

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Palazzo Mauro de André
domenica 18 giugno 2006, ore 21

Omaggio a Robert Schumann nel 150° della scomparsa



direttore
Riccardo Muti

Concerto n. 14.284 della New York Philharmonic

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

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

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

AMPLIFON

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA

CONTSHIP ITALIA GROUP

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GENERALI VITA

GRUPPO CASALBONI

GRUPPO POSTE ITALIANE

HAWORTH CASTELLI

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOOP

MERCATONE UNO

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,
Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,
Ravenna

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,
Ravenna

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,
Ravenna

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giuliani, *Milano*
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*
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello,
Milano
Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,
Ravenna
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini,
Ravenna
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo, Caterina e Aldo Rametta,
Ravenna
The Rayne Foundation, *Londra*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami,
Lavezzola
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
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*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate
e Imolese
Banca Galileo, *Milano*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SCAFI- Società di Navigazione, *Napoli*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

I parte

Robert Schumann

(1810-1856)

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120 (1851)

Ziemlich langsam. Lebhaft

Romanze (Ziemlich langsam)

Scherzo (Lebhaft)

Langsam. Lebhaft

II parte

Pëtr Il'ič Čajkovskij
(1840-1893)

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64 (1888)

Andante. Allegro con anima

Andante cantabile, con alcuna licenza

Valse (Allegro moderato)

Finale (Andante maestoso. Allegro vivace)



*Robert Schumann. Disegno a carboncino
di E. Bendemann, 1859 (Schumann-Haus, Zwickau).*

MA FIN EST MON COMMENCEMENT...

“L’inizio della fine”. L’espressione, anche se ad alcuni ricorderà l’inestricabile intarsio di *dulcedo* e *subtilitas* praticato dal venerando Guillaume de Machault (“Ma fin est mon commencement”), possiede ai nostri occhi “moderni” un sapore vagamente apocalittico, nonché, a volte, una fastidiosa accezione di carattere “giornalistico”. Eppure si tratta di un motto prezioso e folgorante capace di riassumere in un lampo il senso e il “destino” di due tra le più problematiche, complesse, “rivoluzionarie” pagine musicali dell’Ottocento europeo: la Sinfonia in re minore di Robert Schumann, venuta alla luce nell’*annus symphonicus* 1841, ma cresciuta lentamente, per via di progressive stratificazioni, fino al 1853, e la Sinfonia in mi minore di Pëtr Il’ič Čajkovskij, nata invece tra “indicibili pentimenti e fieri tormenti” nell’*annus horribilis* (almeno per il suo autore) 1888. Il gioco dei richiami e dei rispecchiamenti tra le due lontane “sorelle” è segnato da impressionanti e un po’ spaesanti simmetrie (due diverse declinazioni del medesimo “principio ciclico”, due modi complementari di aggredire il modello sonatistico, due analoghe disposizioni strutturali), ma la parentela più stretta tra le due creature è senza dubbio più di carattere storico che di natura meramente formale: sia la *Quarta* di Schumann che la *Quinta* di Čajkovskij segnano infatti una svolta angolare, un vero e proprio “mutamento di paradigma”, lungo l’itinerario “evoluzionistico” della forma-sinfonia. E ad entrambe tocca, in epoche diverse, il compito ingrato dell’Angelus Novus di Walter Benjamin: indicare con un’ala le rovine del passato e mostrare con l’altra il paesaggio ancora sconosciuto del futuro.

Per afferrare la posizione storica della Quarta Sinfonia occorre innanzitutto rivolgersi per un istante alla unica e irripetibile metodologia creativa di Schumann: nel 1839, giunto al culmine del decennio della “grande fioritura pianistica” (iniziato con *Papillons* e terminato con la Seconda Sonata), deluso dagli infelici tentativi di dar forma ad un quartetto per archi e ad una sinfonia, il compositore decide infatti cocciutamente, volontariamente, lucidamente di pianificare un percorso compositivo che dalla “morta gora” del pianoforte lo conducesse, lungo una

serie di stazioni intermedie, all'empireo della "grande forma sinfonica" o, per meglio dire, al sacro soglio della "forma sinfonia". Ed è così che, senza alcuno stimolo esterno, senza alcun condizionamento pubblico, ma guidato soltanto dal suo istinto intellettuale, l'autore di *Kreiseriana* stabilisce di dedicare ognuna delle annate prossime venture alla coltivazione meticolosa e puntuale di un solo, e unico, genere musicale. E il piano viene applicato con assoluto rigore: il 1840 sarà infatti l'anno del Lied, il 1841 sarà dedicato alla musica sinfonica, il 1842 diventerà il regno incontrastato della musica da camera e il 1843, infine, vedrà la nascita dei grandi oratori profani. Nessun compositore prima di lui, romantico o meno, aveva adottato un sistema tanto implacabile quanto originale.

