



RAVENNA FESTIVAL

2026

Vasily Petrenko

Royal Philharmonic
Orchestra

violino

Anne-Sophie Mutter





RAVENNA FESTIVAL

2026

Vasily Petrenko

**Royal Philharmonic
Orchestra**

violino

Anne-Sophie Mutter

**Palazzo Mauro De André
21 maggio, ore 21**



RAVENNA FESTIVAL

MEDAGLIA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Ministero della Cultura

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Cervia



Comune di Lugo



Comune di Russi



Comune di Brisighella

partner principale

main sponsor

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini





RAVENNA FESTIVAL

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival

a.p.i.m.a.i.

Apt Servizi Emilia Romagna

ASIA Altmann Sapir Intermodal Autoterminal

Assicoop Romagna Futura - Unipol

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale

BPER

Cna Ravenna

Confartigianato Ravenna

Confindustria Romagna

COOP Alleanza 3.0

Cooperativa Bagnini Cervia

Corriere Romagna

DECO Industrie

Edilpiù

Eni

Fabbri Costruzioni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Ferri - The Driving Solution

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Sapir

Gruppo Tecno Solutions

LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese

La Cassa di Ravenna SpA

Lineablù

Moreno

Parfinco

Pirelli

PubbliSOLE

Publimedia Italia

QN - il Resto del Carlino

Qu

Radio Bruno

Rai Cultura

Ravennanotizie.it

RCCP Ravenna Civitas Cruise Port

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Setteserequi

Sidra

Sky Classica

Start Romagna

Tozzi Green

Unigrà



Presidente
Adriano Maestri

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Francesca Bedei, Chiara Francesconi, Maria Cristina Mazzavillani Muti,
Irene Minardi, Luca Montanari, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti

Intesa Sanpaolo

Alma Petroli, *Ravenna*
DECO Industrie, *Bagnacavallo*
Fondazione Engim Emilia Romagna,
Ravenna
Fratelli Vitiello SpA, *Ravenna*
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia,
Abarth, Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
Lineablù, *Ravenna e Imola*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Suono Vivo, *Padova*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Amici

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Maurizio Bucci e Francesca Ottaviani,
Ravenna
Filippo Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Guido e Eugenia Dalla Valle, *Ravenna*
Maria Pia d'Albertis, *Ravenna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani,
Ravenna
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Franca e Chiara Fignagnani, *Bologna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Eleonora Gardini, *Ravenna*
Sofia Gardini, *Ravenna*
Angela Giebelmann Salvoni, *Brescia*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Irene Minardi, *Bagnacavallo*
Luca e Loretta Montanari, *Ravenna*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Paola Pasquino Falco, *Biella*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*
Sara Romano, *Brescia*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Guglielmo e Manuela Scalise, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Livia Zaccagnini, *Bologna*

Giovani e studenti

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



Presidente onorario
Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica
Anna Leonardi
Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
Confindustria Romagna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Alessandro Barattoni

Vicepresidente
Livia Zaccagnini

Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Elena Zannoni

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Revisori dei conti
Gaetano Cirilli
Davide Galli
Roberta Sangiorgi

Vasily Petrenko

Royal Philharmonic
Orchestra

violino

Anne-Sophie Mutter

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 61

Allegro ma non troppo

Larghetto

Rondò: Allegro

Gustav Mahler (1860-1911)
Sinfonia n. 5 in do diesis minore

Parte I

Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt

(Marcia funebre. Con andatura misurata. Severamente. Come un corteo funebre)

Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

(Tempestosamente mosso. Con la massima veemenza)

Parte II

Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

(Scherzo. Vigoroso, non troppo presto)

Parte III

Adagietto. Sehr langsam

(Adagietto. Molto lento)

Rondo-Finale. Allegro. Allegro giocoso. Frisch

(Rondo-Finale. Allegro. Allegro giocoso. Brios)



Un rispetto sconfinato per la musica

di Gregorio Moppi

Due musicisti di diversa provenienza, con storie differenti, ma accomunati da un rispetto sconfinato per la musica e da un'analogia etica del lavoro. Sono i protagonisti di questo concerto: Anne-Sophie Mutter, violino, e Vasily Petrenko, che arriva a Ravenna insieme alla Royal Philharmonic di cui è direttore musicale dal 2021 – a settembre l'orchestra londinese celebrerà l'ottantesimo anniversario dalla fondazione. Mutter calca i palcoscenici internazionali da mezzo secolo, cioè da quando, appena adolescente, cresciuta nella Foresta Nera tra musica, libri e natura, Herbert von Karajan restò senza parole dinanzi al suo talento e la invitò a registrare i Concerti K 216 e K 219 di Mozart con la Filarmonica di Berlino per l'etichetta gialla Deutsche Grammophon. Dal suo mentore ha appreso a non accontentarsi mai. Racconta infatti che,

dopo aver tenuto un concerto magnifico, la mattina dopo si trovava di nuovo Karajan a provare per un altro concerto con la solita acribia, come se una volta toccata la vetta dell'Everest volesse ancora salire duemila metri. Perché, ripeteva, se hai già raggiunto tutti gli obiettivi, probabilmente te ne sei posti di poco ambiziosi.

Da allora Mutter si è rimessa tante volte in gioco, anche perché, malgrado quel che possa sembrare, una partitura non resta immobile nel tempo, sempre uguale a sé, muta con le epoche e a seconda di chi (e quando) la suona.

La musica lascia sulla carta solo una traccia esile del pensiero di chi l'ha composta. Dunque, il mio mestiere consiste nel portare in vita puntini che stanno su fogli pentagrammati, considerando la partitura come una mappa che mostra le strade, gli alberi, i fiori di un luogo, ma dove ci sono pure io. Poiché il percorso che l'interprete compie in quella terra mappata è individuale, esattamente come quello che ha condotto il compositore a scrivere il pezzo. Quindi l'interpretazione è una ricerca costante perché, come dico spesso agli allievi, non voglio ripetere i miei errori, preferisco farne di nuovi.

Ma interpretare, per lei, non significa solo suonare: bisogna riversare nel pezzo il proprio immaginario, il vissuto, la cultura, le proprie posizioni intellettuali, altrimenti la musica è sterile.



© Svetlana Tarlova

Viviamo in un'epoca in cui i giovani musicisti sono molto spesso addestrati a essere indifferenti, e tanti di loro con indifferenza suonano. Magari magnificamente, però senza individualità. Viceversa, sono l'assunzione di rischi e la scintilla personale a fare il grande artista. Odiato o amato, ma senza mezzi termini.

E aggiunge:

Devi essere un essere umano a tutto tondo per fare il musicista. Ma il problema oggi è la velocità con cui i musicisti devono svilupparsi. Dove non c'è tempo, il seme della curiosità non cresce. A volte rimango scioccata quando chiedo a giovani colleghi se conoscono le lettere di Mozart o quelle di Brahms e Joachim – roba standard – e loro non ne hanno mai sentito parlare. Se la conoscenza di ciò che si suona è così debole, di certo ascolteremo un'esibizione debole. Priva di scintille, priva di comprensione dell'uomo dietro la musica.

Peraltro, l'esecuzione dal vivo è qualcosa di unico, irripetibile, da vivere nel momento stesso in cui avviene. Poi svanisce,

ma se ha avuto forza poetica resterà impressa nella memoria dell'ascoltatore. Ecco, dunque, la ragione per cui, nell'autunno del 2019, in Ohio, Mutter si è interrotta a mezzo del Concerto di Beethoven che stava suonando con la Cincinnati Symphony. Una signora in platea la stava filmando con lo smartphone. E lei, persa la concentrazione, sentendosi violata, le ha voluto spiegare perché non è il caso che la musica venga catturata in questo modo dagli apparecchi elettronici. Da allora non c'è quasi chiacchierata con i media in cui non ribatta su questo tasto.

La sala da concerto è l'ultimo posto, forse insieme alla chiesa, in cui lasciarsi penetrare e assorbire dalla spiritualità, senza la mediazione di alcuna macchina. Nessuna foto, nessuna registrazione può riprodurre quella sensazione. Facciamo un esempio: quando l'uomo della tua vita ti dichiara il suo amore, perché riprendere la scena con il telefonino? Per riprodurla in perpetuo? A che scopo? Il rivederla non sarà mai come l'averla vissuta. Lo stesso vale per la musica quando ti trovi l'artista di fronte. Nulla è più memorabile della tua memoria. Poi, certo, ci sono le registrazioni professionali, anche dal vivo. Ma quelle sono messe a punto in maniera tale che l'ascoltatore senta ciò che l'artista desidera venga sottolineato della sua lettura. Pertanto, preserviamo la sacralità del concerto, affinché ne possa restare un ricordo intimo, privato.

Vasily Petrenko, che con la Royal Philharmonic sta portando avanti a Londra il ciclo delle sinfonie di Mahler, dice a proposito dell'interpretazione:

Esistono decine di registrazioni di queste sinfonie, e il bello è che ogni direttore può restituirle anche in modo molto diverso rispetto a quello dei colleghi, e tuttavia ogni lettura ha le proprie ragioni e si rivela giusta nel contesto in cui è stata prodotta, per quel momento storico, per quella determinata orchestra.

D'altronde, spiega il maestro russo, classe 1975, «cercare la verità nella musica classica è un processo infinito e sono felice di essere costantemente coinvolto in questo viaggio». Tuttavia, sottolinea che «essere un direttore non riguarda solo le abilità musicali. Un direttore dovrebbe avere buone capacità psicologiche e sociali per interagire con persone di ogni tipo». Uomo pragmatico, Petrenko paragona il suo mestiere a quello di un atleta: se il corpo è stanco, ha spiegato, la mente diventa lenta e i musicisti lo percepiscono subito, perciò serve che chi sta sul podio sia sempre in forma e pratici regolarmente sport. Dei suoi anni di studio a San Pietroburgo – in un sistema didattico «brutale ma efficace», dove l'eccellenza era un requisito indispensabile per la sopravvivenza – ha raccontato che i soldi erano pochi e che spesso doveva scegliere tra il biglietto del bus per andare a lezione e un pezzo di pane.



© Andreas Ortner

In certi periodi non c'era quasi nulla da mangiare. Ricordo di aver mangiato solo patate per settimane intere. Oppure compravi un sacco di zucchero e vivevi di quello. Era la norma per noi a San Pietroburgo negli anni Novanta. Studiavamo in aule gelide dove dovevi tenere i guanti per suonare il pianoforte. Ma la fame di musica e di conoscenza era più forte della fame reale. C'era un'intensità incredibile perché la musica era l'unica via d'uscita da quella realtà grigia.

Questa “fame”, reale e metaforica, l'ha spinto a non dare mai niente per scontato. Tanto più ora, in un'epoca di squilibri globali. All'indomani dell'invasione russa dell'Ucraina ha scritto sul suo profilo:

La tragedia che si sta consumando in Ucraina è già uno dei più grandi fallimenti morali e disastri umanitari del nostro secolo. I legami storici e culturali tra i popoli russo e ucraino, di cui vado fiero, non potranno mai essere usati per giustificare l'invasione russa.

Dopodiché ha rotto i ponti professionali con il suo paese, anche se continua a sentirsi profondamente russo.

Perché le mie radici sono in quella cultura, in quella musica che non appartiene a un governo ma all'umanità. Oggi il mio compito è proteggere quella bellezza mentre tutto il resto sembra crollare.

Le musiche

Ma passiamo alle composizioni in programma.

Entrambe viennesi, e con un secolo di distanza tra l'una e l'altra. Si comincia dal 23 dicembre 1806, prima uscita pubblica del Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 61 di Ludwig van Beethoven, terminato, si racconta, da appena due giorni. Il successo non fu eclatante. Cortesi gli ascoltatori viennesi, la stampa un po' meno nel giudicarlo frammentario, una «ripetizione senza fine di luoghi comuni». In quell'occasione lo suonava Franz Clement, direttore dell'orchestra del Teatro an der Wien, strumentista infallibile e dalla memoria prodigiosa che l'anno prima aveva tenuto a battesimo, dal podio, la sinfonia *Eroica*. Il Concerto, Beethoven l'aveva scritto per lui (anche se poi nell'edizione a stampa, uscita nel 1808, figurò come dedicatario l'amico d'infanzia Stephan von Breuning), perciò Clement aveva fatto il possibile per renderlo al meglio, addirittura inserendo tra primo e secondo movimento una sfilza di variazioni di bravura da suonare con il violino al contrario – il che adesso pare a noi assai bizzarro, eppure era uno di quegli arbitrii non solo tollerati, ma ritenuti allora necessari per far svagare l'uditorio.

Scarsa nella prima metà dell'Ottocento la fortuna della partitura: le esecuzioni si contano sulle dita di una mano. A farla circolare non servì neanche l'iniziativa commerciale di Muzio Clementi, virtuoso di pianoforte e compositore italiano naturalizzato inglese che, avendo a Londra una casa editrice ed essendosi allora accaparrato i diritti, per l'isola, delle più recenti opere beethoveniane (op. 61 compresa), suggerì all'autore di trascrivere per pianoforte la parte del violino, poiché così il Concerto si sarebbe venduto meglio. Beethoven, che al tintinnar di monete non sapeva resistere, autorizzò l'operazione, pur partecipando solo marginalmente al lavoro di adattamento affidato per la maggior parte a un *ghostwriter*. A comprendere il valore del Concerto, contribuendo alla sua diffusione tra i violinisti e presso il grande pubblico a partire da un'esecuzione londinese nel 1844, furono Felix Mendelssohn, in veste di direttore d'orchestra, e il violinista Joseph Joachim, guarda caso entrambi coinvolti in diversa misura in due altri Concerti per violino che hanno segnato la storia della musica ottocentesca: il primo come compositore dell'apollineo Concerto in mi minore op. 64 (1844), l'altro come ispiratore di Johannes Brahms, e di fatto coautore della parte solistica, per il Concerto in re maggiore op. 77 (1878).

Al momento della stesura del Concerto per violino, Beethoven abitava a Vienna da quattordici anni, ossia dacché si era trasferito nel cuore musicale d'Europa dalla natia Bonn per «ricevere lo spirito di Mozart dalla mani di Haydn»,



Una vista della città di Vienna, incisione su rame, 1800 ca.

secondo l'augurio rivoltogli dal conte Ferdinand von Waldstein al momento della partenza. Mozart era morto da pochi mesi; di Haydn, Beethoven sarebbe diventato discepolo (non sempre docile). Vienna era la città in cui, dalla metà del secolo precedente, in musica stava fiorendo un nuovo classicismo. Fu il romanticismo a definire "classica" l'epoca di Haydn, Mozart e Beethoven in virtù dei tratti caratterizzanti le opere di questo "trifoglio" d'autori: l'equilibrio tra forma e contenuto, l'universalità dell'espressione, la compiutezza stilistica, l'unità nella molteplicità. Il Concerto op. 61 appartiene al periodo centrale della creatività beethoveniana, quello in cui venne alla luce il maggior numero di sinfonie (dalla Terza, *Eroica*, alla Settima) e di concerti pianistici (dal Terzo al Quinto, *Imperatore*), l'opera *Fidelio*, i quartetti per archi dell'op. 59 dedicati al conte Razumovskij e molte sonate per pianoforte, tra cui l'*Appassionata*. È il Beethoven prometeico, tutto fuoco e fiamme, che forza linguaggio e forme ereditati dai predecessori, amplia le architetture o, viceversa, le comprime in una essenzialità tellurica, però sempre con sbalzi dinamici violenti, imprevisi, ritmi scolpiti e incisivi.

Si è accusato il Concerto per violino di essere poco proporzionato, troppo sbilanciato sul primo tempo. Uno sbilanciamento innegabile: si tratta difatti di una pagina di vasto respiro costruttivo, d'architettura robusta, di potente tensione sinfonica che tuttavia – rispetto ad altri lavori beethoveniani coevi, improntati a un titanismo corrucciato – sviluppa temi modellati con una certa morbidezza, scorrevoli; e il violino vi esibisce un virtuosismo comunque di profilo classicheggiante. Del resto, risulta ovunque perfetto l'equilibrio fonico tra orchestra e solista: un dialogo fra pari, dato che

la generosa espansione melodica del violino si inserisce armoniosamente nel denso tessuto sinfonico senza alcuna frattura dinamica, senza prevaricare gli altri strumenti o, al contrario, senza essere sottomesso. Dunque, questo *Allegro ma non troppo* si apre con un'arcana pulsazione di quattro colpi di timpano (forse qualcosa a che vedere con il "destino che bussa alla porta" nella Quinta sinfonia, i cui appunti si trovano mescolati a quelli del Concerto), cellula ricorrente lungo l'intero movimento, occultata o palese, presagio di negatività o mero accompagnamento. Non si sapesse che il Concerto è di Beethoven, lo rivelerebbe tale cellula ritmica quasi ossessiva. In questo movimento (articolato, secondo tradizione, in forma-sonata, vale a dire in tre sezioni: l'esposizione del materiale musicale, la sua elaborazione e la ripresa del materiale iniziale) spiccano due temi che ne costituiscono l'intelaiatura melodica. Il primo compare subito dopo l'incipit dei timpani: è un'arcata di rotondità suadente affidata ai legni. Il secondo, sempre dei legni, viene poco dopo, a seguito di un "fortissimo" a tutta orchestra, e mostra un profilo altrettanto regolare. Entrambi i temi passano poi al violino che, facendo perno su di loro, si mette a passeggiare dall'acuto al grave con un corredo di agilità non particolarmente innovativo (giravolte di scale e arpeggi, salti d'ottava, abbellimenti), benché mai fine a se stesso. In un Concerto di quest'epoca uno dei momenti più attesi è la cadenza del solista: posta alla fine del primo movimento, il compositore lascia carta bianca al solista per improvvisare. Grandi violinisti del passato hanno lasciato ai posteri le loro cadenze, a partire da David e Joachim. Ne esiste pure una di Beethoven: quella inserita nella trascrizione pianistica del Concerto, che ultimamente i violinisti tendono sempre più spesso a trasferire sul loro strumento dacché l'ha fatto per la prima volta Christian Tetzlaff negli anni Ottanta. Si tratta di una cadenza audace, in cui il solista dialoga con i timpani anche a passo marziale (eco delle guerre che allora sconquassavano l'Europa).

Nel secondo movimento, un *Larghetto* d'atmosfera cameristica pervaso di serenità, il belcanto poetico e mutevolissimo della voce del violino si dipana sui numerosi ritorni dell'unico tema della pagina, in apertura pudicamente enunciato dagli archi con sordina e poi riespresso di continuo, identico d'aspetto ma differente nell'incanto di sempre nuove aggregazioni timbriche ottenute componendo e scomponendo il calore avvolgente di clarinetti, fagotti, corni. Una mini cadenza del violino conduce direttamente, come se secondo e terzo tempo fossero un tutt'uno, al *Rondò finale*: rustico, dalle scarpe grosse, ha un'aria gioviale e un po' avvinazzata da osteria di campagna il ritornello, ogni volta che si ripresenta, ora nel registro centrale del violino, ora in quello più acuto, ora in circolo tra le sezioni dell'orchestra, intervallato da richiami naturalistici (i corni e il saltellare degli altri fiati, preannunzio della sinfonia *Pastorale*) e da un episodio intriso di un languore intenzionalmente manierato.

Cento anni dopo, a Vienna, il *dominus* della musica era Gustav Mahler. Non in quanto compositore (giacché le sue opere non avevano circolazione e solo una ristretta cerchia di persone le apprezzava), ma come direttore dell'Opera, incarico che era stato possibile conferire a lui, ebreo boemo, solo a seguito della sua conversione al cattolicesimo – nel 1897, all'età di trentasette anni, dopo tre lustri di esperienze professionali significative a Lubiana, Olomouc, Kassel, Praga, Lipsia, Budapest, Amburgo. Sul podio Mahler era un perfezionista, audace nelle scelte di repertorio e nel modo di proporlo, il che suscitò molto interesse nella stampa, una parte della quale, tuttavia, lo attaccava per le sue origini ebraiche. Nel suo primo periodo viennese fu coinvolto in ogni aspetto della produzione e della gestione del teatro al fine di ottenere un livello di perfezione assoluto sia nell'orchestra sia negli spettacoli attraverso la selezione di cantanti capaci anche di recitare in maniera persuasiva. Un lavoro che lo sfibrava nel fisico e nella psiche. Ancora di più quando, dal 1898, per un paio di stagioni fu direttore principale anche per i concerti in abbonamento della Filarmonica di Vienna. Tale era il carico di impegni da potersi dedicare alla composizione soltanto nelle vacanze estive, che in quel periodo trascorrevano a Maiernigg, in Carinzia: nel giardino della sua villa affacciata sul lago si era fatto costruire un casottino nel quale si rinserrava per giornate intere, così da poter studiare e scrivere in pace. Fu lì che nelle estati del 1901 e del 1902 compose la sua Sinfonia n. 5 – delle nove totali, senza contare l'*Adagio*, il solo movimento completo della Decima sinfonia che la morte gli impedì di proseguire, e *Das Lied von der Erde*, “sinfonia di Lieder”, da lui non catalogata in questo gruppo di opere per ragioni scaramantiche.

La Quinta è, di fatto, dedicata segretamente ad Alma Schindler, conosciuta nel novembre 1901 e sposata quattro mesi dopo. Di quasi vent'anni più giovane di lui, affascinante, colta e molto dotata per la musica, Alma era figlia del pittore Emil Schindler, un maestro dei paesaggi, e aveva legami con gli artisti della Secessione viennese, anche per via di Gustav Klimt che di lei si era innamorato. Quando incontrò Mahler, Alma era l'amante del proprio maestro di composizione, Alexander von Zemlinsky, la cui sorella aveva appena sposato Arnold Schönberg – in virtù di tale rete di relazioni, il futuro papà della dodecafonia e il suo circolo di adepti si avvicinarono alla musica di Mahler, divenendone fervidi sostenitori. L'atteggiamento della moglie verso la musica di Mahler fu spesso ambivalente: non riusciva ad apprezzare e comprendere appieno tutto quanto lui scrivesse, forse anche per il rancore che, libera e indipendente qual era sempre stata, cominciò presto a covare nei confronti di un marito che le aveva tarpato le ali e, specie nei periodi in cui era più preso dalla composizione, la voleva completamente a servizio suo e delle figlie nate nel giro di un paio d'anni. Perciò già nell'estate del 1902, mentre Mahler stava concludendo la Quinta, Alma confessava al suo diario di avere

il disperato bisogno di trovare qualcuno che pensi a me, che mi aiuti a trovare me stessa! Mi siedo al pianoforte, muoio dalla voglia di suonare, ma ho perso la strada che porta alla musica! Sono stata trascinata lontano, lontano da me stessa. E non vedo l'ora di ritornare là dov'ero. [E qualche tempo dopo:] A volte muoio d'amore per lui, poi, un istante dopo, non sento più niente, niente!

Eppure, come dono d'amore Mahler compose quella che diventerà il suo pezzo più celebre: il quarto movimento della Quinta, l'*Adagietto*, pagina di gusto *Jugendstil* che Luchino Visconti avrebbe inserito nella colonna sonora di *Morte a Venezia*.

La Quinta fu ascoltata per la prima volta a Colonia nel 1904 diretta dall'autore. Il successo tiepido ottenuto in quell'occasione e l'esito controverso delle esecuzioni di Berlino e Praga spinsero l'autore a rimaneggiarla più volte. Come già le sinfonie precedenti, anche questa racchiude in sé la complessità dell'esistenza e la vorticosa varietà del mondo rese anche grazie alla presenza di ciò che Mahler definiva «suoni di natura», ovvero tutte le tipologie di suoni in cui l'orecchio di un individuo può imbattersi nella quotidianità, siano celestiali e immacolati o triviali, siano fanfare bandistiche, profili di danze, melodie folk o di consumo, oppure colte e artificiali, finanche versi degli uccelli della foresta. Tutti questi elementi, Mahler li sovrappone, formando edifici pluristrati, timbricamente prospettici dato che tali strati sono diversamente modulati nel colore, nella dinamica. Elementi che vengono anche giustapposti, come inquadrature legate assieme da un montaggio cinematografico dove il passaggio dall'una all'altra può essere brusco o per dissolvenza. In tal modo, Mahler tematizza la frantumazione della realtà e l'alienazione dell'individuo che caratterizzano la società moderna. Crepe impossibili da otturare. Se ne può solo prendere atto e, casomai, tentare un rabbercio, tutt'altro che risolutore però.

A differenza delle precedenti sinfonie, dall'organico smisurato della Quinta è esclusa la voce umana, ma pure, diversamente dalla Prima in cui il canto è assente, anche qualsiasi richiamo da parte dell'orchestra a melodie popolari (lì c'era il *Fra Martino* distorto) o a temi vocali intonati in passato dal compositore. Casomai esiste affinità tra la melodia dell'*Adagietto* e quella di uno dei coevi Lieder su testo di Friedrich Rückert, "Ich bin der Welt abhanden gekommen" (Sono ormai perduto al mondo), i cui versi finali recitano «Vivo solo nel mio cielo, / nel mio amore, nel mio canto»: probabilmente Mahler vi si riconosceva.

La sinfonia è in cinque movimenti distribuiti in tre parti: atti di un dramma psicologico che sviluppa un tragitto narrativo non apertamente dichiarato, ma ravvisabile. Poiché sa di progressivo avanzamento da una qualche oscurità a una qualche redenzione il percorso che dalla *Marcia funebre* iniziale (in do diesis minore, tonalità serotina) conduce al *Rondò* conclusivo (in re maggiore, un gradino sopra il do diesis: ma tanto basta per far filtrare la luce).



Max Klinger, **Ludwig van Beethoven**, 1902, Lipsia, Museo delle Belle Arti. La statua in marmo colorato, bronzo e altri materiali, fu realizzata per la XIV Esposizione della Secessione viennese.

Come si trattasse di un corpo che man mano perde la sua gravezza per ritrovarsi infine nell'etere, privo di peso. Questa fuoriuscita dall'abisso apparenta – e forse non per caso – la Quinta di Mahler a un'altra grande Quinta, quella di Beethoven, che dal livido do minore da ultimo si apre a un raggiante do maggiore. Dunque, la prima parte della sinfonia è costituita dalla *Marcia funebre* (*Trauermarsch*) e dal movimento successivo, tempestoso, veemente: un'inversione rispetto alla tradizione sinfonica, che collocava il movimento più energico al principio e quello lento dopo. La seconda parte è occupata dal grandioso *Scherzo*, baricentro all'intera opera. La terza parte include l'*Adagietto* accoppiato al *Rondò-Finale* che gli si collega senza soluzione di continuità.

La *Marcia funebre* avanza a passo misurato, “wie ein Kondukt”, come una processione – però annunciata e punteggiata da squilli di tromba (raffiche di tre note brevi e una lunga, figura ritmica “fatale”, come nell'incipit della Quinta di Beethoven), memoria delle musiche militari che il compositore aveva ascoltato da bambino nella cittadina natia. Tuttavia, la processione



Gustav Klimt, **Fregio di Beethoven**, particolare del cavaliere in armatura dorata, raffigurato con le sembianze di Gustav Mahler, 1902. Vienna, Palazzo della Secessione.

non incede sempre con l'iniziale, solenne compostezza: vi si abbattono esplosioni tragiche. Il secondo movimento pare, dapprima, voler raffigurare qualcosa di catastrofico, ma prende anche altre direzioni, e ripensa pure alla *Marcia funebre*, così da giustificare di essere rilegato assieme al primo movimento. Finché, verso la fine, raggiunge un climax sfolgorante, da cui però nelle ultime battute ridiscende, ripiegandosi su un "morendo". Mahler pretende una lunga pausa prima dello *Scherzo*. Che certo è scherzoso, sì, e viennese nell'accento, perché danza a passo di un rustico Ländler, e di un valzer, più cittadino. Però è anche assai elaborato, altrimenti non sarebbe stato collocato come muro portante della sinfonia.

È un tempo maledetto! – scrisse Mahler ad Alma –. La sua storia sarà un seguito di dolori! Per cinquant'anni i direttori lo prenderanno in modo troppo veloce e ne faranno una cosa senza senso, mentre il pubblico, oh Dio, che faccia può fare davanti a questo caos che continua eternamente a partorire mondi che durano un solo istante e subito tornano a dissolversi?



Ultimo blocco: l'*Adagietto*, suonato soltanto da archi e arpa, è un'oasi di cesellato lirismo floreale in cui il tempo sembra sospeso. Immediatamente, senza soluzione di continuità, attacca il *Rondò-Finale*, dove si avvicendano, e ritornano, tre momenti: un primo tema scanzonato che volteggia nell'aria (perciò il movimento è indicato come *Allegro giocoso*), un tema trattato in maniera contrappuntistica – dimostrazione che il Bach che d'estate Mahler studiava nel casottino sul lago dava frutti, anche se qui Bach è reso spensierato – e un altro che rimanda all'*Adagietto*. Il tema “alla Bach” è un'autocitazione parodistica: utilizza le prime note del Lied “Lob des hohen Verstandes” (Lode dell'alto intelletto), un testo ricavato dall'adorata raccolta del *Corno magico del fanciullo* che racconta di una gara di canto tra un usignolo e un cuculo, arbitro l'asino che premia il cuculo poiché canta «un buon corale». E guarda caso, negli ultimi minuti, la Quinta culmina in un'apoteosi che assume proprio la fisionomia di un corale. Che però alla prima audizione Alma giudicò negativamente in quanto «troppo ecclesiastico e privo di interesse».



gli
arti
sti



Vasily Petrenko

Direttore musicale della Royal Philharmonic Orchestra dal 2021, per quindici anni (2006–2021) ha rivestito il ruolo di Direttore principale della Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, di cui è oggi Direttore onorario. Contemporaneamente è Direttore associato della Orquesta Sinfónica de Castilla y León; mentre tra gli incarichi ricoperti in precedenza spiccano quelli di Direttore principale della Oslo Philharmonic Orchestra (2013–2020), della European Union Youth Orchestra (2015–2024) e della National Youth Orchestra of Great Britain (2009–2013), oltre a quello di Direttore artistico della State Academic Symphony Orchestra of Russia “Evgeny Svetlanov”.

Ospite regolare delle più prestigiose orchestre internazionali, ha diretto, tra le altre, Berliner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre National de France e Czech Philharmonic. In Nord America collabora con orchestre quali Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra e le sinfoniche di Boston, Chicago e San Francisco. Prende parte inoltre ai principali festival internazionali, tra cui Edinburgh Festival e BBC Proms.

Molto attivo anche in ambito operistico, con oltre trenta titoli in repertorio, ha diretto nei maggiori teatri, tra cui Glyndebourne Festival Opera, Opéra National de Paris, Bayerische Staatsoper e Metropolitan Opera di New York.

Tra gli impegni recenti si segnalano tournée internazionali con la Royal Philharmonic Orchestra in Europa, Stati Uniti e Asia, oltre a collaborazioni con compagini quali Filarmonica della Scala, Royal Concertgebouw Orchestra e altre orchestre sinfoniche internazionali.

Artista discografico di rilievo, ha ottenuto ampi riconoscimenti con i cicli sinfonici di Šostakovič, Rachmaninov ed Elgar, nonché con le incisioni dedicate a Skrjabin, Strauss, Prokof'ev e Mjaskovskij.

Nato nel 1976, si è formato a San Pietroburgo con maestri quali Ilya Musin, Mariss Jansons e Yuri Temirkanov. Tra i tanti premi ricevuti figurano il Gramophone Artist of the Year (2017) e il Classical BRIT Award (2010). Nel 2024 ha fondato un'Accademia per giovani direttori d'orchestra.



Anne-Sophie Mutter

Vero fenomeno della musica, da cinquant'anni è presenza costante nelle principali sale da concerto del mondo, e ha lasciato il suo segno sulla scena della musica classica come solista, mentore e visionaria. Vincitrice di quattro Grammy, ha in repertorio sia compositori della tradizione sia quelli proiettati nel futuro della musica.

Finora ha presentato in prima mondiale 34 opere, composte specificamente per lei da Thomas Adès, Unsuk Chin, Sebastian Currier, Aftab Darvishi, Henri Dutilleux, Sofia Gubaidulina, Witold Lutosławski, Norbert Moret, Krzysztof Penderecki, André Previn, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann e John Williams.

Si dedica inoltre al sostegno della futura élite musicale e di numerosi progetti di beneficenza: nel 2021 è stata eletta Presidente dell'associazione oncologica no-profit tedesca Deutsche Krebshilfe. Dal 2022 fa parte del consiglio della Fondazione del Festival di Lucerna. Nel 1997 ha fondato l'Associazione Amici della Fondazione Anne-Sophie Mutter e.V., cui nel 2008 si è aggiunta la Fondazione Anne-Sophie Mutter: entrambe le istituzioni erogano borse di studio adattandole alle esigenze dei singoli borsisti. Dal 2011, Mutter condivide il palcoscenico con il suo ensemble di allievi e borsisti: i Mutter's Virtuosi.

In questa stagione, che coincide con il suo 50° anniversario sul palco a Lucerna, sottolinea ancora una volta la sua versatilità musicale e la sua posizione nell'universo della classica con esibizioni in Europa, Estremo Oriente e Nord America. Con prime mondiali di compositori quali Aftab Darvishi, Max Richter e John Williams, presenta un nuovo repertorio, ripercorrendo altresì i successi musicali degli ultimi cinquant'anni attraverso una varietà di programmi concertistici.

In collaborazione con Alpha Classics, pubblica una serie di opere inedite composte per lei in una collana denominata ASM Forte Forward. Il primo album della serie, *East Meets West*, uscito lo scorso 27 marzo, include opere di Darvishi, Chin, Adès e Widmann; mentre Deutsche Grammophon sta celebrando il suo anniversario con un'ampia iniziativa discografica relativa a 40 anni di collaborazione.

In gennaio ha aperto il 50° anniversario sul palco a Lucerna con una tournée asiatica, a Taiwan e Hong Kong, esibendosi insieme a Lina González-Granados nel Concerto per violino n. 2 di John Williams, a lei dedicato; ed eseguendo temi cinematografici arrangiati appositamente per lei, con la Hong Kong Philharmonic e la National Symphony Orchestra Taiwan.

Naturalmente, il grande repertorio violinistico romantico è imprescindibile in questo anno celebrativo: Mutter ha collaborato per la prima volta con la Würth Philharmonic Orchestra a Künzelsau sotto la direzione di Claudio Vandelli eseguendo il Concerto per violino di Čajkovskij, presentato anche con la London Philharmonic Orchestra e Karina Canellakis a Londra e nella successiva tournée europea.

Pochi giorni fa, il 16 maggio, ha eseguito la prima europea di *Likoo* di Aftab Darvishi, che lei stessa ha commissionato (ed eseguito in prima mondiale nell'aprile 2025), insieme a Maximilian Hornung e Lauma Skride al Barbican Centre di Londra in un concerto con anche opere di André Previn e di Beethoven.

Una lunga tournée attraverso la Germania conclude la stagione 2025/2026: in programma Concerti di Mozart, il Secondo Concerto di André Previn con due interludi per clavicembalo (a lei dedicato), nonché il già citato *Likoo* di Darvishi, che rappresenta in modo esemplare il suo lavoro musicale negli ultimi cinque decenni, unendo la grande letteratura violinistica del passato con il repertorio moderno e contemporaneo. Anne-Sophie Mutter dirige i Berlin Baroque Soloists direttamente dal suo violino.

Il prossimo agosto sarà impegnata in una residenza celebrativa al Lucerne Festival. Si inizierà con un incontro con l'artista a Meggen, luogo del suo debutto nel 1976, seguito da due concerti: Mutter dirigerà la Lucerne Festival Orchestra eseguendo di nuovo *Likoo* di Darvishi e concerti di Previn e di Mozart. Ma anche il Secondo concerto "Metamorphosen" composto per lei da Penderecki, e che eseguirà con la Pittsburgh Symphony Orchestra diretta da Manfred Honeck.

Nel versante discografico, la sua prima registrazione risale al 1978: i Concerti per violino n. 3 e n. 5 di Mozart con Herbert von Karajan e i Berliner Philharmoniker. Da allora, ha realizzato numerose incisioni, ricevendo quattro Grammy, nove Echo Classic Awards, il Deutscher Schallplattenpreis, il Record Academy Prize, il Grand Prix du Disque e l'International Phono Award.

Per limitarsi agli ultimi vent'anni di incisioni, si ricordano, tra le altre: nel 250° anniversario della nascita di Mozart (2006), le nuove registrazioni delle principali opere mozartiane per violino; nel 2008 la pubblicazione della registrazione del *Concerto per violino In tempus praesens* di Gubaidulina, insieme ai Concerti per violino in la minore e in mi maggiore di Bach; nell'anno mendelssohniano (2009) l'omaggio al compositore con il repertorio solistico e da camera in cd e dvd; nel marzo 2010 la registrazione delle Sonate per violino di Brahms, eseguite con Lambert Orkis.

Per il 35° anniversario sul palcoscenico (2011), Deutsche Grammophon ha pubblicato un cofanetto completo con tutte le registrazioni per l'etichetta, oltre a rarità inedite; nello stesso periodo è uscito un album con prime registrazioni di opere di Rihm, Currier e Penderecki.

Tra le incisioni successive: il Concerto per violino di Dvořák (2013) con la Filarmonica di Berlino diretta da Manfred Honeck; il doppio cd *The Silver Album* (2014) registrato con il pianista Lambert Orkis celebrando i venticinque anni di collaborazione; il cd dal vivo *Live from Yellow Lounge* (2015) e un altro doppio, *Mutterissimo* (2016). Seguono collaborazioni con Daniil Trifonov (2017) e progetti dedicati a Penderecki: nell'85° compleanno del compositore l'etichetta tedesca gli ha dedicato un doppio cd comprendente tutti i titoli composti per Mutter, e le sue prime registrazioni (2018).

Tra le uscite più recenti: *Across the Stars* (2019) con musiche brillanti di John Williams, compositore al quale è stato dedicato anche *John Williams in Vienna* (2020), frutto di una collaborazione tra la virtuosa e il compositore che ha portato anche all'incisione del Concerto per violino n. 2 che Williams ha dedicato proprio a lei (2022).

Da ricordare certamente la registrazione che ha visto insieme Mutter, Yo-Yo Ma e Daniel Barenboim nel Triplo Concerto di Beethoven (2020), per celebrarne il 250° anniversario, oltre che per il 20° anniversario della fondazione della West-Eastern Divan Orchestra: un disco uscito a quarant'anni dalla leggendaria registrazione dello stesso Triplo Concerto in cui Mutter e Yo-Yo Ma erano diretti da Herbert von Karajan.

Ancora, si sottolineano l'incisione del Doppio Concerto di Brahms (2022) e il primo album album dei Mutter's Virtuosi (2023).

Nel marzo 2026 esce *East Meets West*, primo album della collana ASM Forte Forward, con composizioni di Darvishi, Unsuk Chin, Jörg Widmann e Thomas Adès – nei prossimi due anni sono previsti altri album con lavori contemporanei dedicati sempre a Mutter.

La violinista è impegnata nell'ambito sociale, sostenendo cause legate a problemi medici e sociali attraverso concerti benefici. Nel maggio 2026 si esibisce a Dresda per Médecins Sans Frontières, poi in un concerto a favore di Welthungerhilfe ad Amburgo nel giugno 2026 e da un evento a Zurigo nell'ottobre 2026 per Amiamusica, organizzazione no-profit impegnata a fare musica per neonati prematuri o malati e per i loro genitori.

Tra i tantissimi riconoscimenti che le sono stati conferiti, nel 2025 Mutter ha ricevuto l'Enescu Festival Award for Excellence a Bucarest e il Wolfgang Schüssel Prize a Salisburgo; inoltre, nello stesso anno, le è stata conferita la Grand Staufer Medal in Gold. Spiccano poi il Ruhr Piano Festival Prize (2023), la Medaglia d'Oro della Royal Philharmonic Society, il Praemium Imperiale e il Polar Music Prize (2019), oltre a numerose onorificenze internazionali. Ha inoltre ricevuto la Gran Croce al Merito della Repubblica Federale Tedesca, la Legion d'Onore francese, l'Ordine al Merito bavarese.



Royal Philharmonic Orchestra

Sotto la guida di Vasily Petrenko, ha la missione di trasmettere l'emozione della musica dal vivo al pubblico più ampio possibile, nella convinzione che la musica possa e debba far parte della vita di tutti. Con sede a Londra e circa 200 concerti all'anno in tutto il mondo, la RPO affronta ogni repertorio con la stessa energia, dedizione ed eccellenza: dal grande repertorio sinfonico alle collaborazioni con star del pop o alle colonne sonore per televisione, videogiochi e cinema. Forte di una tradizione prestigiosa ma sempre in evoluzione, ogni anno raggiunge oltre 70 milioni di persone tra pubblico dal vivo e online.

Fondata da Sir Thomas Beecham nel 1946, è stata tra le prime orchestre a istituire un programma educativo e sociale, RPO Resound (giunto alla sua quarta decade), nonché la prima a creare una propria etichetta discografica. Nel corso della sua storia, ha collaborato con grandi musicisti come Rudolf Kempe, André Previn, Yehudi Menuhin, Yuri Temirkanov e Vladimir Ashkenazy, oltre a icone della musica leggera come Kylie Minogue, Shirley Bassey, Deep Purple, Def Leppard e Rod Stewart. E continua ad abbracciare le innovazioni digitali,



attraendo un pubblico globale sempre più ampio grazie a concerti in streaming, interviste agli artisti, contenuti dietro le quinte e altre produzioni digitali.

L'esecuzione dal vivo rimane comunque il cuore della sua attività e, grazie alla solida collaborazione con Vasily Petrenko, ha consolidato la propria posizione tra le orchestre più richieste a livello internazionale. A Londra, questo si traduce in importanti stagioni concertistiche al Cadogan Hall (dove è residente da oltre vent'anni), alla Royal Festival Hall del Southbank Centre e nell'iconica Royal Albert Hall, dove è Orchestra residente. E anche nella residenza in quattro aree del Regno Unito: Crawley, Hull, Northampton e Reading. Mentre nel mondo continua a rappresentare l'eccellenza musicale britannica con tournée importanti – le più recenti in Giappone e Corea del Sud, Germania, Italia, Spagna, Svizzera e Stati Uniti.

Appassionata, versatile e intransigente nella ricerca dell'eccellenza musicale, la RPO, sotto il patrocinio di Sua Maestà Re Carlo III, guarda al futuro con determinazione, pronta a esplorare, condividere e riaffermare la propria reputazione come un'orchestra diversa: aperta, lungimirante e accessibile a tutti.

violini primi

Duncan Riddell
Tamás András
Janice Graham
Esther Kim
Lauren Bennett
Andrew Klee
Kay Chappell
Anthony Protheroe
Erik Chapman
Adriana Iacovache-Pana
Rosemary Wainwright
Judith Templeman
Imogen East
Geoffrey Silver
Momoko Arima
Judith Choi-Castro

violini secondi

Andrew Storey
Elen Hâf Rideal
Jennifer Christie
Charlotte Ansbergs
Jennifer Andrés
Peter Graham
Stephen Payne
Manuel Porta
Inês Soares Delgado
Sali-Wyn Ryan
Leonardo Jaffe
Susie Watson
Catriona Parker
Sheila Law

viole

Abigail Fenna
Wenhan Jiang
Liz Varlow
Joseph Fisher
Ugne Tiškutė
Esther Harling
Jonathan Hallett
Julia Kornig
Kevin Saw
Rebecca Carrington
Rebecca Gould
Delyth John

violoncelli

Jonathan Ayling
Chantal Woodhouse
Roberto Sorrentino
Jean-Baptiste Toselli
Rachel van der Tang
Emma Black
Molly McWhirter
Austen Scully
Alessandro Sanguineti
Sibylle Hentschel

contrabbassi

Jason Henery
Julian Atkinson
David Gordon
Ben Wolstenholme
Joe Cowie
Martin Lüdenbach
Guillermo Arevalos
Cathy Colwell

flauti/ottavini

Emer McDonough
Joanna Marsh
Daniel Swani
Diomedes Demetriades

oboi

John Roberts
Hannah Condliffe
Patrick Flanagan

corno inglese

Patrick Flanagan

clarinetti

Katherine Lacy
Fiona Mitchell
Max Welford

clarinetto basso

Max Welford

fagotti

Richard Ion
Ruby Collins

contrafagotto
Ruth Rosales

corni
Ben Hulme
Kathryn Saunders
Zoë Tweed
Finlay Bain
Paul Cott
Zachary Hayward
Elise Campbell

trombe
Matthew Williams
Kaitlin Wild
Mike Allen
Toby Street
Benjamin Jarvis

tromboni
Blair Sinclair
Thomas Berry

trombone basso
Josh Cirtina

tuba
Sasha Koushk-Jalali

timpani
Murray Sedgwick

percussioni
Stephen Quigley
Martin Owens
Gerald Kirby
Richard Horne

arpa
Suzy Willison-Kawalec

luoghi del festival

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



italiafestival



programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Ge.graf Srl, Bertinoro (FC)

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

sostenitori



media partner



partner tecnici





CENTO ANNI DI ENERGIA

PER NON
SUONARE
SEMPRE LA STESSA
MUSICA
C'È BISOGNO DI CULTURA



Eni è Partner Principale
del Ravenna Festival



DA ENERGIE DIVERSE, UN'ENERGIA UNICA.