



RAVENNA FESTIVAL

2017

Munich Philharmonic

direttore

Semyon Bychkov

Jean-Yves Thibaudet
pianoforte





Munich Philharmonic

direttore

Semyon Bychkov

pianoforte

Jean-Yves Thibaudet

Palazzo Mauro de André
28 maggio, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di

Senato della Repubblica

Camera dei Deputati

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Comune di Russi



Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Istituto Culturale dell'Ambasciata
della Repubblica Islamica dell'Iran - Roma



Ambasciata della Repubblica
Islamica dell'Iran in Italia



Embassy of India
Rome



L'Ambasciata della Federazione Russa
nella Repubblica Italiana



Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale

BPER Banca

Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna

Cassa di Risparmio di Ravenna

Classica HD

Cmc Ravenna

Cna Ravenna

Confartigianato Ravenna

Confindustria Romagna

COOP Alleanza 3.0

Credito Cooperativo Ravennate e Imolese

Eni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Federcoop Nullo Baldini

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Mediaset Publitalia '80

Hormoz Vasfi

ITway

Koichi Suzuki

Legacoop Romagna

Metror

Mezzo

Mirabilandia

Poderi dal Nespole

PubbliSOLE

Publimedia Italia

Quotidiano Nazionale

Rai Uno

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Sapir

Setteserequi

Unipol Banca

UnipolSai Assicurazioni



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Maria Pia e Teresa D'Albertis, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Ada Bracchi Elmi, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Giovani e studenti

Carlotta Agostini, *Ravenna*
Federico Agostini, *Ravenna*
Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
Alessandro Scarano, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO, *Milano*
Ghetti – Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth, Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Dakar – Concessionaria Jaguar e Land Rover, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Presidente

Eraldo Scarano

Presidente onorario

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Consiglieri

Andrea Accardi
Maurizio Berti
Paolo Fignagnani
Chiara Francesconi
Giuliano Gamberini
Adriano Maestri
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali

Segretario

Pino Ronchi



Presidente

Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica

Franco Masotti
Angelo Nicastro

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia-Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Fabrizio Matteucci

Vicepresidente

Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali
Lanfranco Gualtieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Munich Philharmonic

direttore

Semyon Bychkov

pianoforte

Jean-Yves Thibaudet

Pëtr Il'ič Čajkovskij

(1840-1893)

**Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in si bemolle minore op. 23 (1875)**

Allegro non troppo e molto maestoso. Allegro con spirito

Andantino semplice

Allegro con fuoco

Louis-Hector Berlioz

(1803-1869)

Symphonie fantastique op. 14 (1830)

Épisode de la vie d'un artiste

I. Réveries. Passions

Largo

Allegro agitato e appassionato assai

II. Un bal: Valse

Allegro non troppo

III. Scène aux champs

Adagio

IV. Marche au supplice

Allegro non troppo

V. Songe d'une nuit du Sabbat

Songe d'une nuit du Sabbat: Larghetto. Allegretto

Ronde du Sabbat: Allegro poco meno mosso

Dies irae e Ronde du Sabbat: Allegro



Autobiografie

(vapori condensati sul vetro di una finestra)

di Guido Barbieri

In una pagina dei suoi *Diari*, Franz Kafka, annotando un'improvvisa crisi creativa, costruisce una metafora acutissima sulla relazione sempre controversa tra "arte" e "vita" o meglio sul modo in cui l'esistenza individuale dell'artista irrompe nel processo della creazione. Un tema antico e cruciale.

In questo momento – dice l'autore del Processo – non riesco a scrivere. Forse è il momento che io vada a cercare qualcosa nella mia esistenza. Non voglio scrivere la mia autobiografia, ma solo andare alla ricerca dei fatti minimi, il più possibile minuti, della mia vita. Da qui forse posso partire per costruire me stesso. Come un uomo che sente la sua casa pericolante e cerca di costruirla una nuova, accanto alla sua, usando però i materiali di quella che sta crollando.

Un'intuizione illuminante. I mattoni che lo scrittore, il pittore, il compositore utilizzano per costruire le loro opere – sostiene Kafka – non appartengono alla casa in cui abitano, ma ad una "casa parallela", costruita accanto a quella della vita, fatta delle stesse pietre, ma diversa, separata, autonoma. L'opera d'arte, dunque, non è in alcun modo il riflesso della vita dell'artista: utilizza certamente i dati, i fatti, i fenomeni della sua esistenza (materiale e immateriale), ma è una costruzione parallela, in tutto e per tutto distinta dalla "casa materna". E così si aggiunge una nuova pagina al dibattito secolare, e inestinguibile, su quanto, come e in che misura la creazione artistica venga condizionata, influenzata, addirittura determinata, dal "vissuto" del suo creatore. Arte e vita – secondo Kafka – abitano in due case separate: fatte con gli stessi mattoni, ma con un bel cortile in mezzo.

Da questo punto di vista le due grandi pagine strumentali che ascolteremo questa sera, il Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in si bemolle minore op. 23 di Čajkovskij e la *Symphonie Fantastique* op. 14 di Berlioz, sono senza alcun dubbio opere "autobiografiche". Non nel senso più banale della definizione, ovviamente: nessuno dei due compositori racconta episodi o fatti realmente accaduti durante la propria esistenza. Ma tutti e due utilizzano materiali di carattere biografico per costruire altrettante "case parallele": si tratta cioè di opere che contengono, coscientemente o meno, elementi, brandelli, macerie di "autobiografia" e contribuiscono dunque a nutrire e forse a costituire la "mitologia individuale" dei loro autori.

Lo fanno ricorrendo a strumenti compositivi – come è facile constatare – radicalmente diversi. Berlioz adotta, all’inizio degli anni Trenta dell’Ottocento, la forma, allora del tutto inaudita, di quella che si sarebbe chiamata – molti decenni più tardi – “musica a programma”. Čajkovskij, invece, sul declinare del secolo, si rifugia in un genere storicamente acquisito e dettato dalla tradizione, quello del concerto solistico, rientrando dunque nell’alveo della cosiddetta “musica assoluta”. Ma le due categorie, coniate nella Vienna di fine Ottocento più per ragioni polemiche che per rispondere ad autentiche esigenze estetiche, non rendono certo conto della diversa natura di questi due capolavori. I quali, sotto la crosta delle appartenenze di genere, rivelano consonanze assai più sostanziali delle apparenti dissonanze. Čajkovskij in apparenza costruisce un classico “concerto per pianoforte e orchestra” nel solco della tradizione che da Beethoven conduce a Brahms. Dunque un’opera astratta, che si dovrebbe risolvere interamente nella propria forma e nel proprio suono, senza lasciar filtrare, dall’esterno, alcun riferimento di carattere programmatico, descrittivo, né tanto meno autobiografico. Sull’altro versante, Berlioz sembra andare nella direzione esattamente opposta. I cinque movimenti della *Fantastica* (calco evidente della *Pastorale* di Beethoven, una sinfonia esplicitamente “a programma”) vengono accompagnati da un preciso programma narrativo che fa assomigliare la sinfonia più a un dramma strumentale che non a un poema sinfonico (Liszt, per altro, l’avrebbe inventato dal nulla soltanto una ventina di anni più tardi...). Un dramma atipico, per la verità, in cui il compositore dice platealmente, quasi provocatoriamente, “io” (mentre nell’opera il compositore non parla mai in prima persona, ma sempre e soltanto attraverso i suoi personaggi...). Dunque in questo caso, sempre in apparenza, l’autobiografia, la narrazione del sé, sembra irrompere impetuosamente nell’universo della sinfonia, travolgendo argini e resistenze. Ma come spesso accade nelle faccende non regolate da precise leggi scientifiche i confini non sono così netti e sarebbe piuttosto sbrigativo e superficiale annettere unilateralmente il Concerto di Čajkovskij al regno della musica “pura” e iscrivere invece la *Fantastica* al partito ancora minoritario della “musica a programma”. Le cose non stanno esattamente così.

Il materiale autobiografico, nel Concerto di Čajkovskij, assume la forma di un *topos* narrativo diffusissimo nella letteratura ottocentesca: il frammento di memoria. Nel romanzo borghese dell’Ottocento il ricordo individuale non assume quasi mai la dimensione del flusso mnestico fluviale e impetuoso. Quando Anna Karenina, Evgenij Onegin (per rimanere nell’universo della letteratura russa), ma anche Fabrizio Del Dongo o Emma Bovary rievocano, nella solitudine del monologo interiore, gli avvenimenti del passato lo fanno quasi sempre in modo intermittente, impreciso, parziale. Il ricordo confligge

irrimediabilmente con le imperfezioni e le lacune della memoria. Allo stesso modo, Čajkovskij, che in fondo è sempre un “narratore”, qualsiasi sia il genere con il quale si misura, introduce nel tessuto musicale del Concerto una serie di palesi, espliciti materiali mnestici che assumono la forma di fuggevoli e frammentari oggetti sonori. Dotati però di un peso e un ruolo decisamente cruciali. Come fa notare acutamente David Brown nella sua monografia sul compositore, i temi principali di tutti e tre i movimenti derivano da melodie popolari che Čajkovskij sostiene – in diverse occasioni – di avere ascoltato e di ricordare con maggiore o minore precisione. La prima è una canzone ucraina, la cosiddetta *Canzone dei ciechi*, che il compositore dice – in una lettera al fratello Modest – di aver ascoltato al mercato di Kamenka, la città vicino a Kiev dove vivevano la sorella Alexandra e suo marito, Lev Davydov. Questa semplice melodia, nella quale si concentra però un universo molto denso di affetti e di memorie, è di fatto lo scheletro portante del primo tema del movimento iniziale. Il secondo frammento melodico è un altro motivo popolare ucraino, questa volta un tema di danza, una *vsnyanka* (“saluto alla primavera”), che costituisce il materiale di base del primo tema del movimento finale. Una terza melodia preesistente è quella che invece nutre quasi interamente la sezione centrale, il Prestissimo, del movimento centrale. Questa volta si tratta di una *chanson* da salotto francese, *Il faut s’amuser*. Anche in questo caso entra in scena, prepotentemente, l’epifania del ricordo: la canzone apparteneva infatti al repertorio di Désirée Artot, la cantante belga, allieva di Pauline Viardot, con la quale Čajkovskij visse nel 1868 la sua prima catastrofica relazione sentimentale. Nell’universo astratto e chiuso della forma concerto penetrano dunque materiali musicali che provengono dallo stretto perimetro dell’esperienza esistenziale del compositore. E il concerto – forma astratta *par excellence* – assume dunque una forma autobiografica: una delle molte che l’arte occidentale ha costruito nel corso del tempo.

Ma le epifanie del ricordo, gli “esercizi di memoria” di Čajkovskij non sono materiali inerti, nervature superficiali che si limitano a creare fessure, fenditure, nell’architettura del Concerto. Sono, al contrario, oggetti sonori “attivi” che ne condizionano, e non poco, l’assetto formale. È fin troppo noto, e mille volte ripetuto, il diniego quasi sdegnato, furente (forse esagerato dall’aneddotica corrente, ma sicuramente inatteso) che afflisce Čajkovskij quando fece conoscere la sua nuova creatura a Nikolaj Rubinstein, direttore del Conservatorio di Mosca. A che cosa si deve il suo no senza appello, il suo drastico giudizio di “ineseguibilità”? Molti studiosi lo attribuiscono proprio alla presenza sin troppo evidente, e quindi scarsamente elaborata, di materiali di provenienza “popolare”, del tutto estranei alla cultura accademica acquisita da Rubinstein in terra tedesca. Ma è una giustificazione attendibile? La presenza



di frequentissimi riferimenti alla *Volksmusik* non è forse uno dei tratti caratteristici della musica di tradizione austro-tedesca da Mozart fino a Brahms? Perché si sarebbe tanto dovuto scandalizzare, Rubinstein, di fronte a qualche innocua canzone popolare ucraina? O a una *chanson* che in fondo era nel repertorio di una cantante abituata a eseguire regolarmente Meyerbeer, Verdi, Rossini e Donizetti? Forse la ragione è più profonda ed è annidata nell'architettura formale del Concerto che presenta in effetti, proprio sulla spinta di materiali estranei alla prassi concertistica, molte e vistosissime anomalie. La decisione di adottare come tema principale del movimento iniziale la "melodia di Kamenka" provoca innanzitutto due diverse conseguenze, entrambe fatali per l'assetto formale del concerto: la prima è la necessità di far precedere l'esposizione del motivo iniziale (troppo debole per sostenere il peso strutturale dell'incipit) da un "prologo": ed è così che prende forma la celeberrima introduzione, scandita da quei prepotenti accordi di pianoforte che sembra abbiano fatto mettere a Rubinstein le mani alle orecchie. Ne nasce un prologo del tutto inconsueto nella prassi concertistica del tempo, che costituisce quasi un micro movimento a sé stante, dotato di esposizione, sviluppo e ripresa. Il cui materiale tematico, oltretutto, non viene più ripreso nell'arco del movimento. Non solo: la fragilità della "melodia del mercato" obbliga in un certo senso Čajkovskij, una volta giunto alla sezione vera e proprio dello sviluppo, ad aggiungere ai due temi tradizionali (il primo, quello ucraino, esposto dal pianoforte, il secondo affidato ai legni) un terzo,

palese elemento motivico: un mormorio degli archi dalle armonie molto dilatate che costituisce un evidente e atipico terzo tema. Inevitabile, a questo punto, che lo sviluppo, il cui incipit è affidato alla sola orchestra, non possa elaborare tutti e tre i temi iniziali (e difatti l'ultimo viene omissso) e che la stessa ripresa, anche per mettere in risalto la "trascendentale" cadenza del solista, ricapitolò solo una versione abbreviata del primo e del secondo tema. E il catalogo delle anomalie si allunga... Nel secondo e terzo movimento la presenza dei materiali folklorici provoca sommovimenti formali meno clamorosi, ma che confermano la tendenza di Čajkovskij, per altro evidente in molte delle sue opere strumentali, ad affidare ai materiali tematici – di qualunque provenienza essi siano – il compito di disegnare le architetture formali. Un procedimento, questo sì, anti-classico (nel linguaggio tonale sette-ottocentesco è l'armonia a dettare l'invenzione tematica) che nella Russia del secondo Ottocento doveva essere ritenuto del tutto "scandaloso".

Nel Concerto di Čajkovskij, dunque, il materiale autobiografico, pur rimanendo celato in forme mnestiche di carattere squisitamente musicale, mette fortemente in crisi la struttura tradizionale della forma-concerto. E ne lacerava l'involucro protettivo, quello che lo separa dall'universo della "realtà". Nella *Sinfonia Fantastica* di Berlioz il percorso, pur giungendo a esiti simili, è esattamente capovolto. Il materiale autobiografico, in questo caso, lo sappiamo, è sovrabbondante, eccessivo, sbattuto in faccia con palese mancanza di moderazione. E senza curarsi di alcun criterio di



veridicità: Berlioz si dichiara senza mezzi termini protagonista del dramma che viene celebrato: “L’artiste c’est moi”. Questo gesto assertivo, forte, che esplicita provocatoriamente il primato dell’autobiografia sulla forma musicale dà luogo invece, paradossalmente, a un’architettura formale assai più classica, ordinata, razionale, di quanto potrebbero far pensare i presupposti estetici.

Le circostanze autobiografiche della *Fantastica* sono sin troppo note. Il progetto della sinfonia è figlio di una malattia: la nevrosi ossessivo-maniacale che Berlioz sviluppa nei confronti di un impossibile oggetto del desiderio: la “mitica” Harriet Smithson, attrice della compagnia inglese di William Abbot, che nel 1827 interpreta a Parigi una serie di drammi di Shakespeare. Tra questi, un memorabile *Hamlet*: la sua Ofelia che la critica del tempo definisce “fragile, onirica, quasi disincarnata” getta Berlioz in uno stato – tipico della nevrosi – che oscilla tra l’esaltazione e la depressione. Da quel momento, Harriet diventa l’oggetto inconsapevole di ciò che Jacques Lacan – analista acuto delle patologie nevrotiche – chiamerebbe il “desiderio dell’Altro”. Desiderio ovviamente solipsistico (“Non c’è niente di più impossibile del nostro amore” – risponde Harriet a una lettera disperata di Hector), che produce i due canonici esiti clinici – sempre secondo Lacan – della nevropatia: la malinconia e il feticismo. La cui combinazione porta a quella forma particolare di malinconia che Democrito aveva definito “erotica” perché proviene dalla “furia d’Amore”. La conferma giunge da una lettera che Berlioz scrive al padre nei giorni della sua sofferenza più acuta:

Questo mondo immaginario [...] è diventato una vera malattia. Qualche volta riesco appena a sopportare il dolore fisico o mentale, specie nelle belle giornate estive quando mi trovo, da solo, in luoghi all’aperto come i giardini delle Tuileries [...] Guardo quel vasto orizzonte e il sole, e soffro così tanto, così tanto, che se non mi contenessi mi metterei a urlare e a rotolarmi per terra.

Ma della sua malattia saturnica Berlioz trova, contestualmente alla diagnosi, anche la terapia. Che ovviamente consiste nella somministrazione di dosi ingenti di farmaci immateriali. La cura, insomma, è la musica: “Ho trovato soltanto una maniera – prosegue Hector nella lettera al padre – per soddisfare completamente quest’immensa fame d’emozioni: e questa è la musica. Senza di essa, sono certo che non riuscirei a sopravvivere”.

Ma quale è il genere musicale più efficace per curare la “furia d’Amore”? Non, per lo meno in apparenza, la musica assoluta, la musica pura, fatta di astratte proporzioni formali, bensì la musica che induce e consente la rappresentazione del sé. Ossia quella che si realizza in una scrittura di carattere più o meno

apertamente “autobiografico”. In effetti Berlioz, nel giro di un anno, tra i primi mesi del 1830 e l’inizio del 1831, costruisce uno dei più poderosi edifici autobiografici della musica occidentale: un dittico, il cui titolo complessivo, fin troppo esplicito, è “Episodi della vita di un artista”, formato dai cinque movimenti della *Symphonie fantastique* propriamente detta e dalle sei parti di *Lelio ou “Le retour à la vie”*, il monodramma per voce recitante e orchestra concepito come fine e completamento della sinfonia. Una ipertrofica narrazione autobiografica che nelle intenzioni del suo autore possiede anche una forte connotazione “teatrale”: nel caso venga eseguito il dittico nella sua interezza, Berlioz prescrive infatti che orchestra e direttore siano nascosti alla vista del pubblico, dietro il sipario chiuso di un teatro: il *rideau* si apre solo nel momento in cui il narratore termina di recitare il suo monologo e attacca il primo numero musicale: “La ballade du pecheur” su testo di Goethe. Il progetto narrativo messo a punto da Berlioz rientra dunque perfettamente in quella modalità di sviluppo della conoscenza di se stessi che Michel Foucault, molti anni dopo, avrebbe chiamato “giochi di verità” e in modo particolare in quella “tecnologia” che intende la scrittura come una forma di cura del sé.

Una sorta di patto con se stessi, quindi, un patto terapeutico che implica però una condizione necessaria: quella di trasfigurare la realtà, di renderla del tutto immaginaria, “fantastica”, appunto, pena il fallimento della terapia. Tra i dati di verità che appartengono alla biografia di Berlioz (l’incontro con Harriet, l’infatuazione, la proposta d’amore, il rifiuto, la prostrazione fisica e mentale) e gli episodi della “vita d’artista” non esiste alcun rapporto fattuale. Berlioz si comporta esattamente come Kafka: costruisce, accanto alla casa della sua esistenza, una casa parallela, immaginaria, costruita con le rovine della vita reale, ma perfettamente autonoma e separata dalla casa madre. Per questo motivo i cinque movimenti della *Fantastica* possono essere considerati – lo hanno fatto molti commentatori – come i cinque atti di un dramma teatrale immaginario: su questo palcoscenico ideale Berlioz mette in scena se stesso come protagonista di uno “spettacolo della memoria” che possiede lo scopo di realizzare una terapeutica, rassicurante, mitologia del sé. Una operazione – per tornare alle parole di Foucault – che “realizza una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato di felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità”.

Sotto questo profilo è del tutto inessenziale seguire o meno l’ingombrante “programma” narrativo che per altro Berlioz muta e trasforma senza sosta: prima lo fa pubblicare in una versione *abregée* in occasione della *creation*, avvenuta nel 1830 al Conservatorio di Parigi, poi lo amplia e lo completa nel 1845, per la prima edizione completa della partitura, ma poi si augura che la sua Sinfonia sia “interessante dal punto di

vista esclusivamente musicale, senza preoccuparsi di alcun programma”. Non solo: nella versione originale soltanto le ultime due parti, la “Marche” e il “Sabbat”, sembrano svolgersi in una dimensione onirica, mentre nel programma del ’45 l’intera sinfonia diventa il “sogno” di un giovane artista turbato dalle *vagues des passions*. Un’oscillazione significativa che testimonia come il nucleo della *Fantastica* sia in altro, cioè nella carne e nel sangue della musica, e non certo in un altrove fatto solo di “parole”. Per un verso, l’essenza profonda della *Fantastica* è, infatti, lo spettacolo del suono: un suono sempre denso, profondo stratificato che inventa senza sosta molecole timbriche inaudite, composti coloristici mai sperimentati prima, tinte accecanti. Per l’altro, questa materia sonora in perenne ebollizione ha bisogno di essere versata in contenitori formali solidi e inscalfibili. E qui avviene un inatteso *coup de théâtre*. La necessità di imprimere una forma squisitamente musicale alla “furia d’Amore” (*conditio sine qua non* per garantire alla scrittura del sé la sua funzione terapeutica) spinge infatti Berlioz a rifugiarsi in una forma musicale che si ispira in realtà, al di là e al di sopra di ogni inquietudine, al modello della sinfonia classico-romantica. Non è un caso che appena un anno dopo il folgorante incontro con Harriet il compositore ne compia un altro, ben più accecante: nel 1828 viene eseguita per la prima volta in Francia l’*Eroica* di Beethoven: uno shock che conduce fatalmente il giovane Hector a sperimentare, pur con mille cautele e ripensamenti, la forma sinfonia.

In effetti, a leggerli attraverso questa lente di ingrandimento, i cinque episodi della *Fantastica* – come hanno notato molti studiosi – rispondono perfettamente all’architettura sinfonica tradizionale e al suo relativo piano armonico. Se si esclude il secondo quadro, “Un bal”, che infatti non appartiene al piano iniziale della Sinfonia, lo schema è il seguente: “Rêverie et Passions” presenta la canonica forma bipartita del movimento di apertura: un Largo in do minore e un Allegro in do maggiore, la tonalità di impianto; la “Scène aux champs” costituisce invece un ideale movimento lento di sinfonia e, infatti, è un Adagio in fa maggiore (sottodominante di do); la “Marche au supplice” svolge il ruolo dello Scherzo ed è un Allegretto in sol minore (dominante di do minore), mentre il “Songe d’une nuit du Sabbat” costituisce il canonico Finale che riporta alla tonalità di impianto, il do maggiore. E non è affatto un caso, né la conseguenza di una banale scelta utilitaristica, che quasi tutti i temi portanti della Sinfonia siano degli autoimprestiti, motivi cioè tratti da composizioni precedenti: anche in questo caso, cioè sul piano della più “pura” invenzione sonora, Berlioz compie un altro esercizio di memoria, lavora cioè sulla propria autobiografia: non quella esistenziale, ma quella più direttamente musicale. Sotto la spinta dello slancio autobiografico e della sua necessaria terapeutica, la musica



“a programma” ritrova dunque le sue radici nella musica pura, assoluta, e nel suo alveo formale più solido e storicamente radicato: la sinfonia classica. Forse perché pura fa rima inesorabilmente con cura.

Inventando una delle sue immagini indimenticabili, Nadine Gordimer ha spiegato che la funzione dello scrittore è quella di condensare le vite degli altri in un strato di vapore che si deposita sul vetro di una finestra. Lo scrittore non deve far altro che passare il dito sul vetro e disegnare così il profilo delle loro storie. Berlioz in fondo ha compiuto esattamente lo stesso gesto rivolgendolo però verso la propria esistenza: l’ha condensata sul vetro della sinfonia, e poi l’ha trasformata, disegnando con il dito del suono, in un sogno.



gli
arti
sti



© Musacchio & Ianniello

Semyon Bychkov

Nato a Leningrado (oggi San Pietroburgo) nel 1952, a vent'anni vince il prestigioso concorso di direzione d'orchestra, "Rachmaninov Conducting Competition". Il premio, però, ovvero la direzione della Filarmonica di Leningrado, gli viene negato, così, due anni dopo, lascia l'Unione Sovietica, dove già a cinque anni si era fatto notare per la straordinaria abilità musicale: dopo gli inizi al pianoforte, era stato infatti selezionato per proseguire gli studi presso la Scuola Corale di Glinka e lì, appena tredicenne, aveva intrapreso gli studi di direzione d'orchestra. Studi proseguiti poi, quattro anni dopo, al Conservatorio di Leningrado, con il leggendario Ilya Musin.

Ritournerà a Pietroburgo solo nel 1989, grazie al successo riscosso negli Stati Uniti (in qualità di Direttore musicale della Grand Rapids Symphony Orchestra e della Buffalo Philharmonic), come Direttore ospite principale della Filarmonica.

La sua carriera internazionale, iniziata in Francia con il debutto all'Opera de Lyon e al Festival di Aix-en-Provence, decolla quando, per una serie di defezioni illustri, viene invitato a dirigere la Filarmonica di New York, la Filarmonica di Berlino e il Concertgebouw di Amsterdam. Gli incarichi di prestigio si susseguono: Direttore musicale dell'Orchestre de Paris (1989), Direttore principale della WDR Symphony Orchestra di Colonia

(1997) e della Semperoper di Dresda (1998).

L'approccio di Bychkov alla partitura combina un'innata musicalità con il rigore della pedagogia russa. Dosando scrupolosamente il suo tempo tra sale da concerto e teatro d'opera, egli dirige un repertorio che abbraccia quattro secoli.

Nel teatro d'opera è apprezzato per l'interpretazione di Strauss, Wagner e Verdi. Tuttavia, nel periodo in cui è Direttore ospite principale dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, le sue versioni della *Jenufa* di Janáček, del *Fierrabras* di Schubert, della *Bohème* di Puccini, della *Lady Macbeth di Mtsensk* di Šostakovič e del *Boris Godunov* di Musorgskij vengono insignite del Premio Abbiati. In tempi più recenti, ha diretto *Eugene Onegin* di Čajkovskij alla Royal Opera House (2015) che aveva già inciso e che «Opera Magazine» ha designato come «una delle 30 più grandi incisioni di tutti i tempi»; poi il *Parsifal* al Teatro Real di Madrid, *Così fan tutte* al Covent Garden (2017) e, di nuovo, *Parsifal* alla Wiener Staatsoper.

Tra i suoi impegni sinfonici: tournée annuali con la Filarmonica di Monaco, il Concertgebouw e la Filarmonica di Vienna, oltre a varie esibizioni con orchestre come Berliner Philharmoniker, Gewandhaus di Lipsia, BBC Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Orchestra di Santa Cecilia, Orchestra della Rai di Torino, Orchestre National de France, Chicago Symphony, New York Philharmonic, San Francisco Symphony e Los Angeles Philharmonic. Della scorsa stagione è la tournée con la Filarmonica di Vienna, che ha diretto tra l'altro ai BBC Proms e al Festival di Lucerna. Con la Czech Philharmonic ha intrapreso un lungo progetto dedicato a Čajkovskij, di cui è già stato pubblicato (nel 2016) il primo cd con la Sesta sinfonia "Patetica" e l'ouverture *Romeo e Giulietta*.

Nel 1986 firma il contratto con l'etichetta Philips, per la quale incide una vasta discografia sul podio di compagini come Filarmonica di Berlino, Radio Bavarese, Concertgebouw Orchestra, Philharmonia, London Philharmonic e Orchestre de Paris. Si rammenta inoltre una serie di registrazioni, frutto della lunga collaborazione con la WDR Symphony Orchestra di Colonia (1997-2010). Il suo repertorio comprende il ciclo completo delle Sinfonie di Brahms oltre a opere di Strauss, Mahler, Šostakovič, Rachmaninov, Verdi, Detlev Glanert e York Höller. La sua incisione del *Lohengrin* è stata votata Disco dell'anno 2010 dal «BBC Music Magazine».

Semyon Bychkov attualmente ricopre, presso la Royal Academy of Music, la cattedra di direzione intitolata a Klemperer, oltre a quella intitolata a Gunther Wand alla BBC Symphony Orchestra, alla cui direzione si esibisce annualmente per i BBC Proms. Nel 2015 è stato l'International Opera Awards lo ha designato Direttore dell'anno.

www.semyonbychkov.com



© Decca / Kassara

Jean-Yves Thibaudet

Nato a Lione, in Francia, intraprende lo studio del pianoforte all'età di cinque anni, esibendosi per la prima volta in pubblico già due anni dopo. Dodicenne, entra al Conservatorio di Parigi, dove studia con Aldo Ciccolini e Lucette Descaves, amica e collaboratrice di Ravel. A quindici riceve il Primo premio del Conservatorio, e tre anni più tardi, a New York, si aggiudica le Young Concert Artists Auditions. Tra i moltissimi premi e riconoscimenti, la Victoire d'Honneur, premio alla carriera nonché maggiore onorificenza attribuita nel corso della manifestazione francese Victoires de la Musique. Anche l'Hollywood Bowl gli rende onore, nel 2010, riconoscendogli un posto nella Hall of Fame. Nel 2012 il Ministero della Cultura Francese promuove Thibaudet, già Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere, alla classe di benemerita superiore con il titolo di "Ufficiale".

Da più di trent'anni Thibaudet si esibisce in tutto il mondo e vanta oltre cinquanta incisioni. Oltre che in recital si esibisce in ambito cameristico e con l'orchestra su un repertorio che da

Beethoven, attraverso Liszt, Čajkovskij, Grieg e Saint-Saëns, arriva a Ravel, Khačaturjan, Gershwin e a compositori contemporanei come Qigang Chen e James MacMillan.

L'ultima stagione, 2016-2017, l'ha visto artista residente con Orchestre National de France, Wiener Symphoniker e con la Colburn School di Los Angeles. A Parigi si è esibito con Stéphane Denève nel Quinto concerto di Saint-Saëns e con Semyon Bychkov nel Concerto di Khačaturjan, e ha curato un'esibizione speciale con una selezione di allievi per Radio France. A Vienna, oltre ai diversi concerti con l'orchestra, si è misurato in un programma cameristico con le prime parti della stessa orchestra.

Grazie a numerose incisioni di prestigio, Thibaudet ha vinto premi come: Schallplattenpreis, Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, Gramophone Award, Premio Edison e due premi Echo. In questa stagione ha inciso *The Age of Anxiety* di Bernstein con la Baltimore Symphony Orchestra diretta da Marin Alsop, con cui nel 2010 aveva inciso il cd *Gershwin*, in cui spiccavano una grande orchestrazione jazz della *Rhapsody in Blue*, variazioni su *I Got Rhythm* e il *Concerto in Fa*. Nel 2016, per il 150° anniversario della nascita di Erik Satie, Decca gli ha affidato l'incisione di tutte le sue opere pianistiche, riconoscendolo come uno dei massimi interpreti del compositore francese.

Già nel 2007 la sua registrazione dei Concerti n. 2 e 5 di Saint-Saëns (con Charles Dutoit e l'Orchestre de la Suisse Romande) fu nominata ai Grammy. L'album *Aria-Opera Without Words*, pubblicato in quello stesso anno, propone arie di Saint-Saëns, Richard Strauss, Gluck, Korngold, Bellini, Johann Strauss II, Grainger e Puccini trascritte da Mikhashoff, Sgambati, Brassin e dallo stesso Thibaudet. Tra le altre incisioni si ricordano gli album *Reflections on Duke: Jean-Yves Thibaudet Plays the Music of Duke Ellington* e *Conversations with Bill Evans*, tributi a due leggende della storia del jazz.

Noto per stile ed eleganza sia sul palcoscenico che nella vita, Thibaudet ha influenzato anche il mondo della moda, del cinema e della filantropia con un guardaroba firmato dalla celebre stilista londinese Vivienne Westwood.

Appare in un cameo nel film di Bruce Beresford su Alma Mahler, *Bride of the Wind*, di cui ha eseguito l'intera colonna sonora. È stato inoltre solista nella colonna sonora del film *Espiazione*, partitura originale di Dario Marianelli premiata con Oscar e Golden Globe, nel film *Orgoglio e Pregiudizio*, candidato all'Oscar, e ha inciso la colonna sonora del film *Molto forte, incredibilmente vicino* (2012), composta da Alexandre Desplat. Nel 2016, ha collaborato alla colonna sonora di Aaron Zigman per *Wakefield*, regia di Robin Swicord.



© wildundleise.de

Munich Philharmonic

Fondata nel 1893, ha da subito contribuito, sotto la guida di direttori di fama, ad arricchire considerevolmente il panorama della vita musicale di Monaco: già dai primi anni, direttori come Hans Winderstein e Felix Weingartner ne hanno garantito l'alto livello tecnico. Gustav Mahler l'ha diretta nel 1901 e nel 1910, in occasione delle prime mondiali delle sue Sinfonie Quarta e Ottava, e nel novembre 1911 l'orchestra ha eseguito la prima mondiale del suo *Das Lied von der Erde*, sotto la direzione di Bruno Walter.

Ferdinand Löwe ha diretto i primi grandi concerti di Bruckner, stabilendo la tradizione bruckneriana dell'orchestra, poi portata avanti trionfalmente da Siegmund von Hausegger e Oswald von Kabasta.

Eugen Jochum ha inaugurato il primo concerto dopo la Seconda guerra mondiale con l'ouverture del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn. Nell'autunno del 1945 l'Orchestra ha trovato un leader eccezionale, Hans Rosbaud, che con passione ha sostenuto e promosso la musica contemporanea. A succedergli, nel periodo 1949-1966, è stato Fritz Rieger, la cui amministrazione ha posto le basi per i fortunati programmi che la Filarmonica rivolge ai giovani. Durante l'era di Rudolf Kempe (1967-1976), ha intrapreso i suoi primi tour in Unione Sovietica. Al febbraio del 1979, risale la prima serie di concerti diretti da Sergiu Celibidache, che pochi mesi dopo ne è divenuto Direttore musicale generale. I leggendari concerti bruckneriani hanno contribuito in misura considerevole alla fama internazionale dell'orchestra.

Dal settembre 1999 fino al luglio 2004, James Levine è stato Direttore principale della Filarmonica di Monaco di Baviera, che ha vinto il premio della Società Tedesca degli Editori per la Miglior programmazione concertistica della stagione 2002/2003. All'inizio del 2004, Zubin Mehta è stato nominato primo Direttore Onorario nella storia dell'orchestra.

Nel 2003, Christian Thielemann ha assunto il ruolo di Direttore musicale generale. Un tour asiatico da lui guidato nel 2007 ha portato l'orchestra ad esibirsi in Giappone, Corea e Cina. Concerti a cui è seguito un secondo invito in Giappone nel 2010. Nel 2009 è iniziata una serie di performance di *Der Rosenkavalier* di Strauss in collaborazione con il Festival Theatre di Baden-Baden. Un anno dopo sono seguite l'*Elektra* di Strauss e, nel 2011, le quattro sinfonie di Brahms.

Con il Direttore Onorario Zubin Mehta, nel settembre 2010 l'Orchestra si è esibita in Sud America. Per commemorare il 100° anniversario della prima mondiale di Monaco, nell'ottobre 2010 Thielemann ha diretto per due volte l'Ottava Sinfonia di Mahler. Nel 2012 Lorin Maazel ha assunto per due anni la carica di Direttore musicale, ampliando il repertorio dell'Orchestra. A partire dalla stagione 2015/16, il Direttore principale è Valery Gergiev.

violini primi
 Sreten Krstić**
 Lorenz Nasturica-Herschcowici**
 Julian Shevlin**
 Odette Couch**
 Claudia Sutil
 Philip Middleman
 Nenad Daleore
 Peter Becher
 Regina Matthes
 Wolfram Lohschütz
 Martin Manz
 Céline Vaudé
 Yusi Chen
 Iason Keramidis
 Florentine Lenz
 Vladimir Tolpygo
 Georg Pfirsch

violini secondi
 Simon Fordham*
 Alexander Möck*
 Iiona Cudek*
 Matthias Löhlein*
 Katharina Reichstaller
 Nils Schad
 Clara Bergius-Bühl
 Esther Merz
 Katharina Schmitz
 Ana Vladanovic-Lebedinski
 Bernhard Metz
 Namiko Fuse
 Qi Zhou
 Clément Courtin
 Traudel Reich
 Asami Yamada

viola
 Jano Lisboa*
 Burkhard Sigl*
 Max Spenger
 Herbert Stoiber
 Wolfgang Stingl
 Gunter Pretzel
 Wolfgang Berg
 Beate Springorum
 Konstantin Sellheim
 Julio López
 Valentin Eichler

violoncelli
 Michael Hell**
 Floris Mijnders*
 Stephan Haack*
 Thomas Ruge*
 Herbert Heim
 Veit Wenk-Wolff
 Sissy Schmidhuber
 Elke Funk-Hoefer
 Manuel von der Nahmer
 Isolde Hayer
 Sven Faulian
 David Hausdorf
 Joachim Wohlgemuth

contrabbassi
 Sławomir Grenda*
 Fora Baltacigil*
 Alexander Preuß*
 Holger Herrmann
 Stepan Kratochvil
 Shengni Guo
 Emilio Yepes Martinez
 Ulrich Neumann-Cosel

flauti
 Michael Martin Kofler*
 Herman van Kogelenberg*
 Burkhard Jäckle*
 Martin Belić
 Gabriele Krötzig (*ottavino*)

oboi
 Ulrich Becker*
 Marie-Luise Modersohn*
 Lisa Outred
 Bernhard Berwanger
 Kai Rapsch (*corno inglese*)

clarinetti
 Alexandra Gruber*
 László Kuti*
 Annette Maucher*
 Matthias Ambrosius
 Albert Osterhammer
 (*clarinetto basso*)

fagotti
 Raffaele Giannotti*
 Jürgen Popp

Johannes Hofbauer
 Jörg Urbach (*controfagotto*)

corni
 Jörg Brückner*
 Matias Piñeira*
 Ulrich Haider*
 Maria Teiwes*
 Robert Ross
 Alois Schlemer
 Hubert Pilstl
 Mia Aselmeyer

trombe
 Guido Segers*
 Florian Klingler*
 Bernhard Peschl*
 Markus Rainer

tromboni
 Dany Bonvin*
 Matthias Fischer*
 Quirin Willert
 Benjamin Appel (*trombone basso*)

tuba
 Ricardo Carvalhoso

timpani
 Stefan Gagelmann*
 Guido Rückel*

percussioni
 Sebastian Förschl*
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold

arpa
 Teresa Zimmermann*

** spalla
 * prima parte

Valery Gergiev
direttore musicale designato
 Zubin Mehta
direttore onorario

Consiglio direttivo
 Stephan Haack
 Matthias Ambrosius
 Konstantin Sellheim

Management
 Paul Müller *manager*
 Christian Beuke
*responsabile di direzione,
 marketing e comunicazione*
 Claudia Frasch
progettazione artistica
 Anne Hilgers
manager dell'orchestra
 Kilian Geppert
primo direttore di scena
 Benno Guggenbichler
direttore di scena
 Ivan Zelic *direttore di scena*
 Moritz Beck *direttore di scena*
 Julius Scholtes *direttore di scena*
 Matthias Mehl *direttore di scena*

luo
ghi
del
festi
val

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

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

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

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

Il Palazzo dai primi anni Novanta viene utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli



© Silvia Lelli



programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda le fonti iconografiche non individuate

sostenitori



media partner



in collaborazione con



**Chiudete la settimana
con una sinfonia di emozioni.**

LA GRANDE MUSICA SINFONICA SU CLASSICA HD
DOMENICA ORE 21.10

CLASSICA HD. MUSICA PER I TUOI OCCHI.



www.mondoclassica.it



Eni partner principale Ravenna Festival 2017

Abbiamo l'energia per vederlo.
Abbiamo l'energia per farlo.