A quale logica risponde la necessità assoluta da parte di Schumann di costringere l'invenzione musicale entro i binari diritti e rigidi di un rigoroso progetto creativo? Le risposte sono ovviamente infinite e tra loro contrastanti. Charles Rosen, ad esempio, nello straordinario capitolo schumanniano de *La generazione romantica* propende per una lettura sostanzialmente "patologica": "Schumann – scrive – fu ossessionato, sin dall'età di diciassette anni, dalla paura di diventare pazzo". E i sintomi più appariscenti di questa precocissima alterazione si sono sempre tradotti in una serie di ossessioni e fobie che la più vieta anedddotica non ha mai mancato di ricordare in modo più o meno compiaciuto: la paura dell'acqua, l'agorafobia, l'ossessione per l'ordine e infine la tendenza a compilare cataloghi degli oggetti più disparati. Dunque, la predisposizione alla pianificazione potrebbe essere parzialmente interpretata come il tentativo di ricorrere ad un ordine rassicurante (l'ordine del "catalogo") come antidoto al disordine minaccioso della mente. La dimensione del "piano" e l'ossessione per i cataloghi non sono necessariamente riconducibili, però, ad un quadro clinico di carattere patologico. Possono anche rientrare in una cornice di tipo squisitamente stilistico. È ciò che fa, ad esempio, un altro "lettore eccellente" dell'opera di Schumann, Arnfried Edler. Secondo il musicologo tedesco il "progetto" messo a punto da Schumann alla fine degli anni Trenta non ha affatto a che fare con l'inconscio, bensì, al contrario, con la coscienza. E con quella particolare "coscienza

etica” che il musicista aveva maturato, sin da gli anni della giovinezza, nei confronti del mestiere di compositore. Dagli scritti dell’amatissimo Jean Paul il giovane Robert aveva infatti appreso, oltre alla convinzione che l’invenzione fantastica fosse un mezzo per elevare la realtà al rango di “ideale”, anche una solida coscienza della storia. E in particolare l’idea che le arti, e la musica tra le altre, dovessero fatalmente seguire, correndo tra i binari progressivi della storia, un percorso evolutivo “naturale”. Dalle pagine del filosofo tedesco innamorato di Rousseau, Schumann apprende che la fiducia in questa sorta di “evoluzionismo storico dell’arte” pone all’artista, e dunque anche al compositore, un compito non più soltanto “estetico”, ma anche per l’appunto “etico”: il dovere cioè di condurre l’evoluzione musicale oltre le secche delle diverse “crisi” che ne minacciano il costante progresso evolutivo. Ed è proprio in questo ermeneutico “dover essere”, piuttosto che in un ontologico (o psicologico) “essere”, che va forse ricercata la motivazione profonda del “programma quadriennale”.

La particolarissima sensibilità storiografica maturata da Schumann sulle pagine della *Neue Zeitschrift für Musik* aveva portato il “compositore-critico”, o il “critico-compositore”, a comprendere con pienezza di convinzione la “crisi” che aveva investito in pieno, dopo la scomparsa di Schubert e di Beethoven, lo sviluppo della musica strumentale “tedesca”. Una frattura abissale che doveva in qualche modo essere risanata, pena l’esaurimento della spinta propulsiva del pensiero musicale “dominante”. E Schumann sente, all’inizio degli anni Quaranta, il dovere morale di prendere sulle proprie spalle il peso di questo compito “storico”. Lo fa senza ricorrere ad alcun superomismo titanico e demiurgico, ma anzi patendo, e quanto profondamente, la consapevolezza della inadeguatezza dei propri mezzi: un letterato-musicista che si sente a proprio agio solo sulla tastiera di un pianoforte e che ancora non possiede, a trent’anni di età, gli arnesi materiali capaci di ridare vento e forza alla gloriosa “forma” della sinfonia. Ed è per questo motivo che vengono varati i grandi progetti del nuovo decennio: un percorso che, nelle intenzioni di Schumann, avrebbe dovuto condurre alla ricomposizione di quel perduto “nuovo ordine musicale” spazzato via dalla crisi epocale degli anni Trenta.

Tra i quattro intensissimi *Flegeljahre* (in realtà assai poco “scapigliati”) vissuti da Schumann in questa “fase morale” della sua esistenza, il 1841, l'*annus horribilis* dedicato alla musica sinfonica, è certamente il più impressionante e il più generoso di sviluppi futuri. Sono ben cinque le porte che il compositore cerca di attraversare sperando di conquistare la sospiratissima “stanza della sinfonia”: i primi passi della *Fruhlingssinfonie*, ancora legata all'architettura dei quattro movimenti, ma percorsa da un rudimentale Leitmotiv; il “ritorno all'indietro” dell'op. 52 che sintetizza le forme “classiche” della suite, del divertimento e della sinfonietta; la Fantasia in la minore per pianoforte e orchestra (altro esperimento di sintesi tra sinfonia, concerto e sonata) che rappresenta il nucleo del futuro Concerto in la minore op. 54; il cartone preparatorio della Sinfonia in re minore che soltanto nel 1853, come abbiamo visto, diventerà definitivamente la Sinfonia n. 4; e infine gli abbozzi di una Sinfonia in do minore che non vedrà mai la luce. Come si vede tutte opere (o frammenti, lacerti, episodi di opere) che mirano ad un laborioso e ardimentoso lavoro di “ibridazione” tra le forme esistenti, avvertito come “passaggio forzato” verso la costruzione di forme più “pure” e “perfette”. Proprio lungo questo solco, la ricerca di una “forma sinfonica pura”, corre la riflessione che porta Schumann al progetto, in particolare, della Sinfonia in mi minore. Nonostante la prossimità cronologica dei due “cantieri” lo stacco rispetto alla Sinfonia in si bemolle non potrebbe essere più netto: mentre con la *Fruhling*, nonostante la ricerca costante di unità motiviche ispirate all'ideale del cosiddetto “pezzo caratteristico”, Schumann insegue ancora il modello beethoveniano della “grande forma”, la *Quarta* è in tutto e per tutto, per usare la terminologia di Carl Dahlhaus, una “sinfonia circumpolare”; un'opera cioè che non rappresenta necessariamente la conseguenza di un antecedente o la premessa di un conseguente, bensì un vero e proprio “centro” che intrattiene solo nessi superficiali ed esteriori rispetto alle opere che le ruotano intorno. E quale è dunque il nucleo di questo “centro”, la caratteristica che fa della *Quarta* l'inizio di una fine? Alcuni commentatori hanno individuato questo *unicum* nella sostanziale mancanza di cesure e di interruzioni tra i quattro singoli movi-

menti (anche se a ben guardare “inizio” e “fine” di ciascun tempo sono inequivocabilmente certi e ben definiti), altri lo fanno coincidere con la definizione di *Symphonistische Phantasie* che si ritrova sul frontespizio dell'autografo realizzato nel 1851 (in sé e per sé, però, una denominazione abbastanza comune nella nomenclatura musicale del tempo). Ciò che davvero distingue in modo radicale la *Quarta* dalle sinfonie coeve è in realtà il particolarissimo legame tra il carattere dei temi principali (che rimangono la chiave di volta dell'intero edificio sinfonico), la loro “posizione” nell'arco formale della sinfonia e dunque, in ultima analisi, la loro funzione strutturale. Solo qualche esempio: il tema dell'*Introduzione lenta* che, nel movimento iniziale, precede l'*Allegro* costituisce la vera e propria ossatura tematica sia della *Romance*, il secondo movimento, che dello *Scherzo*, il terzo. Il tema principale dell'*Allegro*, invece, nonostante il suo carattere squisitamente sonatistico (e dunque la presenza chiara e semplice di un evidentissimo secondo soggetto), ricompare del tutto a sorpresa nell'*Andante* e nel *Vivace* che costituiscono i due episodi costitutivi del *Finale*. La logica compositiva di Schumann, in questo caso, porta dunque a scardinare dall'interno la logica sonatistica sottraendo ai singoli temi il loro carattere funzionale e riducendoli, in realtà, alla dimensione “pura” di una astratta e liberissima invenzione melodico-ritmica. Una conferma esemplare di questa architettura apparentemente “sgheмба” e irrazionale viene da un dettaglio solo apparentemente secondario: sia il primo che l'ultimo movimento rinunciano, quasi ostentatamente, al canonico, indispensabile, cruciale *topos* della “ripresa” e collegano direttamente la conclusione dello sviluppo alla coda finale. Un segno inequivocabile della volontà di considerare l'invenzione tematica non tanto un percorso ciclico e iterativo (la logica funzionale del procedimento ciclico “à la manière de Cesar Franck” è decisamente lontana dal pensiero di Schumann), bensì una complessa “visione del tempo” in cui i singoli temi, nella loro nuda ed essenziale purezza, altro non sono che un preannuncio di futuro, una sorta di memoria “anteriore” che presiede alla costruzione del “nuovo edificio sinfonico”. In questo senso la *Quarta* segna davvero la fine irrimediabile della sinfonia classica



Pëtr Il'ič Čajkovskij, fotografia di A.F. Char'chov, 1893.

di matrice beethoveniana ed inaugura l'inizio di una "fase seconda" che culminerà nella tumultuosa stagione del sinfonismo tardo romantico, il cui confine estremo è disegnato, per l'appunto, dalla esperienza musicale di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

Per una singolare, ma forse non casuale, coincidenza l'ex "ragazzo di vetro" (per tornare alla felice invenzione letteraria di Nina Berberova) ricorre al nostro motto iniziale ("La fine dell'inizio") proprio per illustrare alla immancabile e invisibile Madame von Meck la sua infelice condizione all'indomani della Quinta Sinfonia: "Con l'eccezione di Taneev – scrive – che insiste testardamente nel dire che la Quinta Sinfonia è la migliore delle mie composizioni, tutti i miei sostenitori onesti e sinceri hanno maturato la convinzione che sia mediocre. Davvero, come si dice, mi sono esaurito? Davvero ha già avuto inizio *le commencement de la fin*?". Un'autocritica spietata, abbastanza comune per altro tra le carte "autobiografiche" del compositore. Le scarse opinioni manifestate da Čajkovskij sulla più "infelice" delle sue sinfonie rivelano del resto un quadro clinico che uno psicoterapeuta, qualche anno più tardi, avrebbe potuto tranquillamente definire "borderline", attraversato com'è da frequenti e ricorrenti pulsioni autodistruttive. "È difficile dire adesso – si legge in un'altra lettera – come sia riuscita la mia sinfonia rispetto alle precedenti [...]. È come se mancasse, però, la facilità di un tempo e la disponibilità costante del materiale. Ricordo che prima la stanchezza a fine giornata non era così forte [...]. In questo periodo mi affligge il pensiero di essere finito, di avere la testa vuota, che sia giunta l'ora di smettere". Dietro la cronica "distruzione del sé" che Čajkovskij pratica sistematicamente fin dalla giovane età sembra dunque profilarsi, adesso, anche una sorta di maniacale sfiducia nelle proprie capacità compositive, una disistima che sembra preludere ad una lata epifania depressiva: "I due concerti di Mosca – scrive nella lettera precedente – sono andati bene, ciò nonostante mi hanno lasciato un ricordo malinconico. Ogni volta mi convinco sempre di più che la mia ultima sinfonia sia un'opera infelice e questa consapevolezza di un possibile insuccesso (e forse di un declino delle mie capacità) mi amareggia molto".

Se queste parole sconsolate e affrante fossero solo il riflesso di un “dolore puramente individuale”, fenomeno assai comune nel tormentato universo della *sensiblerie* romantica, si potrebbero tranquillamente archiviare nella rubrica delle indebite intrusioni della Vita nell’universo puro e incorruttibile dell’Arte (e la stessa sorte dovrebbe toccare alle epifanie di follia che accompagnano l’esistenza di Schumann). Il fatto è, però, che Čajkovskij non è soltanto un “artista a disagio nel mondo”, ma è anche, come l’autore della “Renana”, un lucidissimo critico di se stesso e un uomo spietatamente consapevole dei propri limiti. Nella folla di dubbi che si addensano sul capo cosperso di cenere della Sinfonia in mi minore affiorano spesso, a confermare la regola, le considerazioni al contrario assai lusinghiere sulla sorella più “anziana”, la Sinfonia in fa minore: “Il futuro mostrerà se le mie paure sono errate o no, ma in ogni caso è un peccato che una sinfonia scritta nel 1888 sia peggiore di quella del 1877”. La necessità di disporre le proprie opere in un ordine rigorosamente diacronico spinge dunque il compositore a rivelare la *crux* più dolorosa: non essere più in grado di riaccendere la “generosità tematica” delle sinfonie precedenti, avere a disposizione un “materiale” (temi, melodie, ritmi, timbri, colori) più ridotto e limitato, doversi accontentare di una invenzione più angusta, più faticosa, meno “naturale”. Ed ecco che dietro la trama del disagio puramente psicologico si profila, quasi involontariamente, ma con assoluta necessità, l’ordito di una riflessione critica di carattere squisitamente stilistico e musicale. È indubbio che rispetto alla Quarta Sinfonia la *Quinta* sia strutturalmente basata non più sul principio della elaborazione tematica bensì su quello della perenne, costante, quasi ossessiva trasformazione motivica. Segnando in questo modo un vertiginoso balzo all’indietro rispetto alle conquiste della “sinfonia madre” beethoveniana e delle “sinfonie figlie” prodotte in Europa fino agli anni Cinquanta dell’Ottocento. E ha sicuramente ragione Carl Dalhaus quando sostiene che nella Sinfonia in fa minore manca un vero e proprio principio di individuazione tematica e che l’assenza di un centro gravitazionale spinge il discorso sinfonico a ricercare in una monumentalità artificiale ed esteriore ciò che non riesce ad ottenere con mezzi pura-

mente lirici. Ma il vero, autentico superamento della logica funzionale legata all'idea di "relazione tematica" avviene in realtà, nel caso di Čajkovskij, solamente con la Sinfonia in mi minore. La quale, a ben guardare e a ben sentire, non è affatto, come potrebbe apparire a prima vista, una classica "sinfonia ciclica" in senso lisztiano, bensì una vera e propria "sinfonia monotematica", nell'accezione squisitamente haydniana e dunque pre-mozartiana del termine. Un breve sguardo allo "sviluppo tematico" dei singoli movimenti dovrebbe essere sufficiente a dimostrarlo.

La prima apparizione del tema ciclico (un tema ciclico non dà necessariamente luogo ad una "sinfonia ciclica") avviene nelle primissime battute dell'*Adagio* iniziale: clarinetti, fagotti e archi gravi espongono il soggetto sul quale si sostiene l'intero edificio architettonico della sinfonia. E in questa forma il tema ha l'andamento lugubre e assorto di un corale o meglio l'incedere severo e inesorabile di una marcia processionale. È vero che poi l'*Allegro con anima* successivo allinea uno dopo l'altro ben tre temi diversi fortemente differenziati l'uno dall'altro e nessuno in stretta relazione con il tema ciclico. Ma ciascun soggetto viene esposto in modo secco, apodittico, come se si trattasse di altrettante sentenze, risolte e assertive, che non possono e non voglio creare alcun tessuto tematico relazionale, alcuna artificiosa reciprocità. Tanto è vero che nessuno dei tre temi, nella sezione dello sviluppo, riceve una vera e propria elaborazione: tutti si limitano anzi ad essere brutalmente accostati l'uno all'altro, senza nemmeno la presenza di episodi di transizione particolarmente sviluppati (ecco l'avarizia di "materiali" di cui si lamenta Čajkovskij nella sua lettera). Una logica assai simile governa il movimento più riuscito, il vero e proprio "centro gravitazionale" della sinfonia, ossia l'*Andante cantabile con alcuna licenza*: il corno disegna una melopea estesa ed insistente, il cui codice è manifestamente ispirato alla retorica del "patetico", e poi consegna il *ductus* tematico all'oboe che espone un motivo strettamente imparentato con il precedente. Il secondo soggetto viene a sua volta ripreso dagli archi che lo espandono poi a tutta l'orchestra. Al centro del movimento è il clarinetto a presentare il terzo e ultimo tema prima di essere sommerso

dal ritorno fragoroso ed enfatico del tema ciclico consegnato prima al suono cerimoniale e glorioso delle trombe e poi a quello scuro e meditativo dei tromboni. Rispetto al movimento iniziale, dunque, la tecnica delle transizioni è radicalmente cambiata, e i temi invece di essere uniti l'uno all'altro secondo le regole del domino si intarsiano l'uno dentro l'altro con estrema naturalezza di respiro: ma le relazioni tematiche rimangono invariate e ciascun soggetto fa storia a sé, senza entrare minimamente in conflitto o in relazione con i temi "fratelli". Anche lo scherzo, in realtà un *Allegro moderato* in forma di valzer, non sfugge alla regola della più completa indipendenza tematica del materiale melodico: il tema ciclico giunge infatti a lambire i contorni del valzer soltanto nelle misure conclusive, questa volta senza alcuna pretesa retorica e cerimoniale, aggiungendo soltanto allo staccato insistente dei legni e degli archi una tinta lugubre e premonitrice che non assume quasi alcun deciso rilievo melodico. Al più rigoroso e "asfissiante" monotematismo è infine ispirato il solenne e tonitruante *Finale*: il tema ciclico è sostanzialmente trasformato in un possente corale in modo maggiore, ma l'apparenza non rende giustizia della metamorfosi e l'ostinato tematico sembra in realtà non subire eccessivi mutamenti, né di carattere ritmico, né di carattere melodico e né di carattere timbrico, e avanza travolgendo ogni ostacolo tematico per affermare solo ed unicamente se stesso. La monumentalità, una volta di più, si riconferma la manifestazione più compiuta di un devastante, anche se musicalissimo, principio egotico.

Che cosa rimane dunque, dopo questa netta affermazione di una nuova logica compositiva basata sull'iterazione e non sullo sviluppo, sulla giuntura e non sulla giustapposizione, del vecchio involucro della sinfonia "primo Ottocento"? A ben guardare assai poco, forse soltanto l'efficientissima macchina, imperturbabile e rigida, della grande orchestra classico-romantica. Se è vero che dopo la grande crisi degli anni Cinquanta seguita alla *Terza* e alla *Quarta* di Schumann la sinfonia romantica ha vissuto la sua "seconda fioritura" tra gli anni Settanta e Ottanta (Bruckner, Brahms, Borodin, Dvořák, Franck, il primo Čajkovskij), è altrettanto vero che questo soprassalto di vitalità si spegne definitivamente verso la fine degli anni

Ottanta ed è proprio la *Quinta* del secondo Čajkovskij a segnare la battuta di arresto, il punto culminante, il segnale di svolta. Da questo punto di vista lo sconforto personale e soffertissimo di Čajkovskij, desolato di fronte alla sua incomprensibile stanchezza creativa, diventa il reagente e la rivelazione di una crisi ben più profonda di un semplice disagio psicologico: ossia la ratifica definitiva della morte assoluta di una delle più vitali creature dell'intera storia della musica, la sinfonia. Si profila insomma uno di quei rari casi in cui una crisi personale acquista la stessa identica forma di una crisi epocale: l'"inizio della fine" che Čajkovskij consuma nella solitudine del proprio disperato gesto creativo è anche l'"inizio della fine" di una esperienza storica che per quasi due secoli aveva dato forma e sostanza al pensiero strumentale di intere generazioni di compositori. Coinvolgendo e portando a maturazione il gusto musicale della borghesia colta europea. Come ogni apocalisse, comunque, la fine coincide perfettamente con un nuovo inizio: "Mon commencement est ma fin" recitava il divino Machault e aggiungeva: "Ma fin est mon commencement" E la "crisi" della *Quinta* è pronta a consegnare nelle mani di Gustav Mahler il compito di far rifiorire (per la terza volta) e poi di portare a nuova sepoltura il corpo sofferente, ma invincibile, della *grosse romantische Symphonie*.

Guido Barbieri

Gli artisti



foto di Silvia Lelli

RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quella *Dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l’*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all’Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l’*Anello d’Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell’aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l’emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l’atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l’Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini” formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impregiata dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell’ambito del progetto “Le vie dell’Amicizia” di

Ravenna Festival in alcuni luoghi “simbolo” della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005) con il Coro e l’Orchestra Filarmonica della Scala, l’Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i “Musicians of Europe United”, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d’oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d’Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell’Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d’argento per l’impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l’Ordine dell’Amicizia, mentre lo stato d’Israele lo ha onorato con il premio “Wolf” per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker. In tale occasione è stato annunciato il suo impegno per il Festival di Pentecoste fondato da Karajan dove, a partire dal 2007 e insieme alla “Cherubini”, l’orchestra giovanile da lui fondata, affronterà un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

NEW YORK PHILHARMONIC



foto di Alan Schindler

Fondata nel 1842 da un gruppo di musicisti guidati da Ureli Corelli Hill, la New York Philharmonic è la più antica orchestra sinfonica degli Stati Uniti ed una delle più antiche del mondo. Da subito ha avuto un ruolo fondamentale nella vita e nell'evoluzione musicale statunitensi. Ha presentato in prima esecuzione opere quali la Nona Sinfonia "Dal Nuovo Mondo" di Dvořák, il Terzo Concerto per pianoforte di Rachmaninov, il Concerto in fa di Gershwin, secondo una tradizione di apertura alla modernità mai smentita: tra le più recenti prime esecuzioni di compositori contemporanei figurano *On the Transmigration of Souls* di John Adams, scritta in memoria della tragedia dell'11 settembre 2001 (premio Pulitzer per la musica 2003), la Sinfonia n. 3 di Stephen Hartke, *Two Other Movements* di Wolfgang Rihm.

Tra i compositori e i direttori che sono saliti sul podio di questa orchestra ci sono figure storiche come Theodore Thomas, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Antonín Dvořák, Gustav Mahler, Richard Strauss, Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini (che ne fu Direttore Musicale dal 1928 al 1936), Igor Stravinskij, Aaron Copland, Bruno Walter, Dimitri Mitropulos, George Szell ed Erich Leinsdorf.

Lorin Maazel ne è Direttore Musicale dal settembre 2002; prima di lui tale incarico è stato ricoperto da Kurt Masur (1991-2002), nominato direttore Musicale Emerito nel giu-

gno 2002, Zubin Mehta (1978-1991), Pierre Boulez (1971-1977) e Leonard Bernstein (1958-1969) al quale è stato attribuito il titolo di Direttore Laureato a vita nel 1969.

Assidue da sempre le sue presenze radiofoniche e televisive: nel 1922 è stata una delle prime orchestre a trasmettere concerti dal vivo e, nel 1930, è stata protagonista del primo concerto trasmesso “coast to coast”; attualmente cura per la CBS il programma radiofonico *The New York Philharmonic This Week*, diffuso a livello nazionale e disponibile in tutto il mondo sul sito www.nyphil.org. In televisione, dopo aver trasmesso per oltre vent'anni i leggendari Concerti Giovanili (per lo più diretti da Bernstein) è regolarmente apparsa, dal 1976, al programma *Live From Lincoln Center*. Molto popolare poi è il sito web *KidZone!* ideato nel 1999 dall'orchestra e destinato a ragazzi ed educatori.

Nel 1965 l'orchestra newyorkese ha inaugurato la tradizione dei Concerti annuali gratuiti nei parchi: più di 14 milioni di persone hanno sinora assistito a questi concerti. Nel versante discografico, dopo la prima incisione, del 1917, l'orchestra ne ha realizzate quasi 1500 pubblicando per etichette quali Deutsche Grammophon, London, New World, RCA, Sony Classical e Teldec. Nel 1997 ha inaugurato una sua etichetta discografica, la *New York Philharmonic Special Editions* che ha curato, tra l'altro, la pubblicazione delle storiche registrazioni radiofoniche degli anni dal 1923 al 1987.

Nel febbraio 2003 ha avuto l'onore di ricevere il *Trustees Award* dalla *Recording Academy*, in riconoscimento del notevole contributo dato all'industria e alla cultura americana.

Nel dicembre 2004 l'orchestra newyorkese – che ha suonato finora in circa 416 città di 57 paesi nei cinque continenti e che attualmente tiene 180 concerti l'anno – si è esibita nel concerto numero 14000, traguardo mai raggiunto da nessun'altra orchestra sinfonica al mondo.



LORIN MAAZEL *Direttore Musicale*
Xian Zhang, *Direttore Associato*
Leonard Bernstein, *Direttore Laureato, 1943-1990*
Kurt Masur, *Direttore Musicale Emerito*

violini

Glenn Dicterow
Maestro Concertatore
The Charles E. Culpeper Chair
Sheryl Staples
Maestro Concertatore
Associato Principale
The Elizabeth G. Beinecke
Chair
Michelle Kim+
Maestro Concertatore
Assistente
The William Petschek Family
Chair
Enrico Di Cecco
Carol Webb
Yoko Takebe

Emanuel Boder+
Kenneth Gordon
Hae-Young Ham
Lisa GiHae Kim
Newton Mansfield
Kerry McDermott
Anna Rabinova
Charles Rex
Fiona Simon
Sharon Yamada
Elizabeth Zeltser
Yulia Ziskel

Marc Ginsberg
Principale
Lisa Kim*
Laura Mitchell
In memoriam
Soohyun Kwon
Duoming Ba

Matitiahu Braun
Marilyn Dubow
Martin Eshelman
Judith Ginsberg
Myung-Hi Kim+
Hanna Lachert
Kuan-Cheng Lu
Sarah O'Boyle
Daniel Reed
Mark Schmoockler
Vladimir Tsyppin
Sanford W. Allen++
Minyoung Chang++
Shan Jiang++
Krzysztof Kuznik++

viola

Cynthia Phelps
Principale
The Mr. and Mrs. Frederick
P. Rose Chair
Rebecca Young*
Irene Breslaw**
The Norma and Lloyd Chazen
Chair
Dorian Rence

Katherine Greene
Dawn Hannay
Vivek Kamath
Peter Kenote
Barry Lehr
Kenneth Mirkin
Judith Nelson
Robert Rinehart

violoncelli

Carter Brey
Principale
The Fan Fox and Leslie
R. Samuels Chair

Hai-Ye Ni*

Qiang Tu
The Shirley and Jon Brodsky
Foundation Chair

Evangeline Benedetti

Eric Bartlett

Nancy Donaruma

Elizabeth Dyson

Valentin Hirsu

Maria Kitsopoulos

Eileen Moon

Brinton Smith+

Jeanne LeBlanc++

Wilhelmina Smith++

contrabbassi

Eugene Levinson
Principale
The Redfield D. Beckwith
Chair

Jon Deak*

Orin O'Brien

William Blossom

Randall Butler

David J. Grossman

Lew Norton+

Satoshi Okamoto

Michele Saxon

Anthony Morris++

flauti

Robert Langevin
Principale
The Lila Acheson Wallace
Chair

Sandra Church*

Renée Siebert

Mindy Kaufman

ottavino

Mindy Kaufman

oboi

Sherry Sylar*
Supplente Principale
The Alice Tully Chair

Robert Botti
Supplente Associato Principale

Keisuke Ikuma++

corno inglese

Thomas Stacy

clarinetti

Stanley Drucker
Principale
The Edna and W. Van Alan
Clark Chair

Mark Nuccio*

Pascual Martinez Forteza

Stephen Freeman

clarinetto in mi bemolle

Mark Nuccio

clarinetto basso

Stephen Freeman

fagotti

Judith LeClair
Principale
The Pels Family Chair

Kim Laskowski*

Roger Nye

Arlen Fast

controfagotto

Arlen Fast

corni

Philip Myers+
Principale
The Ruth F. and Alan
J. Broder Chair

Jerome Ashby*
Supplente Principale

L. William Kuyper**

R. Allen Spanjer

Erik Ralske+

Howard Wall

Stewart Rose++

Supplente Associato Principale

Alexander Gusev++

Patrick Milando++

David Smith++

trombe

Philip Smith

Principale

The Paula Levin Chair

Thomas V. Smith

Supplente Associato Principale

Vincent Penzarella

Michael Baker++

Kenneth DeCarlo++

tromboni

Joseph Alessi

Principale

The Gurnee F. and Marjorie

L. Hart Chair

James Markey*

David Finlayson

trombone basso

Donald Harwood

tuba

Alan Baer

Principale

Morris Kainuma++

timpani

Joseph Pereira**

Supplente Principale

The Carlos Moseley Chair

Peter Wilson++

percussioni

Christopher S. Lamb

Principale

The Constance R. Hoguet

Friends of the Philharmonic
Chair

Daniel Druckman*

Joseph Pereira

Erik Charlston++

arpe

Nancy Allen

Principale

The Mr. and Mrs. William T.

Knight III Chair

Jessica Zhou++

tastiere

Paul Jacobs In memoriam

clavicembalo

Lionel Party+

pianoforte

The Karen and Richard

S. LeFrak Chair

Harriet Wingreen+

Jonathan Feldman+

organo

Kent Tritle+

bibliotecari

Lawrence Tarlow

Principale

Sandra Pearson**

Thad Marciniak+

direttore del personale

Carl R. Schiebler

responsabile di scena

Louis J. Patalano

tecnici di scena

Robert Bellas

Fernando Carpio

Joseph Faretta

Michael Pupello

responsabile del suono

Lawrence Rock

* *Associato Principale*

** *Assistente Principale*

+ *In congedo*

++ *Sostituto*

La New York Philharmonic usa il metodo di rotazione dei posti per la sezione degli archi, che è qui elencata in ordine alfabetico.

New York Philharmonic

Paul B. Guenther

Presidente del Consiglio d'Amministrazione

Zarin Mehta

Presidente e Direttore Esecutivo

amministrazione

Eric Latzky

Direttore delle Pubbliche Relazioni

Miki Takebe

Direttore Operativo

Brendan Timins

Coordinatore Operativo

Sun-Min Park

Amministratore Operativo

Nishi Badhwar

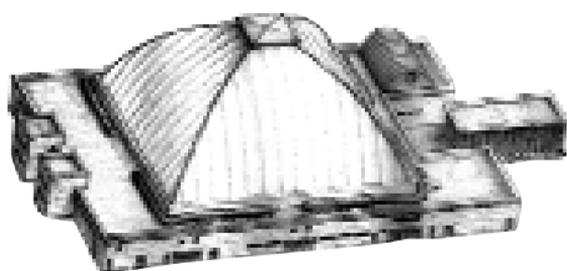
Assistente del Personale, Coordinatore delle Audizioni

Recordings of the New York Philharmonic are available on the New York Philharmonic Special Editions label and other major labels, including Deutsche Grammophon, London, New World, RCA, CBS/Sony, and Teldec.

www.nyphil.org

La tournée italiana 2006 della New York Philharmonic
è sponsorizzata da

 **GENERALI**



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 e 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 incontro di popoli e 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 otto 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 da un lato l’area coperta, e consentendo dall’altro la loro utilizzazione per spettacoli all’aperto sul retro.

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

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano