dopo la frattura sconvolgente della Grande Guerra. Infine, deluso dal volgare asservimento di ogni fenomeno artistico alle leggi del mercato e preoccupato per la crescente emarginazione della sua musica nel gusto del pubblico, Prokof'ev accettò la scommessa di tornare nella Russia di Stalin. La sua vicenda traccia dunque un percorso del tutto originale, diverso sia da quello di musicisti che rifiutarono integralmente lo Stato sovietico a costo di un esilio perpetuo, come Stravinskij o Rachmaninov, sia da quello di coloro che decisero di rimanere in patria dopo la Rivoluzione bolscevica, accettando la realtà politica e partecipando alla costruzione di un nuovo sistema sociale e culturale, come, per esempio, l'amico fraterno Miaskovskij, cui è dedicata la *Terza Sinfonia*.

Il programma di questa sera mostra la radiografia, per così dire, della parabola artistica di Prokof'ev, offrendo un esempio di ciascuna delle tre fasi della sua attività: il giovane autore iconoclasta dell'anteguerra con il Concerto per pianoforte n. 2 (1913), il musicista esule e cosmopolita con la *Terza Sinfonia* (1928), il figliol prodigo dell'arte socialista con la Suite tratta dal grande

balletto *Romeo e Giulietta* (1938). Lo schema riassunto in questa sequenza di pezzi, naturalmente, è impreciso e superficiale nella sua rigidità, ma corrisponde in senso generale alle trasformazioni della personalità dell'autore, ambigua e sfuggente a una visione unilaterale. Lo stile musicale di Prokof'ev si è trasformato in modo quanto mai profondo, in quasi cinquant'anni di vita creativa. Ciascun cambiamento precede e accompagna in un certo senso le varie tappe della sua biografia, a testimonianza del fatto che il rapporto tra il contesto storico e l'opera esprime una relazione con il mondo ben più complessa di quanto si deduce da una comparazione meccanica. È da sottolineare con forza quest'aspetto, perché la questione dello stile riveste un ruolo cruciale nell'atteggiamento di Prokof'ev verso il proprio tempo. La ricerca di una forma efficace di comunicazione fu sempre la sua principale filosofia estetica, soprattutto nell'ultima fase della carriera, quella sovietica. In una delle prime interviste rilasciate al rientro in Unione Sovietica, pubblicata da *Izvestia* nel 1934, Prokof'ev sottolineava come lo scopo principale di un artista fosse di creare una musica facile da comprendere, ma di carattere originale. Non era una considerazione ingenua o servile verso il regime. Egli sapeva perfettamente che definire uno stile semplice e chiaro, ma allo stesso tempo non banale, è sempre stata un'impresa tra le più alte. Forse l'ambizione di creare un linguaggio unico e universale costituisce, nel suo astratto idealismo, l'utopia stessa dell'arte classica. Inoltre Prokof'ev era consapevole che la sua aspirazione, volta a trovare una forma di comunicazione moderna con il pubblico del suo tempo, corrispondeva in qualche misura alle richieste di politica culturale che il Partito comunista pretendeva dai compositori sovietici. Tornando in Russia forte del suo prestigio internazionale, Prokof'ev si era probabilmente illuso di poter stabilire un rapporto dialettico paritario con il regime, esercitando così un'influenza determinante sulla politica culturale dello Stato sovietico. Si rese conto troppo tardi che le questioni importanti per il Partito erano di ben altra natura, rispetto alle opinioni di un singolo compositore. Il concetto di 'piano quinquennale' valeva anche in materia estetica e ogni artista aveva solo

il compito di adeguare il proprio punto di vista agli obiettivi stabiliti dal Comitato centrale. I percorsi e le riflessioni individuali non avevano alcuna rilevanza e venivano censurati, indipendentemente dall'osservanza formale ai contenuti ideologici del socialismo reale. A torto è stato rimproverato a Prokof'ev di aver chinato la testa con troppa facilità ai principi imposti dalla politica del Partito comunista. Questo genere di critica non tiene conto delle molteplici forme di opposizione intellettuale al regime staliniano e del dibattito culturale avvenuto in Unione sovietica nei decenni cruciali a cavallo della Seconda guerra mondiale. Non è corretto appiattare il panorama della resistenza intellettuale allo stalinismo prendendo in considerazione solo la forma del dissenso esplicito, del contrasto frontale col regime. Oltre ai pochi artisti che ebbero il coraggio di assumere una posizione di aperto e clamoroso dissenso, vi fu un numero cospicuo di intellettuali che cercarono di esercitare una critica anche serrata dall'interno delle istituzioni e del mondo comunista. I nomi più noti sono quelli degli intellettuali dell'est come Bertolt Brecht, Ernst Bloch, György Lukács, ma la presenza di questa 'opposizione amichevole', meno visibile certamente ma non per questo meno rischiosa e impegnativa, era percepibile in tutti gli ambiti della vita sovietica. La famigerata risoluzione del 1948, ispirata dallo stesso ideologo del Partito, Zdanov, che aggredì duramente oltre a Prokof'ev i maggiori musicisti russi, tra i quali Šostakovič e Khačaturjan, è l'esempio fin troppo chiaro dell'esistenza di qualche posizione non del tutto allineata anche nell'ambito della musica sovietica.

L'opera di Prokof'ev sembra generata sotto il segno della dualità. La sua musica danza costantemente su una corda tesa tra due principi contrapposti. L'uno è rappresentato dalla forza di gravità della materia sonora, che agisce con estrema potenza sul ritmo e sulla natura oggettiva del suono, indifferente a ogni forma di psicologia; l'altro è percepibile in una sorta di aspirazione al sublime, quasi sempre compresente al rollio meccanico dell'orchestra. Nel mezzo, tra i due poli della sua sensibilità, si apre il nulla, un abisso vertiginoso sul quale l'anima del

compositore si affaccia con angoscia. L'orrore scaturito da questo senso di vuoto è forse la fonte delle tante, a volte troppe note, che farciscono lo spazio che rimane libero tra questi mondi. Da una parte Prokof'ev è schiacciato a terra dalla forza di gravità, esercitata dal mondo ctonio dei suoni gravi e delle torbide figure che attraversano i pentagrammi con ironie spettrali e guizzi fantasmagorici; dall'altra, è risucchiato verso l'alto dalle vibrazioni luminose delle melodie, fluttuanti nelle atmosfere rarefatte del cielo. L'aspirazione a sollevarsi dal fondo limaccioso e torbido costituisce fin dall'inizio la forza vitale e oscura della sua musica e genera la sconvolgente tensione emotiva del Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in sol minore op. 16.

La musica di Prokof'ev, ancora studente del Conservatorio di San Pietroburgo ma già conosciuto come *enfant terrible* della sua generazione, trae il nutrimento nella sua prima fase dal mondo del pianoforte. In questo terreno affondano le radici della sua musica e nascono i primi frutti dell'espressione poetica.

“Le accuse di brillante superficialità e di una qualità in certo modo ‘calcistica’ rivolte al Primo Concerto – notò il compositore – mi spinsero a cercare una maggiore profondità di contenuti nel *Secondo*”. Il Concerto n. 1, composto tra il 1911 e il 1912, aveva rappresentato la sintesi di tanti, eterogenei sforzi compiuti dall'autore sulla tastiera, negli anni precedenti, per trovare la propria strada. Conteneva, è vero, eccessi e qualche posa un po' da sbruffone, com'è tipico in chi ha da dimostrare qualcosa. Forse meritava, per i suoi peccati di gioventù, anche l'autocritica del compositore, ma aveva avuto il merito di raggiungere con successo lo scopo principale. Il Primo Concerto costituiva infatti la manifestazione indiscutibile di una personalità originale, con cui l'autore aveva saputo esprimere se stesso in un linguaggio nuovo e indipendente. Ma, una volta conquistato uno stile autonomo, Prokof'ev avvertì la necessità di dire qualcosa di più profondo e di portare alla luce la parte intima della sua coscienza, impresa che si accinse a compiere con la consueta urgenza creativa nel Secondo Concerto.

La musica fu composta in breve tempo, nella primavera del 1913, e venne inserita nel programma dei concerti

sinfonici estivi a Pavlovsk. La prima esecuzione, con l'autore al pianoforte, ebbe luogo il 5 settembre dello stesso anno, in un concerto diretto da A.P. Aslanov.

Ascoltando il Concerto in sol minore oggi, riesce difficile immaginare qual è il motivo dello scandalo suscitato all'epoca da questa musica. Il pubblico e la critica conservatrice bollarono il *Concerto* come un esempio spregevole di 'futurismo' e l'autore fu accusato di 'scimmiettare Majakovskij'. Eppure il punto di partenza di Prokof'ev in questo secondo Concerto, più ancora che nel precedente, era la gran maniera di suonare il pianoforte, eroe dell'anima romantica, un modello di scrittura ereditato da Rachmaninov, chiaramente riconoscibile sia nel lirismo melanconico e solitario del tema d'apertura che nel carattere con cui è concepito il rapporto tra il solista e l'orchestra. Ma rileggendo questa pagina nel contesto della musica russa del tempo, ci si rende conto dell'effetto di spostamento, di slittamento di senso provocato dall'enorme vitalità che scaturisce, inesauribile, dal pianoforte di Prokof'ev, espressione di un cuore selvaggio imbevuto d'assoluto. L'autore conduce il pubblico in una sorta di viaggio dantesco, in cui il paesaggio familiare lascia il posto poco alla volta a scenari sempre più inquietanti, che trasformano l'ambiente tradizionale in un luogo mostruosamente aspro e inospitale, esposto alla violenza di forze potenti che non concedono un respiro di tregua. Man mano che il pianoforte si addentra nella selva dei movimenti, le meditazioni solitarie del protagonista si sovrappongono a ritmi sempre più ossessivi, mentre i colori acidi degli strumenti a fiato impongono la tinta dell'orchestra al sensibile chiaroscuro della tastiera. Il contrasto tra la figura snella e beneducata del giovane autore seduto al pianoforte e la brutale fanfara di ottoni che chiude il *Concerto*, con la sua selvaggia esplosione di colore e di ritmo, deve aver procurato un contraccolpo clamoroso nel pubblico del Vauxhall di Pavlovsk, composto di famiglie nobili e borghesi in villeggiatura, come se un figlio del loro stesso sangue avesse aperto all'improvviso una botola sul mondo ribollente che s'agitava, folle e spaventoso, attorno alla casa assediata.

Le tensioni drammatiche accumulate nel Concerto in sol minore si rispecchiano, molti anni dopo, nell'inquieta Terza Sinfonia in do minore, eseguita la prima volta a Parigi il 17 maggio 1929 con l'orchestra diretta da Pierre Monteaux. Il fondo limaccioso e scuro, che intorbidiva la coscienza giovanile di Prokof'ev, riemerge con forza in questo lavoro della piena maturità, ma le immagini angosciose che un tempo erompevano nella musica, portando lo sconquasso, ora si manifestano con un carattere meno sovversivo. L'impeto delle passioni, che prima si scagliava con violenza contro le pareti della forma, viene incanalata nella Terza Sinfonia in uno stile rigoroso, chiaro, classico, ma non per questo meno caldo e comunicativo.

L'origine della *Sinfonia* risale ai vari tentativi di far rappresentare *L'angelo di fuoco*, che fu portata in scena soltanto nel 1955 a Venezia, due anni dopo la morte dell'autore. Quando fu chiaro, nella primavera del 1928, che l'opera non sarebbe stata allestita nemmeno a Berlino, Prokof'ev decise di adoperare parte della musica per una suite da concerto. Ma durante l'estate prese corpo il progetto di un'intera sinfonia, che il compositore creò come un lavoro autonomo e del tutto privo di relazione con il contenuto dell'opera.

La Terza Sinfonia è un'opera complessa, in cui Prokof'ev impiega un linguaggio molto denso, intessuto di riferimenti, fortemente organico. L'aspetto tecnico della composizione assume in certi episodi un rilievo esplicito, come nelle grandi opere della musica barocca. Per esempio, la parte centrale del primo movimento, composto in forma sonata, corrisponde alla sezione tradizionale dello sviluppo. Qui Prokof'ev elabora il materiale tematico con gli artifici della scrittura contrappuntistica e una strepitosa fantasia nel trattare la parte armonica, tanto da indurre a ritenere che vi sia quasi l'intenzione di esibire un virtuosismo compositivo. Il senso di questo atteggiamento, però, non consiste nell'inseguire un vuoto narcisismo, ma nel rendere completamente trasparente la struttura dell'organismo. La lezione del costruttivismo, cui Prokof'ev aveva in parte aderito con lavori quali la Seconda Sinfonia o il balletto *Le pas d'acier*, agisce ancora sull'artefice della struttura: la forma è nuda, sbucciata del

rivestimento decorativo, l'officina vuole mostrare la sua natura di macchina in movimento.

L'altro elemento imprescindibile per cogliere il carattere di questa Sinfonia è l'assoluta predominanza dell'idea melodica. I temi dei vari movimenti sono formati in sostanza da vere e proprie melodie, che costituiscono il principio da cui sono generate le membra della partitura. La musica di Prokof'ev nasce dalla melodia, che l'autore poneva come fondamento *a priori* di qualunque tipo di comunicazione sonora. La Terza Sinfonia manifesta nel modo più limpido la natura melodica del suo pensiero musicale, che discende sia da Musorgskij che da Čajkovskij. Ciascuno dei quattro movimenti, pur nell'ambito del carattere specifico che è loro proprio, si forma attorno a un'espressione melodica. L'ethos del mondo di Prokof'ev non si manifesta solo nei temi cantabili del Moderato iniziale o nel lirismo notturno dell'Andante, ma sopravvive anche nel furore astratto dell'inquietante scherzo, che rivive come allucinazioni di un sogno fantasmagorico le figure e le idee precedenti.

La contraddizione implicita però nell'impianto della Sinfonia consiste nel fatto che in Prokof'ev, autore che si colloca giustamente tra i grandi compositori strumentali del Novecento, confluisce allo stesso tempo anche la tradizione classica, che ha nella forma musicale il nucleo della propria ragion d'essere. La fatica d'Ercole che il destino ha imposto al suo genio fu per l'appunto di combinare due princìpi in qualche modo opposti, la monodia e la forma. Prokof'ev riuscì, a volte, a compiere l'impresa in modo splendido, come nel caso della Terza Sinfonia, in cui forma e contenuto emotivo convivono in uno stile fresco e originale.

La musica dell'ibrida suite eseguita questa sera, in cui sono mescolati i numeri più celebri della I e della II delle tre Suite esistenti, ha origine nel grande balletto in quattro atti *Romeo e Giulietta* op. 64, composto da Prokof'ev nel 1935 su invito del Teatro Kirov di Leningrado, l'attuale Mariinskij di San Pietroburgo. La vicenda del lavoro in realtà è abbastanza complicata, in quanto per varie vicissitudini la prima rappresentazione del balletto avvenne a Brno il 30 dicembre 1938, con

coreografie di Léonid Lavrovski. Il pubblico dell'Unione Sovietica dovette attendere fino all'11 gennaio 1940 per conoscere il capolavoro, allorché *Romeo e Giulietta* fu allestito a Leningrado, con la partecipazione della celebre *étoile* Galina Ulanova nel ruolo principale.

Prokof'ev non aveva indugiato, tuttavia, nel promuovere il proprio lavoro, preparando nel 1936 due suite per orchestra, alle quali seguì l'anno successivo anche un'altra suite per pianoforte. Nel 1946, infine, l'autore tornò ancora sulla musica del balletto, per estrarre dalla partitura una terza e ultima suite sinfonica.

L'importanza attribuita a quest'opera era perfettamente giustificata. Sotto molti aspetti l'imponente partitura, contenente oltre due ore di musica, rappresentava la sintesi di tutti gli sforzi compiuti da Prokof'ev per creare uno stile che fosse 'leggermente serio' o 'seriamente leggero', come aveva dichiarato l'autore nell'intervista a *Izvestia* citata in precedenza. Per tentare il suo ambizioso progetto, Prokof'ev aveva a disposizione inoltre due ingredienti formidabili e particolarmente cari al pubblico russo: Shakespeare e il balletto. In primo luogo, *Romeo e Giulietta* rappresentava un'abiura completa dei lavori dello stesso genere che Prokof'ev aveva scritto per i Ballets Russes. In antitesi al modernismo intellettuale dei soggetti proposti da Diaghilev, lo scenario del balletto ora metteva in scena una storia conosciuta e amata dal pubblico. Sebbene la tragedia fosse stata trasportata in musica molte volte, soprattutto in versione operistica, non esistevano precedenti di rilievo nella forma del balletto. Ma il pubblico russo aveva ovviamente nell'orecchio soprattutto l'ouverture di Čajkovskij e conosceva bene lo stile drammatico di Shakespeare, intensamente rivisitato dal teatro e dal cinema sovietico di quegli anni.

Prokof'ev mostra di sposare una concezione nuova del balletto, perfettamente naturalistica e narrativa. La musica, studiata per esaltare la sua facoltà evocativa, era l'elemento fondamentale di questo progetto di recupero della tradizione. L'immaginazione sonora di Prokof'ev fornisce alla vicenda, che segue da vicino il testo di Shakespeare, un inesauribile repertorio di figure, ambienti, stati d'animo. La musica di *Romeo e Giulietta*

intendeva parlare alle masse, con un linguaggio accessibile, ma irrobustito da una sintassi rapida, veloce, moderna. Non a caso, infatti, il lavoro fu addirittura rifiutato in un primo momento dal Bolshoi, tempio del balletto tradizionale, con l'accusa di non essere adatto alla coreografia, mentre al pubblico la musica piacque immensamente al primo ascolto. Il segreto della popolarità del *Romeo e Giulietta* consiste forse nell'aver saputo mescolare in modo magistrale un linguaggio musicale assolutamente accessibile, costituito da melodie diatoniche, frasi regolari e ritmi semplici, con un certo profumo di modernità emanato dall'orchestra. L'autore descrive con la musica l'azione, immedesimando la narrazione con il punto di vista degli amanti infelici, ma lascia colare qualche goccia di acida ironia o di palpitante angoscia, per impedire alla raffigurazione di precipitare nel sentimentalismo zuccheroso. Ma l'intensità di certi momenti, come il lirismo della scena al balcone o la tensione drammatica della morte di Tibaldo, trasportano il naturalismo della musica in una dimensione di autentico *pathos*, che riscatta l'aspetto regressivo di *Romeo e Giulietta* e parla ancora al cuore degli ascoltatori.

Oreste Bossini



*Sergej Prokof'ev (a sinistra) con Dmitrij Šostakovič
e Aram Khačaturjan.*

Gli artisti

MARIINSKY YOUNG PHILHARMONIC ORCHESTRA

La Mariinsky Young Philharmonic Orchestra è stata fondata in seno al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1999 da Valerij Gergiev e Gianandrea Noseda, con lo scopo di promuovere lo sviluppo di una nuova generazione di artisti del Teatro e costituire una sorta di corso di perfezionamento per i giovani strumentisti. Direttori importanti come Noseda, Algirdas Paulavicius, e naturalmente lo stesso Gergiev lavorano con l'Orchestra Giovanile, per assicurare la continuità della tradizione strumentale russa e per far sì che numerosi giovani musicisti vengano inclusi nelle attività abituali del Teatro Mariinskij.

Vladimir Feltsman, François Xavier-Roth, Kazuhiko Komatsu, oltre a studenti del celebre didatta Il'ja Musin provenienti dalla Russia, dagli USA, dalla Grecia e perfino dalla Cina, hanno diretto l'Orchestra. Tra i solisti ricordiamo invece Enrico Dindo (violoncello), Sergei Levitin (violino), Alexander Korsantia (pianoforte), Mieko Sato (soprano) e Kazune Shimizu (pianoforte).

L'Orchestra ha fatto la sua prima apparizione nel giugno 1999 per una recita de *Le nozze di Figaro* nel corso del festival Stelle delle Notti Bianche: gli stessi musicisti hanno anche partecipato, come orchestra in scena, ad una nuova produzione di *Don Giovanni* diretta da Valerij Gergiev nel Novembre 1999.

Sempre nel 1999, l'Orchestra ha effettuato il suo primo concerto sinfonico al Teatro Mariinskij, con brani di Mozart, Beethoven, Schumann e Verdi: solisti il russo Sergei Levitin e l'italiano Enrico Dindo, con la direzione di Gianandrea Noseda.

Fin dalla sua nascita l'Orchestra Giovanile ha avuto un rapporto particolare con l'Italia: proprio in Italia si è svolta la prima tournée internazionale nel dicembre '99, con una serie di concerti a Catania, Lucca e Napoli nell'ambito delle attività promozionali del FAI – Fondo per l'Ambiente Italiano. Sono seguite tournée ancora una volta in Italia (maggio e settembre 2001), Mosca, Finlandia e Germania. Nel settembre 2001 l'Orchestra ha

preso parte ad una produzione speciale di *Pierino e il lupo* di Prokof'ev presentata al Teatro Romolo Valli di Reggio Emilia nell'ambito del Festival MusicaRE, con la partecipazione di Jovanotti come voce recitante e la direzione di Gianandrea Noseda.

Nel Maggio 2002 l'Orchestra ha intrapreso, sempre con Gianandrea Noseda, una tournée in Giappone; mentre con Valerij Gergiev ha successivamente partecipato al Mikkeki Music Festival.



VALERIJ GERGIEV

Nato a Mosca nel 1953 da una famiglia originaria del Caucaso, Valerij Gergiev ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di San Pietroburgo sotto la guida di Il'ja Musin.

Nel 1978 è entrato al Teatro Mariinskij come direttore assistente, e nel 1988 ne è diventato direttore artistico, con nomina nel 1996 a direttore artistico e generale.

Sotto la sua guida, il Teatro Mariinskij ha rinnovato il repertorio, che ora include opere di Musorgskij, Čajkovskij, Rimski-Korsakov e Šostakovič, oltre ai balletti di Stravinskij. Ha inoltre ampliato il repertorio internazionale in lingua originale, in particolare quello tedesco, con opere di Wagner e Strauss, e quello italiano, con autori quali Donizetti, Verdi e Puccini.

Nel 1992 Gergiev ha fondato il festival Stelle delle Notti Bianche a San Pietroburgo, uno degli appuntamenti di maggior rilievo nel panorama estivo internazionale.

I traguardi artistici raggiunti hanno fruttato a Valerij Gergiev numerosi premi e riconoscimenti, tra i quali quello di “Artista del Popolo” in Russia, oltre a numerose “Maschere d’oro” e al Premio “Dmitrj Šostakovič”. Nel 2000 Gergiev ha ricevuto la più alta onorificenza della Repubblica Armena, mentre l’anno successivo è stato insignito dal Presidente della Repubblica Italiana dell’onorificenza di “Grand’Ufficiale al Merito” per il suo contributo alle celebrazioni verdiane. Nel 2002 il Presidente Vladimir Putin gli ha assegnato il “Premio di Stato delle Arti e delle Letterature”.

Valerij Gergiev è direttore principale della Rotterdam Philharmonic Orchestra da oltre un decennio e direttore principale ospite del Metropolitan di New York dal 1997. Dal 1996 è ospite regolare del Festival di Salisburgo, e dirige in tutti i maggiori teatri d’opera e festival nel mondo.

Con l’Orchestra del Teatro Mariinskij, con la Rotterdam Philharmonic e con i Wiener Philharmoniker ha registrato numerose opere del repertorio lirico e sinfonico.

Da più di dieci anni Valerij Gergiev partecipa con assiduità alle produzioni di Ravenna Festival: il 1992 ha visto il suo esordio a Ravenna insieme all’Orchestra del Kirov. Nel 1995 ha diretto al Pala de André *Francesca da Rimini* di Čajkovskij, *Schéhérazade* di Ravel e di Rimski-Korsakov; mentre due anni più tardi la sua collaborazione con Ravenna Festival si è estesa all’opera, con *Boris Godunov* di Musorgskij e – nel 1999 – *Lohengrin* di Wagner.



ALEKSANDR TORADZE

Nato a Tbilisi in Georgia, dopo gli studi pianistici al Conservatorio “Čajkovskij” di Mosca si è distinto in numerosi concorsi internazionali.

Negli Stati Uniti, dove attualmente vive, Aleksandr Toradze collabora con le più importanti orchestre, dalla Boston Symphony alla Los Angeles Philharmonic, dalla National Symphony alla Cleveland Orchestra. È inoltre ospite regolare dei maggiori festival, tra i quali l’Hollywood Bowl, il Festival di Saratoga ed il Blossom Music.

Anche in Europa Toradze suona con orchestre prestigiose: Gewandhaus di Lipsia, London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, Orchestre National de France, City of Birmingham Symphony Orchestra; collaborando con direttori come Vladimir Ashkenazy, Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Gianandrea Noseda e Mstislav Rostropovič.

Particolarmente duratura e fruttuosa la collaborazione con Valerij Gergiev e l’Orchestra del Teatro Mariinskij di

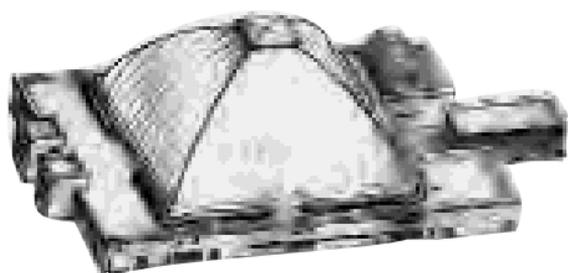
San Pietroburgo, con i quali ha realizzato importanti tournée in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, oltre alla regolare collaborazione con il Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo e il Mikkeli Festival, in Finlandia.

Aleksandr Toradze ha debuttato in Italia nel 1994 con l'Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Valerij Gergiev. Da allora ha suonato con alcune tra le maggiori orchestre italiane: Filarmonica della Scala, Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", Orchestra Sinfonica della Rai, Orchestra Sinfonica Siciliana.

Numerose anche le incisioni discografiche per importanti etichette, tra le quali citiamo l'integrale dei concerti di Prokof'ev per pianoforte con Gergiev sul podio dei Wiener Philharmoniker.

All'attività concertistica Toradze affianca anche l'impegno didattico presso l'Indiana University, South Bend, dove ha costituito il "Toradze Piano Studio", un progetto che coinvolge i suoi migliori allievi e che, dal 1996, presenta maratone pianistiche dedicate ai grandi del pianoforte: da Bach a Stravinskij, da Dvořák a Rachmaninov a Prokof'ev.

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 tempio 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 Valerj Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič 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 del Bayerischer 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), Rostropovič (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
Elisa Bianchini, Riccardo Battaglia

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano