

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



Teatro Alighieri
mercoledì 19 luglio 2006, ore 21

Da Gershwin a Bernstein
Viaggio nel secolo del musical

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

direttore, pianoforte
Wayne Marshall

voce
Kim Criswell

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

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*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

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*

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*
 Vera Giulini, *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*
 Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

direttore, pianoforte

Wayne Marshall

voce

Kim Criswell

George Gershwin (1898-1937)
Ouverture da *Strike Up the Band*
“Sweet and Low-Down” da *Tip-Toes*
“A Foggy Day” da *A Damsel In Distress*
(voce e pianoforte)
“The Lorelei” da *Pardon My English*
Rhapsody In Blue

Leonard Bernstein (1918-1990)
Ouverture da *Candide*
“I Can Cook, Too” da *On the Town*
“A Little Bit In Love” da *Wonderful Town*
“100 Easy Ways” da *Wonderful Town*
“Somewhere” da *West Side Story*
(voce e pianoforte)
“What a Movie!” da *Trouble In Tahiti*
Gershwin medley: “Love Walked In”,
“Somebody Loves Me”, “The Man I Love”



George e Ira Gershwin in una caricatura di Al Hirschfeld, 1981.

Lorelei

Testo di Ira Gershwin

Musica di George Gershwin

Da *Pardon My English*

Back in the days of knights in armor
There once lived a lovely charmer
Swimming in the Rhine
Her figure was divine.

She had a yen for all the sailors
Fishermen and gobs and whalers
She had a most immoral eye
They called her Lorelei.

She created quite a stir
And I want to be like her.

I want to be like that gal on the river
Who sang her song to the ships passing by
She had the goods and how she could deliver
The Lorelei.

She used to love in a strange kind of fashion
With lots of hey-ho-de-ho-hi-de-hi
And I can guarantee I'm full of passion
Like the Lorelei.

I'm treacherous, yeah-yeah
Oh, I just can't hold myself in check
I'm lecherous, yeah-yeah
I want to bite my initials on a sailor's neck.

Each affair has a kick and a wallop
For what they crave, I can always supply
I want to be just like that other trollop
The Lorelei.

I want to be just like that other trollop
The Lorelei.

A foggy day

Testo di Ira Gershwin

Musica di George Gershwin

Da *A Damsel in Distress*

A foggy day, in London town
It had me low, and it had me down
I viewed the morning, with much alarm
The British Museum, had lost its charm.

How long I wondered, could this thing last
But the age of miracles, it hadn't past
And suddenly, I saw you standing right there
And in foggy London town, the sun was shining everywhere.

I Can Cook Too

Testo di Betty Comden e Adolph Green

Musica di Leonard Bernstein

Da *On the Town*

Oh, I can cook, too, on top of the rest,
My seafood's the best in the town.
And I can cook, too.
My fish can't be beat,
My sugar's the sweetest around.
I'm a man's ideal of a perfect meal
Right down to the demi-tasse.
I'm a pot of joy for a hungry boy,
Baby, I'm cookin' with gas.
Oh, I'm a gumdrop,
A sweet lollipop,
A brook trout right out of the brook,
And what's more, baby, I can cook!

Some girls make magazine covers,
Some girls keep house on a dime,
Some girls make wonderful lovers,
But what a lucky find I'm.
I'd make a magazine cover,
I do keep house on a dime,
I make a wonderful lover,
I should be paid overtime!

'Cause I can bake, too, on top of the lot,
My oven's the hottest you'll find.
Yes, I can roast too,
My chickens just ooze,
My gravy will lose you your mind.
I'm a brand new note
On a table d'hôte,
But just try me à la carte.
With a single course
You can choke a horse.
Baby, you won't know where to start!
Oh, I'm an hors d'oeuvre,
A jelly preserve,
Not in the recipe book,
And what's more, baby, I can cook!

Baby, I'm cookin' with gas.
Oh, I'm a gumdrop,
A sweet lollipop,
A brook trout right out of the brook,
And what's more, baby, I can cook!

Some girls make wonderful jivers,
Some girls can hit a high "C",
Some girls make good taxi drivers,
But what a genius is me.
I'd make a wonderful jiver,
I even hit a high "C",
I make the best taxi driver,
I rate a big Navy "E"!

'Cause I can fry, too, on top of the heap,
My Crisco's as deep as a pool.
Yes, I can broil, too,
My ribs get applause,
My lamb chops will cause you to drool.
For a candied sweet
Or a pickled beet,
Step up to my smorgasbord.
Walk around until
You get your fill.
Baby, you won't ever be bored!

Oh, I'm a paté,
A marron glacé,
A dish you will wish you had took.
And what's more, baby, I can cook!!

A Little Bit in Love

Testo di Joseph Fields e Jerome Chodorov

Musica di Leonard Bernstein

Da *Wonderful Town*

mm – mmm –
I'm a little bit in love,
Never felt this way before.
mm – mmm –
Just a little bit in love,
Or perhaps a little bit more.

When he
Looks at me,
Everything's hazy and all out of focus.
When he
Touches me,
I'm in the spell of a strange hocus-pocus.
It's so –
I don't know.
I'm so –
I don't know.
I don't know – but I know,
If it's love,
Then it's lovely!

mm – mmm –
It's so nice to be alive
When you meet someone who bewitches you.
Will he be my all,
Or did I just fall
A little bit,
A little bit in love?

mm – mmm –
I'm a little bit in love,

Never felt this way before.

mm – mmm –

mm – mmm –

It's so nice to be alive

When you find someone who bewitches you.

Will he be my all,

Or did I just fall

A little bit,

A little bit in love?

One Hundred Easy Ways to Lose a Man

Testo di Joseph Fields e Jerome Chodorov

Musica di Leonard Bernstein

Da *Wonderful Town*

Now the first way to lose a man.

You've met a charming fellow and you're out for a spin.

The motor fails and he just wears a helpless grin,

Don't bat your eyes and say,

"What a romantic spot we're in".

Just get out, crawl under the car,

Tell him it's the gasket and fix it in two seconds flat with a
[bobby pin.

That's a good way to lose a man.

He takes you to a baseball game,

You sit knee to knee.

He says, "the next man up at bat will bunt, you'll see".

Don't say, "oooh, what's a bunt?

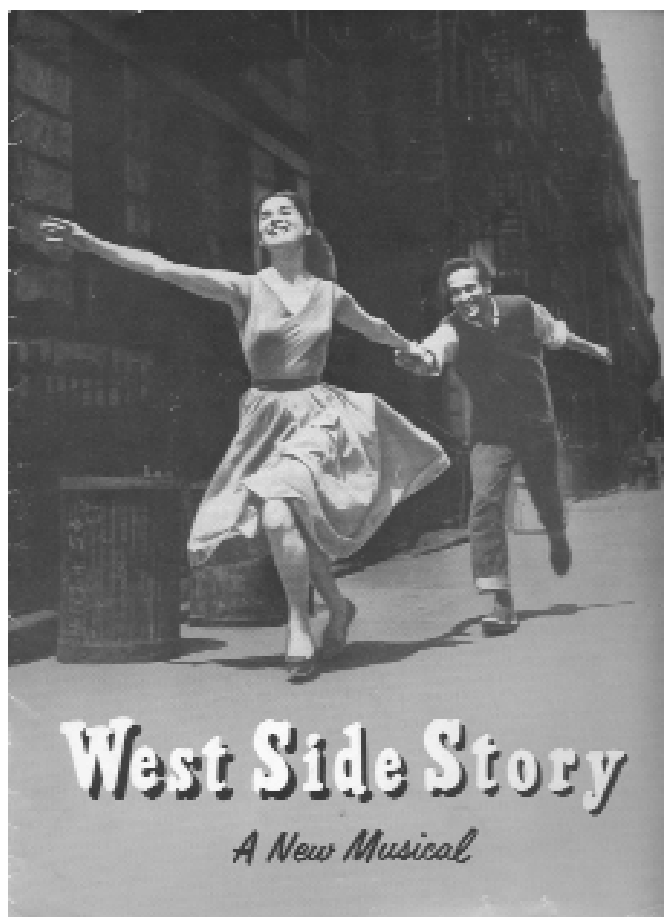
This game's too hard for little me".

Just say, "Bunt? Are you nuts?!!

With no outs, two men on base,

And a left-handed batter coming up,

You'll walk right into a triple play just like it happened in
The fifth game of the World Series in 1923".



West Side Story

A New Musical

That's a sure way to lose a man.

A sure sure sure sure way to lose a man,
A splendid way to lose a man.

Just throw your knowledge in his face,
He'll never try for second base.
Ninety-eight ways to go.

The third way to lose a man –
The life-guard at the beach that all the girlyies adore
Swims bravely out to save you through the ocean's roar,
Don't say, "oh, thanks, I would have drowned in just one
[second more".

Just push his head under water and yell,
"Last one in is a rotten egg" and race him back to shore!

That's a swell way to lose a man.

You've found your perfect mate and it's been love from
[the start.
He whispers, "you're the one to who I give my heart".
Don't say, "I love you too, my dear, let's never never part".

Just say, "I'm afraid you've made a grammatical error
It's not 'to who I give my heart,' it's 'to whom I give my
[heart'

You see, with the use of the preposition 'to,'
'Who' becomes the indirect object,
Making the use of 'whom' imperative which
I can easily show you by drawing a simple chart".

That's a fine way to lose a man.

A fine fine fine fine way to lose a man,
A dandy way to lose a man.

Just be more well-informed than he,
You'll never hear "o, promise me".

Just show him where his grammar errs,
Then mark your towels "hers" and "hers".

Yes, girls, you too can lose your man,
If you will use ruth sherwood's plan:
One hundred easy ways to lose a man!

Somewhere

Testo di Stephen Sondheim
Musica di Leonard Bernstein
Da *West Side Story*

There's a place for us,
Somewhere a place for us.
Peace and quiet and open air
Wait for us
Somewhere.

There's a time for us,
Some day a time for us,
Time together with time spare,
Time to learn, time to care,
Some day!

Somewhere.
We'll find a new way of living,
We'll find a way of forgiving
Somewhere . . .

There's a place for us,
A time and place for us.
Hold my hand and we're halfway there.
Hold my hand and I'll take you there
Somehow,
Some day,
Somewhere!

What a Movie!

Testo e musica di Leonard Bernstein
Da *Trouble in Tahiti*

What a movie!

What a terrible, awful movie!
It's a crime what they put on the screen!
I can hardly believe what I've seen!
Do they think we're a lot of children?
It would bore any four-year-old!
What drivel! What nonsense!
What escapist Technicolor twaddle!
"Trouble in Tahiti", indeed!
"Trouble in Tahiti", imagine!
There she is in her inch or two of sarong.
f-floating, f-floating, f-floating,
All among the f-floating f-low'rs...
Than she sees him,
The handsome American;
(I must say he's really a man:
Six feet tall, and each foot just incredible!)
Well, they're madly in love,
But there's trouble ahead:
There's a legend:
"If a princess marry white man,
And rain fall that day,
Then the white man shall be sacrifice
Without delay".
Sure enough,
On the night of their wedding day,
There's a storm like nothing on earth;
Tidal waves and siroccos and hurricanes;
And to top it all off,
The volcano erupts.
As the natives sing:
"Ah! Ah! Ah! Olé!"
They go crazy with the drumming
And the chanting and ritual dance,
While the lovers sing a ballad
Of a South Sea romance.
It's so lovely, I wish I could think of it:
Da da dee da da dee da da.
It was called "Island magic",
I think it was. Oh, a beautiful song!
I remember it now:
"Island magic,
Where the midnight breezes caress us,

And the stars above seem to bless us,
That's Island magic,
Island magic..."

Well, in any case, the hero is tied to a tree.
(Did I tell you he's a flyer
Who got lost at sea?)

Anyway, all the natives are crazy now,
Running wild with lances and knives;
Then they pile up the wood for the sacrifice,
And the witch doctor comes,
And he sets it on fire.

As the natives sing:
"Ah! Ah! Ah! Olé!"

But at this point
Comes the good old U.S. Navy,
Asingin' a song;
They come swarming down in parachutes,
A thousand strong!

Ev'reything now is cleared up
And wonderful;
Ev'ryone is happy as pie;
And they all do a great Rhumba version
Of "Island magic", of course!

It's a dazzling sight;
With the sleek brown native women
Dancing with the U.S. Navy boys,
And a hundred-piece symphony orchestra:
"Island magic!"

Where the palm trees whisper together,
And it's always midsummer weather,
That's Island magic,
Island magic,
That's Island magic!

With the one I love very near;
Island magic,
That's Island magic!

Whisp'ring native words in my ear.
Island magic, Island magic!
Only you, my darling, could weave it,
And I never ever will leave it,
And I simply cannot believe
It really is mine!

It really is mine!
Island magic! Island ma..."
What a terrible, awful movie!
How long have I been standing here
Chattering?!
If I don't get going this minute,
There won't be any dinner
When Sam comes home!

Love Walked In

Testo di Ira Gershwin

Musica di George Gershwin

Love walked right in and drove the shadows away
Love walked right in and brought my sunniest day
One magic moment and my heart seemed to know
That love said "Hello" though not a word was spoken

One look and I forgot the gloom of the past
One look and I had found my future at last
One look and I had found a world completely new
When love walked in with you

Somebody Loves Me

Testo e musica di B.G. DeSylva, Ballard MacDonald e George Gershwin

Da *Scandals*

Somebody loves me
I wonder who
I wonder who she can be;

Somebody loves me
I wish I knew,
Who can she be worries me

For ev'ry girl who passes me
I shout, hey! maybe,
You were meant to be my loving baby;

Somebody loves me
I wonder who,
Maybe its you.

The Man I Love

Testo di Ira Gershwin
Musica di George Gershwin
Da *Lady Be Good*

When the mellow moon begins to beam,
Ev'ry night I dream a little dream;
And of course Prince Charming is the theme:
The he
For me.
Although I realize as well as you
It is seldom that a dream comes true,
To me it's clear
That he'll appear.

Some day he'll come along,
The man I love;
And he'll be big and strong,
The man I love;
And when he comes my way,
I'll do my best to make him stay.

He'll look at me and smile –
I'll understand;
And in a little while
He'll take my hand;
And though it seems absurd,
I know we both won't say a word.

Maybe I shall meet him Sunday,
Maybe Monday – maybe not;
Still I'm sure to meet him one day –
Maybe Tuesday
Will be my good news day.

He'll build a little home
Just meant for two;

From which I'll never roam –
Who would? Would you?
And so all else above,
I'm waiting for
The man I love!



*Una veduta di Broadway, la capitale del musical,
in una foto degli anni '40.*

Il secolo del musical

“Tra il 1890 e il 1930 New York acquisì la sua famosa *skyline*, e anche quelle strutture classiche e monumentali che definiscono ancora oggi i suoi spazi pubblici; quello fu anche il periodo in cui divenne evidente che New York aveva una sua estetica particolare”.¹

Gli edifici non sono così capienti, però, da contenere anche l'anima di un luogo. Grattacieli, musei, stazioni ferroviarie, strade costituiscono le fibre muscolari, il sistema sanguigno, le terminazioni nervose di una città, ma non incarnano lo spirito e la coscienza degli abitanti. I romanzi di Francis Scott Fitzgerald e la musica di George Gershwin conferirono a New York quel che ancora mancava alla *skyline* della metropoli adolescente: un'identità nuova e originale.

“New York aveva tutta l'iridescenza del principio del mondo”,² scrisse Fitzgerald, ricordando l'incontro con la città, all'inizio degli anni Venti.

New York si alzava in verticale con i grattacieli di Manhattan, mentre, in superficie, si spandeva a macchia d'olio con il flusso di masse umane in perpetuo movimento lungo le arterie principali. Il potere economico e la democrazia si confrontavano in modo esplicito, senza mediazioni, nello spazio urbano. Per la prima volta nella storia, una città manifestava la sua magnificenza con un trionfo di grandi magazzini, invece di erigere imponenti cattedrali o fastosi palazzi reali. Il carattere di questa metropoli moderna, divenuta ancora più forte e orgogliosa dopo la devastante guerra in Europa, rappresentava una novità sconvolgente. La vita libera, anticonformista dei suoi abitanti rispecchiava la fiducia nel futuro, venata da un desiderio di rivincita, dell'enorme massa di immigrati, espulsi dalla fame o dall'odio dal vecchio mondo. La musica di Gershwin è un'arte caratteristica del più alto livello, nel senso che ogni vibrazione delle sue fibre incarna la vita di New York negli anni tra le due guerre.

La nostra storia americana inizia al 242 di Snedicker Avenue, Brooklyn, in un piccolo edificio di mattoni rossi su due piani. Qui, nel 1898, venne al mondo Jacob, figlio di Morris Gershwin e di Rose Bruskin. Il medico, nel compilare il certificato di nascita, scrisse i nomi dei genitori

come gli pareva d'aver inteso: Gershwine al posto di Gershvin (di mestiere *leather worker*, conciatore) e Brushkin per Bruškin. Nessuno ci fece caso, i cognomi degli ebrei immigrati ballavano parecchio in quell'epoca. I Gershvin erano giunti in America verso la fine dell'Ottocento da San Pietroburgo, come altre centinaia di migliaia di ebrei russi. Entrando nel nuovo paese, Morris aveva cambiato il cognome Gershovitz con Gershvin, come a marcare l'inizio di una nuova esistenza. George – fin dall'infanzia nessuno usò per lui il nome atavico Jacob – completò infine il percorso d'integrazione, adottando la grafia più adatta all'inglese di Gershwin.

La metamorfosi dei nomi rispecchiava il senso d'inferiorità e il desiderio di nascondere la diversità delle proprie origini. La rivendicazione delle proprie radici ebraiche divenne motivo d'orgoglio solo per la generazione successiva. Leonard Bernstein, per esempio, non seguì il consiglio di amici esperti, che lo spingevano a cambiare cognome per spianare la strada alla sua carriera di direttore d'orchestra.

In Gershwin, l'inferiorità di ceto sociale si tradusse in una sorta di insicurezza culturale, accompagnata da un atteggiamento eccessivamente deferente verso i colleghi compositori. Gershwin sentì per tutta la vita il bisogno di una preparazione tecnica, che superava largamente le sue necessità artistiche. Si rivolse ai musicisti più importanti dell'epoca, Schönberg incluso, cercando tra loro un maestro introvabile per un talento della sua natura. Ravel respinse gentilmente la proposta con una battuta piena di buon senso: “Perché vuol diventare un mediocre Ravel, quando è già un eccellente Gershwin?”. Stravinskij, invece, chiese a Gershwin quanto guadagnasse in un anno. Preso alla sprovvista, l'aspirante allievo dichiarò l'ammontare del reddito, un numero a sei cifre. “In questo caso – rispose Stravinskij – sono io che dovrei prendere lezioni da lei”.

Malgrado la mancanza di un'educazione musicale regolare, Gershwin s'avvicinò alla musica con naturalezza e passione, immerso in una città piena di vita e in grado di assicurare un'esaltante molteplicità d'esperienze. Il *melting pot* di New York si rispecchiava nella libertà con cui le forme della musica d'arte si mescolavano ai generi popolari, generando un disordine che costituiva l'*humus* di nuove possibilità d'espressione.

Gershwin costruì la propria personalità artistica su di una solida base pratica, compiendo una dura gavetta nel mondo dello spettacolo commerciale. Il Conservatorio fu sostituito dagli anni d'apprendistato come *song plugger* per gli editori di Tin Pan Alley.³ Dal 1914 al 1917, il lavoro di Gershwin consistette nel suonare per i clienti le nuove canzoni da lanciare, come una sorta di *juke-box* vivente. Seduto nel suo *box*, in mezzo al chiassoso contrappunto di altri pianoforti, il giovane musicista replicava tutto il giorno canzoni dolciastre e sentimentali per cantanti, attori, ballerini e visitatori di passaggio. Le melodie che scorrevano sotto le sue dita erano sfornate a ritmo di fabbrica dagli editori, per soddisfare l'enorme domanda musicale della giovane, industriosa e instancabile nazione americana. Il lavoro non costituiva però soltanto un modo di sbarcare il lunario. Gershwin entrò con entusiasmo nel mondo di Tin Pan Alley, verso cui si sentiva attratto con naturalezza. L'innata sensibilità musicale gli consentì di discernere, nello stile facile e primitivo delle canzoni in voga in quegli anni, gli elementi originali, orientando il suo gusto verso autori che avevano qualcosa da dire, come Irving Berlin e Jerome Kern.

A partire da allora Gershwin imboccò tenacemente la professione di autore di *songs*. Dopo i primi fallimenti, il successo arrivò con *Swanee*, una modesta canzone portata al trionfo nel 1919 da Al Jonson. *Swanee* vendette milioni di copie e Gershwin divenne, da un momento all'altro, un musicista ricco e famoso.

Conquistare il pubblico era difficile, in quel mondo, ma mantenere il successo forse ancora più arduo. Gershwin mise a profitto la credibilità guadagnata con il primo *hit*. Negli anni seguenti dimostrò di aver la stoffa per esprimere il gusto di una società che andava formando la propria idea di felicità, di benessere, di gioia di vivere. Il pubblico americano si rispecchiava nelle canzoni di Gershwin, e questo fece di lui in breve tempo il principe della commedia musicale e del teatro di rivista. Broadway era il regno di questo genere di spettacolo, trampolino per il successo internazionale delle canzoni. A questo mondo appartengono alcune delle canzoni eseguite questa sera: "Somebody Loves Me", tratta da *Scandals*, a cui Gershwin fornì la musica per tutte le edizioni dal 1920 al 1924; "The Man I Love", forse la più bella canzone di Gershwin, scritta

con il fratello Ira, per il musical *Lady Be Good* (1924); “The Loreley”, proveniente dalla sua ultima commedia musicale per Broadway *Pardon My English* (1933), un clamoroso fiasco. Proprio l’insuccesso di quest’ultimo lavoro indusse il musicista a prendere in considerazione la nuova frontiera dello spettacolo, il cinema, trasferendo il baricentro della propria attività a Hollywood. Malgrado la difficoltà ad accettare la mostruosa vitalità di un mondo così aggressivo come quello del cinema, dove il lavoro era concepito su scala industriale e la reputazione era un bene da riguadagnare volta per volta, Gershwin riuscì a mantenere il successo come compositore anche sulla costa occidentale degli Stati Uniti. Le sue canzoni animarono film come *A Damsel in Distress* (1937), la prima pellicola di Fred Astaire senza Ginger Rogers, sostituita per l’occasione dalla romantica Joan Fontaine. Il copione era del noto umorista inglese P.G. Wodehouse, mentre le liriche delle canzoni furono scritte da Ira, tra cui *A Foggy Day*. La morte precoce precluse a Gershwin la possibilità di contribuire allo sviluppo della commedia musicale cinematografica, ma le sue musiche continuarono a vivere in molte pellicole successive. È il caso per esempio di un film piuttosto sconclusionato di Samuel Goldwin, *The Goldwin Follies* (1938), in cui furono incluse “Love Walked In” e “Love Is Here to Stay”, l’ultima in assoluto delle canzoni dei fratelli Gershwin.

Il successo, però, poteva soddisfare l’autore di canzoni, non l’artista. Gershwin sentì fin dall’inizio la necessità di allargare i confini della sua musica, così come gli architetti e gli urbanisti cercavano di fare con la forma moderna di New York. L’occasione per misurare la forza creativa in un progetto di più ampio respiro si presentò a Gershwin ben presto, nel 1924, grazie alle opulenti forme di un personaggio dei night-club. Paul Whiteman, massiccio e intraprendente musicista, aveva formato la più celebre orchestra da ballo degli anni Venti, unendo in un matrimonio morganatico il jazz e la tradizione europea. Nella sua orchestra, i violini si mescolavano ai sassofoni e il banjo dialogava con il pianoforte. Whiteman progettò di organizzare un concerto che offrisse al pubblico un panorama della musica americana moderna. La serata, intito-

lata “An Experiment in Modern Music”, avrebbe dovuto consacrare la Paul Whiteman Band a oracolo di un nuovo stile musicale. Per soddisfare quest’ambizione, in cui l’interesse di bottega s’intrecciava in modo astuto con il sentimento patriottico, Whiteman chiese a Gershwin di comporre un pezzo da concerto originale, basato sul linguaggio del jazz. Di fronte a un compito così impegnativo, e preso dalle prove dell’ultimo musical, Gershwin dapprima tentennò, ma poi finì per accettare la sfida con la composizione di *Rhapsody in Blue*.⁴ Era talmente esiguo il tempo a disposizione per scrivere la partitura che l’autore affidò la strumentazione al pianista dell’orchestra di Whiteman, Ferde Grofé, ottimo musicista e in seguito autore di spettacolari pagine sinfoniche.⁵

Il concerto ebbe luogo il pomeriggio del 12 febbraio 1924, in una tradizionale sala, l’Æolian Hall. Whiteman, vecchia volpe della promozione, aveva preparato l’avvenimento a puntino. Malgrado quel giorno nevicasse, la fila al botteghino si snodava fino in strada. In platea le principali personalità artistiche della città, tra cui Fritz Kreisler, Leopold Stokowski, Sergej Rachmaninov, Mary Garden, Walter Damrosch, Ernest Bloch, aggiungevano un tocco di classe all’evento mondano. La critica musicale era schierata al completo.

Il programma, impaginato con un misto sorprendente di mistificazione e cattivo gusto, proponeva una sorta di percorso lungo la storia del jazz, a partire, secondo i concetti razzisti in voga all’epoca, dalle primitive buffonerie selvatiche dei negri. Il concerto però stava poco a poco naufragando, malgrado gli sforzi degli eccellenti solisti. L’orchestra di Whiteman stentava a interessare il pubblico e il programma annoiava. Ma quando la voce del clarinetto di Ross Gorman s’impennò come un grattacielo, dai bassifondi della strada verso le nuvole, con il famoso glissando iniziale della *Rhapsody*, la noia si trasformò immediatamente in emozione vera. Il successo andò oltre ogni aspettativa e gli applausi scroscianti alla fine dell’esecuzione salutarono la nascita di un classico del Novecento.

Nessuno saprebbe definire con certezza a qual genere di musica appartenga *Rhapsody in Blue*. Forse il segreto del suo fascino consiste proprio nell’inafferrabile originalità del suo stile, proveniente dai diversi elementi che conflui-



*George Gershwin al pianoforte tra Fred Astaire
e Ginger Rogers (a sinistra) e Ira Gershwin
e Nathaniel Shilkret (a destra).*

vano nella personalità dell'autore: l'origine *yiddish*, la musica afroamericana, il ritmo delle nuove forme di danza urbana, l'innato talento melodico. Lo stile della partitura, benché rispecchiasse un'idea di jazz concepibile da un personaggio come Whiteman, offriva tuttavia un autentico punto d'incontro a persone provenienti da culture differenti. La musica di Gershwin riusciva, inoltre, ad avvolgere in un velo di nostalgia l'immagine di New York, incarnata nella pluralità d'esperienze in cui si manifestava il suo poderoso flusso vitale. In questa spontanea sincerità d'accenti si rivela il carattere unico della personalità di Gershwin.

Il rapporto tra *high culture* e *low culture*, legato direttamente al tema dell'emancipazione di un'arte nazionale, fu la questione cruciale della vita culturale americana del primo Novecento. Con *Rhapsody in Blue*, Gershwin, un musicista di Broadway, era riuscito nell'impresa di raggiungere un risultato efficace dal punto di vista artistico prima di altri compositori "colti", divenendo così l'autore americano più noto a livello internazionale. Ma il successo, mai perdonatogli dal mondo intellettuale fino ai tempi recenti, sembrava gravare su di lui come il peccato originale.⁶ La critica modernista avvertì la popolarità di Gershwin come una sorta di minaccia per la gracile schiera dei nuovi compositori americani e fece di tutto, fino al punto di mistificare aspetti importanti del suo lavoro, per dipingere la sua opera come il goffo tentativo di un volgare musicista d'intromettersi in un ambiente a lui estraneo, rinfacciando alla sua musica ogni sorta di vizio.⁷

Questa tensione tra la vitalità della musica commerciale e la necessità di conferire una dignità culturale alle forme di spettacolo tipicamente americane rimase sempre la maggiore preoccupazione artistica di Leonard Bernstein. A differenza di Gershwin, Bernstein aveva ricevuto un'eccellente educazione musicale (laurea ad Harvard, specializzazione al Curtis Institute di Philadelphia), culminata nella strepitosa carriera di direttore d'orchestra. La commistione di musica "alta" e musica "bassa" era avvenuta, nel suo lavoro creativo, seguendo il percorso inverso a quello compiuto dal suo illustre predecessore. Bernstein aveva destato scandalo nell'ambiente accademico, per la

sua convinzione che l'unico modo per stabilire un'arte musicale veramente americana e nazionale dovesse consistere nel percorrere le strade del jazz e della commedia musicale. L'idea che la commedia musicale di Broadway fosse in attesa di un nuovo Mozart per compiere il salto definitivo verso la grande arte era forse un po' ingenua, e rimase di fatto sostanzialmente delusa. La sua stessa opera, malgrado l'eccezionale qualità dei risultati, dimostra che il tentativo di portare Broadway nell'ambito del teatro musicale puro è stato sì generoso, ma illusorio. In cima a questo cumulo di sogni infranti campeggia il lavoro più controverso di Bernstein, *Candide*, ambiguo frutto d'un immenso talento e di un'altrettanto sconfinata presunzione intellettuale. L'arco della sua interminabile storia compositiva, dal 1956 al 1989, rispecchia l'accanimento donchisciottesco con cui Bernstein ribadiva il convincimento che fosse possibile resuscitare tutte assieme, nel nostro tempo, le più disparate virtù musicali: lo spirito di Rossini, la scienza di Brahms e la vitalità sulfurea di Offenbach. Sebbene *Candide* non sia mai diventata un'opera veramente popolare, non c'è dubbio che almeno nell'Ouverture, uno dei più brillanti biglietti da visita musicali mai esibiti in teatro, Bernstein abbia pienamente raggiunto il suo obiettivo.

Broadway, in ogni caso, aveva sempre esercitato un fascino irresistibile sul prodigioso musicista. Con disappunto di molti che presagivano in lui una regolare carriera da compositore "serio", Bernstein tentò all'inizio di sfondare nel mondo della commedia musicale. Il suo primo frutto fu il prolungamento, per così dire, naturale di un balletto, *Fancy Free*, creato quasi per gioco con il coreografo Jerome Robbins. *On The Town*, andato in scena all'Adelphi Theatre di New York il 28 dicembre 1944, nacque dalla collaborazione con un'eccellente coppia di scrittori, Betty Comden e Adolph Green, ricchi di *humor* e di battute dal tocco leggero. Bernstein aveva conosciuto Green nel 1937 al campo estivo di Camp Onota, Massachusetts, dove aveva trovato lavoro come animatore musicale. La loro amicizia, malgrado i molti progetti incompiuti, rimase profonda per tutta la vita. La storia di *On the Town* racconta le avventure un po' bislacche di tre marinai, Gabey, Ozzie e Chip, a caccia di ragazze per New York, ma lo

spettacolo non avrebbe avuto successo senza la mano esperta di un veterano delle scene come George Abbott, il quale non si fece scrupolo di manomettere il lavoro di Bernstein, tagliando e spostando i numeri musicali a piacimento. “I Can Cook Too” è un tipico numero brillante, in cui Hildy sciorina l’elenco delle sue qualità culinarie al povero Chip. In seguito il musical divenne anche un film MGM, con Gene Kelly, Vera Ellen e Frank Sinatra. Bernstein imparò a sue spese fino a che punto i produttori di Hollywood se ne infischiassero del lavoro degli autori.

L’ultimo frutto della collaborazione con Comden e Green – ed è un peccato se si pensa a quanta intelligente allegria era stata riversata nel testo di “One Hundred Easy Ways to Lose a Man” – fu il musical *Wonderful Town*, spettacolo inaugurato al Winter Garden di New York il 25 febbraio 1953. Il soggetto era tratto da una fortunatissima serie di racconti di Ruth McKenney pubblicati sulla rivista *The New Yorker*. A somiglianza di moderne serie televisive come *Sex and the City* e *Friends*, le storie della McKenney raffiguravano con umorismo e un tocco di nostalgia il mondo pieno di sogni, di fantasie e di fermenti della gioventù artistica del Greenwich Village negli anni Trenta. Il successo dei racconti fu tale che il mondo dello spettacolo sfruttò il filone per decenni nelle forme più disparate, dal teatro alla radio, dal cinema alla televisione. Bernstein fu invitato a lavorare sull’argomento allorché il vecchio Abbott pensò di farne un musical, che fu accolto immediatamente dal pubblico con grande successo. Il musicista, salutato dalla critica come il nuovo Gershwin, venne accolto dal mondo di Broadway senza più pregiudizi per le sue origini “intellettuali”. Ma Bernstein, una volta dimostrato di essere in grado di scrivere i migliori *songs* commerciali in circolazione (“A Little Bit in Love”, costruita sulla carezzevole discesa dell’intervallo di quinta, incarna alla perfezione il *mood* sentimentale di Eileen), sentiva di essere attratto da temi più drammatici e intendeva misurarsi, come musicista, con strutture formali più complesse. In parte, questa ricerca era cominciata già l’anno precedente, con l’opera comica in un atto su libretto dello stesso Bernstein *Trouble in Tahiti*, rappresentata la prima volta il 12 giugno 1952 al Brandeis Festival, Massachusetts. In “What a Movie”, concepita come

una moderna aria di bravura, un'avvilta casalinga dei sobborghi, intrappolata in un matrimonio sbagliato e insoddisfatta di una famiglia che non riesce tenere unita, sfoga la sua frustrazione. La donna passa il pomeriggio al cinema per sfuggire all'ansia e alla depressione, ma anche il film, *Trouble in Tahiti* appunto, rivela una realtà mistificata e squallida come la sua vita.

Ma i temi di *Trouble in Tahiti*, che molti anni più tardi fu inglobata in un'opera di maggior respiro, *A Quiet Place*, erano di natura troppo privata e segnati da motivi psicoanalitici per riguardare il pubblico di Broadway. Il musical parlava all'epoca un linguaggio di genere completamente diverso. Bernstein intraprese invece una strada completamente nuova nella commedia musicale con *West Side Story* (1957), che si prefiggeva di trasportare in chiave contemporanea niente meno che la tragedia di Romeo e Giulietta. *Somewhere*, una delle canzoni più famose del musical, esprime la patetica speranza di Maria di trovare un luogo di pace e di tranquillità, ma forse lascia sottintendere anche una dimensione più universale, legata alla dissoluzione di quel mondo ebraico orientale, da cui lo stesso Bernstein proveniva. Nella dolce melodia della canzone sembra di cogliere anche il disperato tentativo di aggrapparsi all'illusione che sia possibile un *altrove* rassicurante, nella perpetua e implacabile lotta per l'esistenza. In sostanza, Bernstein è sempre ritornato su un grumo irrisolto, che ha ricoperto d'inquietudine esistenziale, come una ruggine dolorosa, tutta la sua opera: l'angoscia provocata dalla perdita delle radici. Il tema dell'identità, seppur declinato in forme molto diverse e nascosto sovente sotto una maschera ironica, costituisce la spina dorsale di tutto il suo lavoro creativo, anche laddove il tono sembra più svagato e leggero. C'è un senso profondo nell'omaggio reso a Gershwin dal giovane Bernstein. Nel luglio del 1937, a Camp Onota, il brillante animatore musicale del campo estivo azzittì il chiassoso intervallo di colazione dei ragazzi per annunciare loro che George Gershwin, "il maggiore compositore ebreo d'America", era morto. Dopodiché si mise al pianoforte e suonò in sua memoria un *Preludio* dello stesso Gershwin, chiedendo agli astanti di non applaudire alla fine del pezzo. Bernstein celebrava sulle rive di un ameno laghetto del Massachusetts il dolen-

te *kaddish* di un'epoca, come se avesse già saputo che sarebbe toccata a lui l'eredità spirituale della musica americana.

Oreste Bossini

¹ William R. Taylor, *New York. Le origini di un mito* (1992), Milano, Marsilio 1994.

² F. Scott Fitzgerald, *L'età del jazz*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

³ Tin Pan Alley, letteralmente il “viale della pentola di latta”, è un'espressione coniata da uno scrittore brillante d'inizio secolo, Monroe Rosenfeld, per designare la West 28th Street, tra la Fifth e la Sixth Avenue, dov'era concentrato il nerbo dell'editoria musicale dell'epoca. Passando di lì in una giornata d'estate, con le finestre aperte e tutti i pianoforti al lavoro, Rosenfeld ebbe l'impressione di trovarsi in mezzo a un concerto di pentole. Tin Pan Alley evoca la stagione d'oro del musical di Broadway, del mondo di Gershwin e di Cole Porter.

⁴ Il titolo fu suggerito dal fratello maggiore Ira, colpito dai titoli di alcuni quadri di Whistler, che adoperava sovente espressioni come *Sinfonia in bianco* e simili. L'idea primitiva di Gershwin era di chiamare la composizione *American Rhapsody*.

⁵ Gershwin compose il pezzo per due pianoforti. L'organico della prima versione corrisponde a quello dell'orchestra di Whiteman, mentre oggi di norma *Rhapsody in Blue* viene eseguita in una successiva versione per grande orchestra.

⁶ La rivalutazione di Gershwin è iniziata soltanto nel 1978, quando Lawrence Starr, in una relazione al congresso annuale dei musicologi americani, raccontò di essere andato per dovere a una rappresentazione di *Porgy and Bess*. Starr ammise di aver scoperto in *Porgy and Bess* “un'opera autentica di un compositore autentico” e di aver avuto il desiderio di studiarla a fondo (L. Starr, *Toward a Re-evaluation of Gershwin's Porgy and Bess*, «American Music», 1984, II).

⁷ Un esempio clamoroso di questo tipo di disinformazione è stata l'insistenza con cui per molto tempo si è spacciato *La création du monde* di Darius Milhaud (1923) come modello di *Rhapsody in Blue*. In realtà non sussiste alcun rapporto tra le due composizioni. Il balletto fu rappresentato a Parigi solo tre mesi prima di *Rhapsody in Blue*, ma già alla fine degli anni Venti si affermava tranquillamente che il lavoro di Milhaud fosse nato uno o due anni prima e che Gershwin ne fosse a conoscenza.

Gli artisti



WAYNE MARSHALL

Direttore d'orchestra, pianista e organista, Wayne Marshall è uno dei musicisti contemporanei più versatili ed estrosi. Nato in Inghilterra, si è distinto all'inizio della carriera soprattutto come organista e pianista. Determinante, poi, è stata la partecipazione pianistica alla celebre produzione di *Porgy and Bess* della Glyndebourne Festival Opera diretta da Simon Rattle, proseguita con l'incisione discografica per la EMI e la versione televisiva del musical.

Da allora, si è dedicato via via al pianoforte e alla direzione d'orchestra, diventando in pochi anni uno dei più rinomati interpreti delle musiche di Gershwin, Ellington, Bernstein e di altri autori americani del XX secolo. Ha diretto le principali orchestre britanniche e numerose ed importanti formazioni europee, tra cui i Wiener Symphoniker, la Filarmonica di Rotterdam, l'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica della Radio Svedese, il Teatro Comunale di Bologna, i Bamberger Symphoniker, l'Orchestra Nazionale del Belgio, l'Orchestra del Norddeutscher Rundfunk, l'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino e molte altre. È regolarmente ospite dei BBC Promenade Concerts sin dal 1997, e nel 2001 ha debuttato in Italia come direttore al Teatro alla Scala di Milano.

Wayne Marshall è un grande interprete di musical, genere al quale dedica sempre maggiore attenzione. Già nel 1997 ha diretto *Porgy and Bess* al Festival di Bregenz, ove è tornato nel 2003 e nel 2004 per *West Side Story*. Nel 2000 ha debuttato a Vienna con *Wonderful Town* a capo della Sinfonica della Radio Austriaca, con la quale ha inoltre diretto *Guys and Dolls* nel 2002. Con la Sinfonica del Mitteldeutscher Rundfunk ha diretto *The Firebrand of Florence* di Kurt Weill, mentre durante la stagione in corso debutta alla Washington National Opera con *Porgy and Bess*. Tra gli altri impegni di questa stagione figurano debutti con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Filarmonica di Stoccolma e la Volksoper di Vienna, nonché concerti con le Filarmoniche di Rotterdam, Dresda e Brema.

Titolare dell'organo Marcussen della Bridgewater Hall a Manchester, Marshall continua a esibirsi come organista; nel 2004 ha inaugurato lo strumento della nuova Disney Hall di Los Angeles (come solista con la Filarmonica Angelina diretta da Salonen) con una nuova composizione di James MacMillan per organo e orchestra, *A Scotch Bestiary*, brano che ha eseguito anche ai BBC Promenade Concerts del 2005.

Da vari anni si esibisce al pianoforte insieme alla cantante Kim Criswell, grande specialista del musical di Broadway; i loro concerti più recenti hanno avuto luogo a Berlino, Hong Kong e Londra. In ambito cameristico, suona in duo con la violinista Tasmin Little, il trombettista Ole Edvard Antonsen e la violoncellista Natalie Clein, mentre con il baritono Willard White ha suonato a Londra, Manchester, Aldeburgh e Singapore. Nel 2002, il Festival di Braunschweig gli ha dedicato una serie di concerti, intitolati "Wayne Marshall and Friends".

Nutrita la discografia di Wayne Marshall nella sua triplice veste per EMI, Virgin Classics e Philips: come direttore e pianista solista ha inciso pagine di Gershwin con la Sinfonica di Aalborg; come pianista, composizioni di Percy Grainger e Leonard Bernstein (City of Birmingham Symphony Orchestra diretta da Simon Rattle e da Paavo Järvi) e nuovamente di Gershwin (le Variazioni *I Got Rhythm* e il *Gershwin Song Book*); come organista, la Terza Sinfonia di Saint-Saëns (Filarmonica di Oslo diretta

da Mariss Jansons) e la *Kammermusik n. 7* di Hindemith (Filarmonica di Berlino diretta da Claudio Abbado). Nominato “Artista dell’anno” nel 1998 dalla rivista *BBC Music Magazine*, Marshall ha ricevuto nello stesso anno il premio della critica musicale tedesca (Deutscher Schallplattenpreis) per il *Song Book* di Gershwin. Nel 2004, l’Università di Bournemouth gli ha conferito il dottorato *honoris causa* per la sua lunga collaborazione con l’Orchestra Sinfonica della cittadina inglese.



KIM CRISWELL

Kim Criswell è un'affermata interprete di Broadway, oggi residente a Londra. Il pubblico di Broadway la ricorda nel cast originario di *Nine, Baby, the First, Stardust* e *Dreigroschenoper* (co-protagonista insieme a Sting). A Los Angeles ha interpretato la protagonista Grizabella nella produzione originale di *Cats* ed è stata inoltre un'apprezzata Lalume nel *Kismet* dell'Opera Pacific. Il pubblico londinese del West End l'ha vista protagonista in *Annie Get Your Gun*, *Elegies for Angels Punks and Raging Queens*, *Dames at Sea* e *The Slow Drag*.

La Criswell è stata insignita del premio "Helen Hayes" per *Side by Side by Sondheim* all'Olney Theatre e ha ottenuto una *nomination* per l'Olivier Award per la sua interpretazione di Annie Oakley.

Ha collaborato con le orchestre sinfoniche di tutto il mondo. Al fianco di Sir Simon Rattle ha interpretato il ruolo di Ruth in *Wonderful Town* di Bernstein, brano che ha riproposto dal vivo innumerevoli volte. Insieme a John McGlinn, la Criswell ha lavorato con le orchestre di Cleve-

land, Chicago, Pittsburgh e la London Sinfonietta. Alla Carnegie Hall di New York i due hanno presentato una versione concertistica di *Sitting Pretty* e alla Library of Congress hanno proposto versioni concertistiche di *Pardon My English*, *Primrose*, *Babes in Arms*. Con Wayne Marshall ha instaurato un sodalizio musicale di grande successo: i due si sono esibiti in recital al Teatro alla Scala di Milano, alla Wigmore Hall di Londra, alla Queen Elizabeth Hall, alla Purcell Room, alla Bridgewater Hall di Manchester, allo Swan Theatre di Stratford-On-Avon, alla St. David's Hall di Cardiff, allo Snape Maltings di Aldeburgh e in numerose altre sedi.

Kim Criswell ha debuttato nel 1999 con la London Philharmonic e l'Orchestra Sinfonica di Birmingham, dirette da Wayne Marshall. Nel 2000 ha ottenuto un grande successo con *Lady Be Good* di Gershwin, presentato al Teatro della Fenice a Venezia. Si è esibita, inoltre, al Festival del Covent Garden ed ha debuttato con la Filarmonica di Hong Kong e l'Orchestra del Berliner Rundfunk diretta da Wayne Marshall. Nel 2001 ha debuttato con la Filarmonica di Israele, in un concerto su musiche di Bernstein. Nel 2002 si è esibita in *Lady Be Good* alla Sao Carlo Opera di Lisbona e ha tenuto concerti con la Icelandic Symphony Orchestra.

Kim Criswell ha partecipato a numerose produzioni concertistiche, con l'Opera North, l'Opera di Atlanta, la Royal Liverpool Philharmonic, i Wiener Symphoniker, la BBC Concert Orchestra, il Birmingham Contemporary Music Group, l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, l'Orchestra del Teatro G. Verdi di Trieste e l'Orchestra della Toscana.

Di recente, la Criswell ha lavorato con l'Orchestra della Suisse Romande di Ginevra, con la London Symphony Orchestra in un concerto dedicato a Bernstein e ha collaborato a *Wonderful Town* al Festival di Bregenz, diretta da Wayne Marshall. Si è esibita, inoltre, in *Candide* con la BBC Concert Orchestra, in *The Firebrand of Florence* di Kurt Weill a Odessa e Lipsia e in altri concerti e recital con Wayne Marshall a Bruges, al "The City of London" Festival e al CSBO di Birmingham.

La Criswell ha al suo attivo oltre venticinque incisioni e numerose compilation per TER/JAY, EMI, Warner Classics.

ORCHESTRA GIOVANILE LUIGI CHERUBINI



foto di Silvia Lelli

violini primi

Luisa Bellitto **
Federico Galieni
Stefano Rimoldi
Antoaneta Arpasanu
Riccardo Patrone
Camilla Mazzanti
Maria Saveria Mastromatteo
Giulia Bellingeri
Keti Ikonomi
Lorenzo Maccaferri
Olessia Emelianenko
Alice Iegri
Fabrizio Scaparra
Volodja Kuzma

violini secondi

Donato Cuciniello *
Marta Violetta Nahon
Elena Bassi
Elisa Mancini
Doriana De Rosa
Davide Mazzamuto
Ambra Cusanna
Federica Fersini
Elisabetta Crisostomi
Erika Verga
Giulia Tavano
Mauro Massa

viole

Antonio Buono *
Luca Pirondini
Nazzarena Catelli
Silvia Vannucci
Tiziano Petronio
Valentina De Filippis
Marta Rovinalti
Jessica Orlandi
Elena Favilla
Lorenzo Sbaraglia

violoncelli

Massimiliano Martinelli *
Misael Lacasta
Lisa Pizzamiglio
Daniele Fiori
Stefano Sabattini
Maria Cristina Mazza
Rahia Angela Awalom
Fulvia Mancini

contrabbassi

Antonio Mercurio *
Giovanni Scorcioni
Fabio Sacconi
Marco Cuciniello
Matteo Nasini
Alessandro Paolini

flauti

Sonia Formenti *
Paolo Taballione

ottavino

Fabio Salvalaggio

oboi

Paolino Tona *
Vittoria Palumbo

corno inglese

Francesca Alleva

clarinetti

Fabio Lo Curto *
Francesco De Fronzo

clarinetto basso

Andrea Rum

saxofoni

Nicola Cavagni *
Fabrizio Benevelli
Alessandro Creola

fagotti

Davide Fumagalli *
Martina Lando
Corrado Barbieri

controfagotto

Paolo Dutto

corni

Francesca Bonazzoli *
Michele Giorgini
Frederic Gnuffi
Lara Morotti

trombe

Roberto Rigo *
Fabrizio Mezzari
Fabrizio Iacoboni

tromboni

Francesco Parini *
Rodolfo Bonfilio
Gianluca Tortora

tuba

Francesco Lucchino

timpani

Mirko Natalizi *

percussioni

Simone Beneventi
Alessandro Pedroni
Antonio Somma
Biagio Zoli

arpa

Laura Di Monaco *

banjo

Dora Filippone

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** *Spalla*

* *Prime parti*

“Vorrei restituire al mio Paese ciò che da esso e dai suoi grandi maestri ho ricevuto: costruire un’orchestra di giovani talenti italiani che, dopo il Conservatorio, in tre anni di attività possano apprendere il significato dello stare in orchestra, del dare il proprio contributo ad una compagine sinfonica od operistica, acquisendo piena consapevolezza di un ruolo che certo non è meno importante di quello solistico”.

Ispirata dalla volontà e dal desiderio di Riccardo Muti, suo fondatore, l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini assumendo il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo – Beethoven stesso lo considerava il più grande della sua epoca – vuole sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

Orchestra di formazione, la “Cherubini” si pone quale strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l’attività professionale. Gli 80 giovani strumentisti, provenienti da tutte le regioni italiane e scelti tra oltre 600 aspiranti attraverso audizioni e selezioni effettuate nel corso di due anni da una commissione presieduta dallo stesso Muti, saranno integrati dai migliori allievi della Scuola di Fiesole, sulla base di un protocollo di intesa siglato tra l’Orchestra Cherubini e la prestigiosa istituzione di formazione musicale.

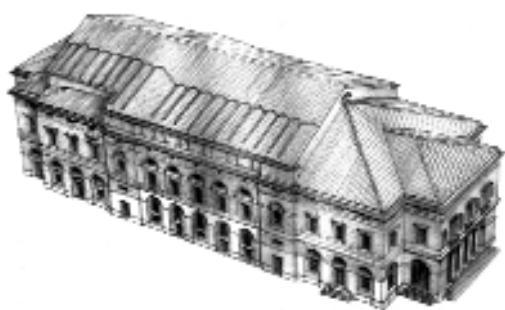
Il percorso di crescita è articolato in periodi di studio che trovano sempre esito concreto nel momento del confronto con il pubblico. “Solo in questo modo è possibile – spiega Riccardo Muti – dare spazio all’entusiasmo e al talento di questi giovani musicisti abituati in Conservatorio ad affrontare solo marginalmente il momento delle esercitazioni orchestrali, nonché, a causa di programmi troppo spesso antiquati, a trascurare autori fondamentali per il loro sviluppo artistico”.

La “Cherubini”, nata nel 2004, è gestita dall’omonima Fondazione – sostenuta da “Arcus”, “Progetto Italia” di Telecom, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Associazione Industriali e Camera di Commercio di Piacenza – e divide la propria sede tra il Teatro Municipale di Piacenza e, quale residenza estiva, il Ravenna Festival.

Infatti è proprio nell’ambito di questo prestigioso Festival che la “Cherubini”, dopo aver debuttato ufficialmente nel

teatro piacentino nel giugno 2005 diretta da Riccardo Muti, ha compiuto il primo vero e proprio “stage formativo” esibendosi, in un brevissimo arco di tempo e con successo, sia nel repertorio operistico più tradizionale, in una nuova produzione del *Faust* di Gounod diretta da Patrick Fournillier, che in quello meno frequentato, come la *Sancta Susanna* di Hindemith eseguita in forma di concerto sotto la direzione di Riccardo Muti. Eppoi nel repertorio sinfonico con l’esecuzione dei concerti per pianoforte di Prokof’ev insieme ai solisti del Toradze Piano Studio; e di nuovo con Muti in due grandi pagine beethoveniane: il Concerto in re maggiore per violino e orchestra (con Vadim Repin) e la Quinta Sinfonia. Sempre con Riccardo Muti la “Cherubini” si è poi esibita al Festival di Malta, nella cattedrale di Trani per i trent’anni del FAI, e nell’Aula del Senato – alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi – per il tradizionale concerto di Natale trasmesso in eurovisione da RaiUno. Più recentemente, a confermare a un anno dal debutto l’intento di indagare un repertorio di particolare valore formativo, la “Cherubini” ha affrontato una densa tournée italiana che l’ha vista cimentarsi con opere di Haydn (il raro Concerto in do maggiore per violoncello e orchestra), Mozart, Dvořák, Hindemith (la suite dal balletto *Nobilissima visione*), Rossini, Verdi e Puccini.

Nel futuro dell’orchestra, oltre alla partecipazione alla nuova produzione del *Don Pasquale* di Donizetti diretta da Riccardo Muti, che avrà il suo esordio a dicembre come progetto speciale di Ravenna Festival, si profilano anche esperienze internazionali di rilievo come l’invito al Musikverein di Vienna e la presenza a Salisburgo al Festival di Pentecoste fondato da Karajan dove, a partire dal 2007, avvierà, sempre sotto la guida di Muti, un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.



teatro alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, contava all'epoca quattro ordini di venticinque palchi (con il palco centrale del primo ordine sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione. La trasformazione della zona centrale del quart'ordine in galleria risale al 1929, quando fu anche realizzato il golfo mistico, riducendo il proscenio.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario, oggi perduto, raffigurante l'ingresso di Teodorico a Ravenna. Voltan e Gatteri curarono anche la decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di sta-

gioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da opere di restauro e di adeguamento tecnico, le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato il restaurato Teatro, che ha potuto così riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90 il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Francesco Finocchiaro

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano