

lunedì 13 settembre 2004
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Lorin Maazel dirige
la **Filarmonica Arturo Toscanini**

Antonín Dvořák

(1841-1904)

Nona Sinfonia in mi minore op. 95

“Dal nuovo mondo”

adagio – allegro molto

largo

scherzo – molto vivace

allegro con fuoco

Ottorino Respighi

(1879-1936)

Le fontane di Roma, poema sinfonico

La fontana di Valle Giulia all'alba

La fontana del Tritone al mattino

La fontana di Trevi al meriggio

La fontana di Villa Medici al tramonto

I pini di Roma, poema sinfonico

I pini di Villa Borghese

I pini presso una catacomba

I pini del Gianicolo

I pini della Via Appia

Lorin Maazel dirige

la **Filarmonica Arturo Toscanini**

La **Filarmonica Arturo Toscanini** è il principale strumento in campo sinfonico dell'omonima Fondazione musicale della Regione Emilia Romagna con sede a Parma.

Questa prestigiosa orchestra, composta da circa 100 musicisti, nasce dall'accurata selezione avvenuta tra i 200 strumentisti di cui già oggi la Fondazione Toscanini si avvale per l'esecuzione delle proprie stagioni sinfoniche e liriche: il ruolo di prima parte è affidato invece a musicisti di assoluto rilievo internazionale.

Dedicata prevalentemente all'esecuzione del grande repertorio sinfonico, la Filarmonica Arturo Toscanini si avvale in modo permanente della collaborazione dei più importanti direttori d'orchestra e dei più prestigiosi solisti internazionali, con cui vanta un rapporto privilegiato, tra i quali Lorin Maazel, nominato direttore musicale per il quadriennio 2004-2007.

Fin dal debutto ufficiale nel giugno 2002, la Filarmonica ha riscosso l'unanime plauso della stampa e del pubblico; nello stesso anno, sotto la direzione di Lorin Maazel, ha inoltre tenuto a Roma, nell'Aula del Senato e alla presenza delle più alte cariche dello Stato, il tradizionale concerto di Natale trasmesso in eurovisione da Rai Uno. Sempre a Roma con Maazel è ritornata nel 2003 con due performance di enorme successo, alla Villa Adriana di Tivoli e al Teatro Romano di Ostia Antica.

Abitualmente tiene i propri concerti a Parma nel nuovissimo Auditorium Niccolò Paganini progettato da Renzo Piano. Tra gli artisti ospiti si annoverano i nomi di Georges Prêtre, Mstislav Rostropovič, Gary Bertini, Rafael Frühbeck de Burgos, Charles Dutoit, Dimitrij Kitaenko, Jeffrey Tate, Eliahu Inbal; è stata inoltre a Madrid (dove ha suonato alla presenza della Regina Sofia), Barcellona, Malaga, Strasburgo, Istanbul, Smirne e Budapest, dove ha inaugurato il Festival di Primavera.

I prossimi impegni sono in Stati Uniti, Cina, Svizzera e Germania.

Nato a Parigi nel 1930, **Lorin Maazel** è cresciuto ed è stato educato negli Stati Uniti; a cinque anni ha iniziato a studiare violino e direzione d'orchestra con Vladimir Bakaleinikoff, e a soli otto anni si è esibito per la prima volta come direttore di un'orchestra universitaria, iniziando una strepitosa carriera che nel 1941, alla tenera età di undici anni, lo ha portato a dirigere la NBC Symphony Orchestra su invito di Toscanini.

Ha studiato lingue, matematica e filosofia all'Università di Pittsburgh, mentre suonava come violinista e ricopriva il ruolo di assistente-direttore presso la Pittsburgh Symphony Orchestra.

Da allora è apparso in tutto il mondo alla testa delle orchestre più prestigiose: è stato direttore artistico della Wiener Staatsoper, dell'Orchestra di Cleveland, della Deutsche Oper Berlin, dell'Orchestra della Radio Bavarese, è membro onorario dei Wiener Philharmoniker e ha ricevuto la medaglia d'argento "Hans von Bülow" dai Berliner Philharmoniker; ha diretto più volte il Concerto di Capodanno e ha registrato le produzioni video di *Don Giovanni*, *Carmen* e *Otello*.

Dal 1976 al 1980 è stato direttore principale ospite della Philharmonia Orchestra di Londra, direttore generale e artistico dell'Opera di Stato di Vienna, il primo americano a ricoprire un tale incarico (1982-84); è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre National de France (1988-90) e direttore musicale della Pittsburgh Symphony Orchestra (1988-96).

Nel 1993 ha assunto l'incarico di direttore musicale della prestigiosa Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese di Monaco, con la quale ha eseguito cicli di composizioni di Brahms (1998), Bruckner (1999) e Beethoven (2000). È attualmente direttore musicale della New York Philharmonic Orchestra e della Filarmonica Arturo Toscanini di Parma.

Maazel è attivo anche come violinista e compositore: fra i suoi lavori citiamo *Farewell* per orchestra, *The empty pot* per soprano, coro infantile, orchestra e voce recitante, la trilogia *Music for cello and orchestra*, *Music for flute and orchestra*, *Music for violin and orchestra* e un'opera ancora in fase di completamento basata sul romanzo di George Orwell *1984*. Parla correntemente francese, tedesco, italiano, spagnolo, portoghese e russo, è un convinto ambientalista (ha diretto numerosi concerti di beneficenza per il WWF) e ha fatto costruire un teatro nella sua tenuta in Virginia, nel quale ospita eventi artistici di ogni genere.

Filarmonica Arturo Toscanini

Lorenza Borrani, Lucio Degani, Cecilia Albertani, Roberto Baldinelli, Antonio Bigonzi, Orges Caku, Cesare Carretta, Alessandro Ferrari, Hagit Halaf, Aldo Matassa, Tania Mazzetti, Carlo Menozzi, Lenuta Popa Negoita, Razvan Negoita, Alessandro Quarta, Maurizio Sciarretta, Serradimigni Sara, Abigeila Voshtina, violini primi

Tiziana Tentoni, Barbara Kruger, Liliana Bernardi, Marco Ferri, Antonio De Lorenzi, Lorenzo Fabiani, Luciano Isola, Ugo Miraglia, Nicolae Negoita, Giovanni Orsini, Federico Parravicini, Ercole Salinaro, Sara Sternieri, Federica Vercalli, violini secondi

Bruno Boano, Piero Massa, Thomas Cavuoto, Giuseppe Francese, Christoph Langheim, Federico Marchetti, Fabio Merlini, Matteo Riganò, Saverio Ruol, Luca Serpini, Mattia Sismonda, Fabio Torriti, viole

Kostantin Pfiz, Andrea Bellato, Simonetta Bassino, Antonio Coloccia, Enrico Ferri, Eliana Gintoli, Antonio Puliafito, Cristiano Sacchi, Matteo Salizzoni, Alexander Ziumbrowsky, violoncelli

Amerigo Bernardi, Massimo Clavenna, Luca Bandini, Giuseppe Di Martino, Paolo Ferrarini, Marco Forti, Elio Rabbachin, Mario Tramontano, contrabbassi

Justin Berrie, Maurizio Saletti, Paolo Taballione, flauti

Elisa Cozzini, ottavino

Luca Vignali, Stefano Rava, Gianni Viero, oboi

Giuseppe Falco, corno inglese

Giovanni Picciati, Valeria Serangeli, Sandro Guidetti, clarinetti

Daniele Titti, clarinetto basso

Stefano Canuti, Chiara Santi, Nicola Fioravanti, fagotti

Alessandro Battaglini, controfagotto

**Hervé Joulain, Alberto Serpente, Paolo Valeriani,
Gabriele Falcioni**, corni

Angelo Borroni, Samuele Bertocci, tube wagneriane

**Martin Rubio Baeza, Marco Bellini,
Nicola Santochirico, Emanuele Casieri**, trombe

Marco Bellini, tromba interna

Marco Bellini, Luigi Zardi, flicorni

Floriano Rosini, Diego Gatti, Luigi Duina, tromboni

Marcello Dabanda, Aldo Caramellino, bombardini

Andrea Affardelli, basso tuba

Erwin Falk, timpani

**Gianni Giangrasso, Fabrizio D'antonio,
Domenico Fontana, Mirko Preatoni**, percussioni

Maria Chiara Raggi, Eddy De Rossi, arpe

Francesco Pedrini, organo, celesta

Massimo Guidetti, pianoforte

«Qualsiasi cosa io abbia scritto in America, in Inghilterra o in qualunque altro posto, non può che essere e sempre sarà soltanto musica boema...». Le parole rivolte da Dvořák nel 1900 all'amico e direttore d'orchestra Oskar Nedbal troncano di netto l'annosa questione dei prestiti, veri o presunti, di cui la sua Sinfonia n. 9 sarebbe debitrice nei confronti del mondo musicale americano di fine Ottocento. Certamente l'orecchio del compositore, nei tre anni del suo soggiorno statunitense iniziato a settembre del 1892 (gli era stato conferito l'incarico di direttore del National Conservatory di New York), venne in contatto con una molteplicità di materiali e tradizioni – cerimonie, spirituals, canti di piantagione, temi popolari, canti dei pellerossa, scale pentatoniche – ai quali rivolse un'attenzione attiva e instancabile, trascrivendo, annotando, elaborando. Ma è altrettanto vero che poi l'assunzione di tali materiali nel tessuto sinfonico non è mai letterale e la mediazione di una sensibilità europea si avverte ovunque, ad esempio nella condotta ritmica che in molti casi denuncia in modo aperto le proprie radici legate al folclore slavo. D'altra parte gli effetti interculturali dell'"americanismo" di Dvořák sono talmente profondi da viaggiare a doppio senso: è accaduto ad esempio che melodie originali del compositore entrassero, riarrangiate e fornite di testo, nel repertorio popolare degli spirituals. Ciò che conta dunque non è tanto la questione genetica della melodia di Dvořák, quanto il suo impiego all'interno di un edificio sinfonico – e strumentale in genere – che è tale da trascendere le singole delimitazioni etniche e collocarsi nel grande scenario del tardo Romanticismo. Sotto questo aspetto l'op. 95, culmine di un'avventura sinfonica di alto significato, vanta credenziali tanto poetiche – si pensi ai caratteri elegiaci del *largo*, a metà strada fra intimità brahmsiana ed effusione čaikovskiana – quanto formali. Ad esempio nella classica disposizione dei quattro movimenti, o nella stessa formula d'apertura che ricalca il topos dell'introduzione lenta seguita da un *allegro* in forma sonata (a tre temi). Ma ancor più per la ricerca formale che l'intera sinfonia mette in gioco con i suoi richiami a una concezione "ciclica" che, affacciatasi nella Nona di Beethoven, nella *Wanderer-Fantasie* di Schubert, in molte pagine di Schumann, prosegue il suo cammino multiforme nella musica europea di fine secolo attraverso Bruckner, Mahler, César Franck, la cui Sinfonia in re minore precede di soli cinque anni la Sinfonia "Dal nuovo mondo". Questa, scritta fra il 19 dicembre 1892 e il 24 maggio 1893 a New York, fu diretta da Anton Seidl alla Carnegie Hall il 16 dicembre 1893. L'idea "ciclica" si realizza nel frequente ricorrere del primo tema, esposto dai corni nell'*allegro* iniziale, lungo tutto l'arco della

composizione assieme ad altro materiale melodico. Ma soprattutto nella struttura dell'ultimo tempo che accoglie in sé i temi di tutti i movimenti che lo precedono: architettura dagli effetti spazio-temporali particolarmente spiccati, giacché l'effetto è quello di una musica che riecheggia nel presente come giungendo da tempi e luoghi lontani.

La duratura popolarità di Ottorino Respighi, in massima parte legata ai due poemi sinfonici qui in programma, lo fa apparire tuttora al grande pubblico come una specie di astro isolato della musica strumentale in un Paese e in un'epoca ancora monopolizzati da un'imponente tradizione melodrammatica. Gli anni di formazione di Respighi, nato a Bologna nel 1879, vedono in effetti l'apogeo di Verdi, l'alba di Puccini, l'irradiazione di nuovi verbi teatrali autoctoni e non. Ma sono anche gli anni della rinascita di una coscienza strumentale e vocale legata sia al recupero di elementi arcaici e preromantici (il gregoriano, la polifonia rinascimentale, Monteverdi, il nostro barocco strumentale), sia allo svecchiamento della cultura musicale italiana lungo nuove prospettive europee. Dopo gli ultimi echi tardoromantici, filtrati in Italia da compositori come Martucci e Sgambati, il compito di Respighi e della sua generazione (Malipiero, Casella, Ghedini) sembra essere quello di una reazione complessiva all'Ottocento. Reazione che in taluni casi si spingerà sino a sfiorare le poetiche dell'espressionismo tedesco o del neoclassicismo francese vicino a Stravinskij. In tale contesto la posizione di Respighi, che nel 1900 a Pietroburgo fu allievo di Nicolaj Rimskij-Korsakov, ha radici molteplici che tuttavia non vanno equivocate o sminuite. Utili in proposito un paio di osservazioni critiche. La prima è di Alberto Cantù, il quale ricorda che «se è giusto parlare del linguaggio di Respighi come di un linguaggio "composito" ([...] Stravinskij, Dukas, Milhaud, Strauss o magari Puccini) non si deve dimenticare come gli elementi presi a prestito da altri autori che costellano le partiture respighiane non siano mai imitazione della "maniera" di un determinato compositore, ma semplici elementi grammaticali e sintattici [...] che vengono poi risolti in una nuova e perfetta sintesi espressiva: che è di Respighi e di Respighi soltanto». La seconda, relativa all'atteggiamento nei confronti del pubblico, è di Carlo Parmentola: «Respighi non perseguì il successo come prova di sintonia col pubblico... Ma nemmeno compose *contro* il pubblico, o allo scopo di erudirlo. La sua attività di concertista lo manteneva a contatto costante col pubblico [...], gli rivelava fin nei minimi particolari ciò che

veniva inteso e ciò che invece sfuggiva [...]. Non gli interessava di piacere o dispiacere, ma voleva essere capito, e sapeva come ottenerlo».

Ciò nondimeno, la partitura cui si lega per unanime riconoscimento la piena affermazione di Respighi sinfonista, quella delle *Fontane di Roma*, fu accolta con freddezza all'Augusteo di Roma l'11 marzo 1916, sotto la direzione di Antonio Guarnieri. Il successo giunse solo due anni dopo con l'esecuzione di Toscanini. Suggestioni plastico-visive di ascendenza berlioziana e solidità dell'impianto sinfonico sono i poli entro cui la pittura respighiana trova il proprio ventaglio di tinte: dalla preziosa rarefazione e trasparenza d'impronta debussiana fino alla magniloquenza sonora che traduce in "sentimento" l'immagine fastosa del barocco romano. Il tutto in uno schema quadripartito, senza soluzioni di continuità, che anche nelle sue articolazioni interne (vedi la forma di canzone A-B-A dei quadri esterni) reinventa il modello della sinfonia classica.

L'idea visiva unificante dei pini si fa nulla più che «labile pretesto» (Fedele D'Amico) nel successivo *I pini di Roma*, eseguito il 14 dicembre 1924, sempre all'Augusteo, con la direzione di Bernardino Molinari, e ancora una volta portato al successo più tardi da Toscanini. I sottotitoli delle quattro sezioni, infatti, fanno riferimento a luoghi distinti, e sono questi, non i pini, il vero oggetto della restituzione fantastica di Respighi. Analogamente le didascalie anteposte alla partitura, relative ai giochi dei bimbi (primo quadro), alla "salmodia accorata" che sale misteriosa da una catacomba (secondo), al canto dell'usignolo (terzo), o al "ritmo d'un passo innumerevole", ossia un esercito consolare che ascende lungo la Via Appia al trionfo del Campidoglio (quarto), sono il pas-partout programmatico che permette al compositore di trasformare le immagini in soluzioni sonore ora dissonanti e irregolari, ora timbricamente ricercate. È il caso della "trombeta stonata" e dei ritmi ostinati di sapore stravinskiano nel primo quadro. Ma anche dei modalismi gregorianeggianti del secondo o delle "bùccine" del terzo, rese rinforzando gli ottoni con una sezione di flicorni. Quanto all'"usignolo" del terzo quadro, registrato su disco, si tratta di un elemento iperrealistico che a suo tempo fece una certa impressione. Oggi possiamo leggerlo come uno degli innumerevoli casi, forse un po' ingenuo, in cui la musica del Novecento si rivolge alla tecnologia più moderna nella speranza di ampliare le proprie risorse espressive.

Antonio Cirignano

