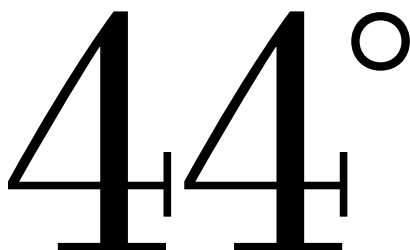

Milano
Università Bocconi di Milano

Convegno
Pensiero e Musica
La formazione del pensiero
musicale nel cervello:
il caso Ravel

Mercoledì 16.IX.09
ore 15.30/21

Concerto
Filarmonica del Teatro
Comunale di Bologna
Alberto Veronesi direttore
Jeffrey Swann pianoforte

Ravel



Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

03_24.IX.2009
Terza edizione



SettembreMusica

Aula Magna di via Gobbi

ore 15.30

Introducono **Francesco Micheli** e **Giovanni Broggi**

Emozioni e Musica

(intervento in inglese con traduzione simultanea in italiano)

Robert J. Zatorre, Montreal Neurological Institute, Canada

Musica e linguaggio

Giuliano Avanzini, Fondazione I.R.C.C.S.

Istituto Neurologico Carlo Besta, Milano

Musica e Imaging dell'encefalo

Ludovico Minati, Fondazione I.R.C.C.S.

Istituto Neurologico Carlo Besta, Milano

ore 17.00 Coffee Break

Mito e realtà? Musicoterapia?

Luisa Lopez, Università di Roma "Tor Vergata"

La musica di Ravel attraverso la biografia

Enzo Restagno, Direttore artistico del Festival MITO

La malattia di Ravel

Roberto Mutani, Università di Torino

ore 19

Dibattito con il pubblico

Partecipano

Giuliano Avanzini, **Giovanni Broggi**, **Ivano Dones**, **Leo Nahon**

In collaborazione con

Istituto Nazionale Neurologico Carlo Besta

Pensiero e Musica: e il cervello?

Darwin scriveva che «la musica deve essere annoverata tra le facoltà più misteriose di cui è dotato l'essere umano, in quanto nè la possibilità di provarne piacere nè la capacità di produrre note musicali sono di qualche utilità».

La musica è universale, ma non ha una funzione biologica riconosciuta. La conoscenza scientifica della musica non corrisponde, finora, all'interesse che questa capacità, unicamente umana, ha suscitato da sempre.

Nel 1948 il neurologo Alajounine osservò come una specifica forma di afasia - un disturbo del linguaggio - aveva compromesso solo alcune delle facoltà musicali di Maurice Ravel. Questo rappresenta il primo sforzo scientificamente riportato, nonchè il nostro punto di partenza, per delineare le relazioni tra *Cervello, Pensiero e Musica*.

Negli ultimi anni, in seguito allo sviluppo delle conoscenze e delle tecnologie, le neuroscienze hanno iniziato a dimostrare che la musica, analogamente al linguaggio, ha rapporti intrinseci con l'anatomia e le funzioni cerebrali. Il musicista si esprime con un *linguaggio* i cui simboli non sono parole, ma *suoni*, uniti in frasi *melodiche*, che variano in infinite composizioni realizzando *musica*, che, come tale, viene *r-accolta* dal cervello di chi ascolta.

Attualmente, è, quindi, possibile compiere un'analisi della musica per investigarne le radici strutturali e la possibilità di esistenza come facoltà umana, come ulteriore interfaccia tra mente ed espressione. I dati scientifici e la curiosità orientano l'intelligenza e le ricerche verso il cervello, dove sono stati individuati degli iniziali correlati neuronali della capacità musicale.

Le domande in questo ambito sono molte, le curiosità anche maggiori: la musica è veramente radicata nel cervello umano? Vi è un istinto alla base della produzione e dell'ascolto musicale? La musica è una funzione del cervello che si è evoluta in modo dedicato, oppure è un effetto collaterale dello sviluppo del cervello umano? Perchè, come sostiene Oliver Sacks, la nostra specie si può definire *musicofila*? Nasciamo musicofili - e quindi la possibilità di musica è innata nell'essere umano - o lo diventiamo - e quindi è un prodotto della cultura? Perchè di tanti *rumori*, solo alcuni sono percepiti come *suoni*?

E, infine, in che modo l'essere umano, dotato di numero finito di *strumenti*, può creare combinazioni *apparentemente* infinite di suoni, realizzando quella misteriosa facoltà *umana* che è definita *musica*?

Il Festival MITO SettembreMusica e la Fondazione Istituto Neurologico Carlo Besta intrecciano in questo incontro le loro *mission*, tesi ad uno sforzo culturale comune, per cercare di rispondere ad alcuni di questi interrogativi e per dare coraggio speculativo a queste curiosità.

Marco Riva e Giovanni Broggi

Il cervello musicale: percezione, immaginazione ed emozione

In che modo il nostro cervello ci permette di percepire e di realizzare la musica? In che modo riusciamo ad immaginare i suoni? Perché la musica suscita delle emozioni? Le neuroscienze sono sempre più interessate a domande come queste. La musica, infatti, rappresenta uno strumento potente e una ricca fonte di possibilità per rivelare l'intimo funzionamento della mente e del sistema nervoso, su cui essa si basa, perché coinvolge quasi tutte le funzioni mentali superiori: la percezione, l'attenzione, la memoria, l'apprendimento e le emozioni. In questo intervento si discutono, in particolare, tre aspetti generali, frutto degli studi realizzati negli ultimi anni nel nostro laboratorio del Montreal Neurological Institute.

In primo luogo, si analizzano i dati sull'organizzazione del cervello umano per quanto concerne l'elaborazione dei suoni musicali, indagati con tecniche neuroradiologiche funzionali e strutturali. Le ricerche ci hanno permesso di individuare delle prime aree di rilievo specializzate nella percezione dell'altezza di un suono (lt. *pitch*). Una volta compreso il ruolo di queste aree cerebrali, emergono altre domande critiche, tra cui: come cambia la funzione di queste regioni con l'educazione e l'esercizio musicale? Esistono delle caratteristiche di queste aree che possono predire come una persona percepirà l'altezza o quanto beneficerà dalla formazione musicale?

In seconda istanza, vengono presentati gli studi sull'immaginazione musicale, ovvero la musica "che ci suona nella testa". Come possiamo studiare un fenomeno così soggettivo con gli strumenti oggettivi della scienza? Con la psicologia sperimentale, che permette di dissezionare il comportamento, e con la neuroradiologia funzionale, che permette di visualizzare l'attività cerebrale. Questa potente combinazione consente di identificare i circuiti neuronali associati con l'immaginazione musicale e di scandagliare quelli che, altrimenti, risulterebbero eventi interni insondabili.

Infine, musica ed emozione. Sebbene l'emozione rappresenti un elemento essenziale dell'esperienza musicale, non si è ancora riusciti a comprendere molto di come la musica possa suscitare delle emozioni. Nei nostri studi abbiamo evocato delle forti reazioni emozionali facendo ascoltare ad alcuni soggetti la musica che "faceva venire loro i brividi". I risultati di queste indagini indicano che i brani musicali attivano i sistemi che utilizzano la dopamina come principale neurotrasmettitore - coinvolti nei meccanismi della ricompensa e della motivazione - ed inibiscono, invece, i circuiti neuronali implicati nelle affezioni negative.

Queste scoperte suscitano nuove domande affascinanti sul ruolo più ampio della musica nella vita umana, che sono, per ora, senza risposta.

Robert J. Zatorre

Montreal Neurological Institute and BRAMS laboratory

Traduzione di Marco Riva

Musica e linguaggio

La musica come il linguaggio è una modalità di espressione tipicamente umana, presente in tutte le culture conosciute. Non stupisce pertanto l'interesse dei cultori di neuroscienze per la musica, stupisce semmai il fatto che lo studio delle competenze musicali del cervello sia iniziato relativamente tardi rispetto a quello di altre funzioni. Le informazioni di cui oggi disponiamo derivano da studi compiuti coi metodi classici della neuropsicologia e con metodi neurofisiologici e d'immagine. Presupposto di qualunque tipo di indagine è l'elaborazione di protocolli che consentano di discriminare le proprietà specificamente musicali del materiale utilizzato da quelle puramente uditive. Utilizzando questi protocolli è stato possibile dimostrare che le aree cerebrali deputate al riconoscimento della qualità musicale di uno stimolo sono situate in vicinanza di quelle uditive, ma sono da queste distinte. I dati di questi studi dimostrano inoltre che le varie componenti della musica (melodia, armonia, metro, ritmo timbro) sono elaborate in aree solo parzialmente sovrapposte dei due emisferi (dominante e non dominante). Particolarmente interessanti sono le informazioni sulla relazione musica-linguaggio. È noto da sempre che vi sono nel linguaggio elementi musicali, che conferiscono "melodicità" diversa alle varie lingue e alla stessa lingua parlata da soggetti diversi. Non è dunque sorprendente che le aree del cervello che producono il linguaggio si siano dimostrate importanti anche per alcuni aspetti dell'espressione e della comprensione della musica. È stata anzi proposta l'ipotesi, sviluppata dall'archeologo inglese Steven Mithen nel libro *Il canto degli antenati*, che musica e linguaggio fossero in origine una cosa sola che si è poi differenziata nel corso della storia evolutiva per assumere funzioni diverse. Ma quali funzioni? Il linguaggio ci serve a comunicare concetti, ma la musica che ruolo ha nella nostra vita? Ognuno potrebbe dare una risposta diversa, ma è certo che la musica è presente in molti momenti importanti della nostra vita: scandisce le marce, accompagna esperienze spirituali, ci invita alla danza dimostrando una potente capacità di aggregare gli umani in gruppi. Lo studio del come il cervello determina la capacità di produrre e riconoscere il ritmo, la melodia, l'armonia e il timbro ci aiuta a capire la base biologica della differente sensibilità musicale delle persone e a definire i metodi più efficaci per sviluppare la musicalità del bambino e in generale per insegnare la musica. I risultati delle ricerche degli ultimi anni ci stanno dimostrando che determinate aree del cervello portano "scritte" regole di sintassi (cioè di organizzazione logica) che sorprendentemente sono comuni al linguaggio, alla musica e ai movimenti. Questi risultati rivoluzionano in un certo senso le nostre precedenti nozioni sul funzionamento del cervello e aprono prospettive entusiasmanti sulla sua comprensione.

Giuliano Avanzini
Fondazione IRCCS Istituto Neurologico Carlo Besta Milano

Musica e Imaging dell'Encefalo

L'obiettivo di questo intervento è fornire una breve ma ampia introduzione, intesa per un pubblico di varia formazione, alle principali tecniche di neuroimaging e alla loro applicazione allo studio dei correlati cerebrali della percezione musicale.

La prima parte fornisce alcuni semplici fondamenti tecnici e neuro-anatomici. La risonanza magnetica funzionale è una tecnica di neuroimaging che permette di mappare le attivazioni cerebrali mediante l'analisi dei cambiamenti di flusso sanguigno. Quali sono i principi su cui si basa, e come si svolge un esperimento? A quali quesiti è in grado di rispondere, e quali sono i limiti d'applicazione? Quali sono le principali aree funzionali dell'encefalo, e come sono distribuite?

I potenziali evento-relati, invece, si basano sull'analisi diretta dell'attività elettrica cerebrale, e forniscono informazioni complementari rispetto alla risonanza magnetica funzionale. Come funzionano, e in che modo forniscono informazioni complementari rispetto alla risonanza magnetica funzionale?

La seconda parte della presentazione riguarda l'applicazione delle tecniche di neuroimaging allo studio della percezione musicale. Quali aree cerebrali vengono attivate durante l'ascolto musicale, e quali sono le principali ipotesi circa il loro contributo? Esistono delle "aree musicali" ben definite, oppure la percezione musicale richiede il contributo di una rete estesa di regioni corticali normalmente coinvolte anche in altre funzioni? In particolare, qual è la natura della sovrapposizione con strutture tradizionalmente associate a funzioni linguistiche? Quali differenze di attivazione sono riscontrate tra musicisti professionisti e non musicisti, tra culture, e in casi patologici? Quali sono le principali componenti di attività elettrica associate alla percezione musicale, e a quali fenomeni corrispondono? La percezione di consonanza-dissonanza è un processo astratto, oppure un correlato di base del sistema uditivo in comune con altre specie? La percezione di errori di sintassi musicale richiede attenzione e specifiche competenze, oppure è un processo automatico, attivo anche nei non musicisti grazie ad un apprendimento musicale implicito?

L'intervento si conclude con alcune idee per futuri progetti di ricerca in questo ambito.

Ludovico Minati

Fondazione IRCCS Istituto Neurologico Carlo Besta, Milano

Mito e realtà? Musicoterapia?

Il titolo di questo intervento presuppone molti interrogativi e poche risposte. La realtà fortunatamente è un po' diversa.

Che la musica abbia un'efficacia nelle attività della mente e del corpo è appurato e provato da molti lavori. Per citare solo pochi esempi, di recente il gruppo di lavoro dell'IRCCS San Matteo di Pavia ha pubblicato gli effetti della musica su ritmo cardiaco e funzioni cardiovascolari, e si conoscono gli effetti della musica su patologie dove sembra che il ritmo interno sia alterato, come nel Morbo di Parkinson. In questi pazienti si è dimostrato un miglioramento della marcia con l'uso di un metronomo. Recentemente molti articoli ci indicano anche effetti positivi di un insegnamento strutturato della musica nei bambini che in poco migliorano la memoria a breve termine e le abilità visuospaziali. La musicoterapia utilizza gli effetti positivi della musica all'interno di modelli di applicazione che spaziano dalle tecniche psicodinamiche a quelle cognitivo-comportamentali.

Ad oggi esiste un interesse crescente per queste metodiche. Tuttavia, non ci sono ancora evidenze scientifiche sull'effetto della musicoterapia. La carenza di pubblicazioni in termini di "evidence-based medicine" non implica l'assenza di risultati, ma purtroppo limita la possibilità di accesso a finanziamenti o rimborsi per prestazioni. È necessario quindi stabilire un linguaggio comune fra clinici che lavorano in questo campo per poter ampliare le potenzialità di queste metodiche.

Luisa Lopez
Università di Roma "Tor Vergata"

La malattia di Ravel

Tutti i biografi di Ravel hanno descritto la natura riservata e spesso enigmatica del grande artista, sottolineando la presenza fin dall'infanzia di problemi psicologici di dipendenza dalla madre e di un comportamento ossessivo-compulsivo, espresso nel collezionismo esasperato di oggetti meccanici e, naturalmente, nel perfezionismo compositivo. Se tale perfezionismo può aver contribuito alla non abbondante produzione musicale di Ravel, esso certamente ne ha determinato la singolare (unica, secondo alcuni critici musicali) attenzione ai dettagli: da "orologiaio svizzero," secondo Stravinsky. Verso la fine degli anni '20, il Maestro, poco più che cinquantenne, inizia a sviluppare una riduzione della fluidità verbale associata ad irregolarità della scrittura, anche musicale. Sono lievi disturbi che non destano preoccupazione, destinati tuttavia ad acquistare significato in una successiva ravisitazione. Il '28 è l'anno della gloria, del massimo successo, l'anno del *Boléro* e della trionfale *tournée* negli USA; ma è anche l'anno del concerto di Madrid nel corso del quale il Maestro sbaglia l'esecuzione al piano, passando direttamente dal primo movimento a quello finale. Gli anni immediatamente successivi sono caratterizzati da un progressivo peggioramento dei sintomi, pur nella persistenza di una valida produzione musicale: sono del '30 e '31 il *Concerto per la mano sinistra* e quello in Sol maggiore.

Nel '33 nel corso di una vacanza marina a St-Jean-de-Luz, la certa esistenza di una patologia neurologica aprassica si rivela in tutta la sua drammaticità: incapacità di esecuzione dei movimenti finalizzati a lanciare ciottoli sull'acqua ed a nuotare. Per tre anni i sintomi di Ravel e la loro conseguenza sull'abilità musicale vengono attentamente studiati (e successivamente descritti) da Théophile Alajouanine, neurologo e neuropsicologo, fondatore del Centro di Linguaggio della Salpêtrière di Parigi. Emerge la contemporanea presenza di disturbi del linguaggio (afasia di Wernicke), del movimento finalizzato (aprassia ideomotoria), della lettura (alesia) e della scrittura (agrafia). Le conseguenze sulle capacità musicali sono devastanti: Ravel perde la capacità di leggere la musica, di comporla, di suonare sia a memoria che leggendo lo spartito. Il pensiero musicale è mantenuto, così come l'esecuzione delle scale al pianoforte ed il riconoscimento dei brani musicali. In sintesi, emerge un deficit elettivo della capacità di tradurre le rappresentazioni musicali da una qualsiasi modalità ad un'altra. Mentre la memoria, le capacità di critica e giudizio, l'affettività ed il senso estetico sono mantenuti, le capacità di compositore si estinguono. Nelle parole dello stesso Ravel agli amici che lo stimolavano ad interrompere il silenzio compositivo: «non scriverò mai la mia *Giovanna d'Arco*. La musica è qui nella testa, la sento ma non riesco a scriverla, non sono più capace di scrivere la mia musica». Ravel morì a 62 anni, pochi giorni dopo un inutile e forse dannoso intervento neurochirurgico eseguito da Clovis Vincent. L'autopsia non venne consentita. L'ipotesi diagnostica più convincente appare quella di un'affezione degenerativa progressiva cerebrale con caratteristiche miste di degenerazione cortico-basale e di demenza focale tipo afasia progressiva primaria.

Ravel è il drammatico esempio di come una patologia cerebrale possa causare il deficit contemporaneo di abilità linguistiche e musicali, con conseguente decadimento della creatività artistica. L'incertezza sulla natura della patologia cerebrale e la possibile rilevanza della lateralizzazione emisferica sinistra del danno sulle caratteristiche delle ultime composizioni di Ravel, rendono tuttora "l'affaire Ravel" oggetto di intense discussioni scientifiche da parte di neurologi e musicologi.

Aula Magna di via Roentgen

ore 21

Maurice Ravel (1875-1937)

Alborada del gracioso ca. 10 min.

*Concerto per la mano sinistra in re maggiore
per pianoforte e orchestra* ca. 26 min.

Boléro ca. 15 min.

Rapsodie espagnole ca. 15 min.

Prélude à la nuit (Molto moderato)

Malagueña (Molto vivo)

Habanera (Molto lento e con un ritmo elastico)

Feria (Molto animato)

Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna

Alberto Veronesi, direttore

Jeffrey Swann, pianoforte

In collaborazione con
Università Bocconi di Milano

Un ispanismo sottilmente autentico, secondo l'espressione di Manuel de Falla, permea tre opere fondamentali del catalogo di Maurice Ravel: *Alborada del gracioso* (1905, orchestrazione, 1918), *Rapsodie espagnole* (1908), *Boléro* (1928). De Falla ascoltò il collega Ravel suonare la versione per due pianoforti della *Rapsodie* ammirandone il carattere spagnolo, ottenuto non con «l'utilizzazione di documenti popolari», ma con un «libero impiego di ritmi, melodie modali e giri ornamentali della nostra lirica popolare». La Spagna di Ravel era una Spagna «idealmente sentita attraverso sua madre, la cui squisita conversazione, sempre in eccellente spagnolo, evocava davanti a me gli anni di gioventù passati a Madrid. [...] Ho compreso allora quale fascino avessero esercitato sul figlio, fin dall'infanzia, quelle evocazioni nostalgiche, arrivate senza dubbio attraverso quella potenza che comunica a ogni ricordo il tema di una canzone o di danza legati in modo inseparabile».

Alborada è la prima opera di Ravel - dopo la giovanile *Habanera* per due pianoforti - in cui si manifesta la Spagna. Misteriosa, strana alba di un *gracioso*, termine volutamente ambiguo, fra il giullare e il matto. Il carattere drammatico e disperato di questo *gracioso* sembra uscito da una commedia di Calderon o di Lope de Vega: è un chiaro omaggio a *España* di Emmanuel Chabrier, il compositore che, secondo Ravel, aveva cambiato il corso della musica francese moderna.

Sul piano musicale - soprattutto nell'originale pianistico - *Alborada* appare come un ponte fra Domenico Scarlatti (Ravel adorava le sonate riportate a nuova vita dall'edizione Longo) «e il meglio della futura musica spagnola»: «Granados, per esempio», scriverà le Goyescas, «specialmente la *Serenata dello spettro*», qui prefigurata, «e *Iberia* di Albeniz, appena incominciata» (Marcel Marnat). Ravel ha creato per la sua Spagna di sogno e di menzogna, quel pianismo secco, espressionista e rigoroso, che gli consentì di superare le secche dell'impressionismo. È una Spagna crudele, dove una bella sembra ridere della serenata di un vecchio buffone. *Alborada* è impregnata di una sensualità dolorosa (lo rende palese la voce languida del fagotto che arretra gli arpeggi scatenati dell'orchestra). L'orchestrazione realizzata nel 1918 (tredici anni dopo la pubblicazione della raccolta pianista *Miroirs* in cui l'*Alborada* occupa il quarto posto) è una riuscita completa, in grado di tenere testa (se non anche di andare più avanti) al magnifico modello di Chabrier.

Con la *Rapsodie espagnole*, creata nel tempio del sinfonismo parigino, la Società Nazionale (nel corso di uno dei celebri sabato pomeriggio 15 marzo 1908 al Théâtre du Châtelet, sotto la bacchetta di Eduard Colonne) il pubblico rimase disorientato. Qualcuno fischiò, mentre dalla piccionaia dove erano assiepati gli amici più devoti di Ravel, giunse una voce stentorea: «Ancora una volta per quelli di sotto che non hanno capito niente». E il glorioso maestro Colonne bissò il secondo brano, la *Malagueña*. Ravel entrò così nella storia della musica come un maestro dell'orchestrazione. Per la prima volta suonava, come ha scritto uno dei critici più intelligenti di Ravel, Roland-Manuel «quell'orchestra nervosa, felina, la cui trasparenza, nitore e vigore sono esemplari; la cui sonorità, insieme serica e secca, è la firma di Ravel. Nessuna strumentazione aveva ancora ottenuto dei tutti più fragili, dei piani più leggeri». Roland-Manuel definì Ravel *Geometra del mistero*, un alchimista che «dosa gli imponderabili della sostanza sonora sulle bilance più sensibili e più esatte del mondo».

Nel *Prelude à la nuit* (*Molto moderato* in 3/4) un motivo semplice e ossessivo si ripete partendo dai violini con sordina, perdendosi fra i marosi misteriosi e sensuali dei pieni orchestrali e svanendo in sonorità impalpabili. Il motivo iniziale ritorna anche ad apertura della *Malagueña* (*Molto vivo* in 3/4), dove Ravel dà spazio ad un'enorme sezione percussiva: quattro timpani cromatici, grancassa, cimbali, triangolo, tamburo basco, castagnette, tamburo, tam-tam, oltre a xilofono, celesta e due arpe. Tutto è insolito: l'attacco dei pizzicati, le sfrontatezze delle trombe fra i trilli sarcastici dei fagotti e del controfagotto, il languore del corno inglese che risorge sull'ipnotico ritorno

del tema del preludio notturno. Un guizzo e la *Malagueña* scompare con la destrezza di un saltimbanco che esce di scena. *Molto lento e d'un ritmo lasso* inizia il terzo incantesimo sonoro, *Habanera*, un brano scritto in origine per due pianoforti nel 1897. De Falla ricordava che «quando Ravel voleva caratterizzare musicalmente la Spagna, si serviva con predilezione del ritmo di Habanera, la canzone più in voga fra quelle che sua madre ascoltava nelle tertulias madrilenas» e che la grande cantante Pauline Viardot-Garcia mantenne in voga in Francia, mentre in Spagna se ne erano dimenticati. «Questa volta l'estremo acuto e le più sorde minacce dell'orchestra si rispondono in un discorso tonale stranamente sospeso dove sembrano galleggiare brandelli iberici, affidati alle voci intermediarie: sonorità sontuose contrastanti con la linea melodica scheletrica» (Marcel Marnat). Tutta l'orchestra si mobilita nella spettacolare festa finale, *Feria (Molto animato in 6/8)*. De Falla osservava come nella *Feria* comparisse l'unica citazione folclorica puntuale, quella di una *Jota*, sottolineando il legame Ravel-Chabrier e la grandezza del modello: «oso dire che nessuno spagnolo è riuscito in modo più genialmente autentico a donarci, meglio di Chabrier, la versione di una Jota "gridata" come la canta il popolo dell'Aragona nelle sue ronde notturne».

All'umore di Chabrier rimandano anche certi tratti raveliani come l'inserimento nel culmine della danza febbrile di gemiti divertiti che sembrano il miagolio dei prediletti (da Ravel) gatti. Nel magistrale e indiavolato crescendo finale si avverte già la mano dell'autore di *Boléro*.

«Il mio capolavoro? Il *Boléro*. Sfortunatamente è privo di musica». Con una delle sue celebri freddure Ravel reagiva al successo clamoroso di quello che era nato come un balletto per Ida Rubinstein e che propagò per il mondo la fama del compositore francese a partire dalla prima esecuzione in concerto diretta dall'autore ai Concerti Lamoureux (1930). L'idea originale era di orchestrare sei brani del capolavoro di Albeniz, *Iberia*. Sfortunatamente lo aveva già fatto il direttore d'orchestra spagnolo Enrique Arbòs. Venuto a conoscenza delle intenzioni del grande compositore, Arbos si proclamò onorato di rinunciare a qualsiasi esclusiva. Ma Ravel aveva mutato d'avviso e i tempi per il balletto stringevano («Dopo tutto avrei fatto più veloce a orchestrare la mia musica che quella degli altri»). Era l'età dei ritorni. Hindemith e Stravinsky si rivolgevano a Bach e i giovani erano travolti dalla locomotiva di *Pacific 231* di Arthur Honegger. In questo clima Ravel immaginò un pezzo «senza forma propriamente detta, senza sviluppo, senza nessuna o quasi modulazione». Rimase l'omaggio ad Albeniz (*El Polo*), che intitolerà *Boléro*, dopo averlo a lungo chiamato *Fandango*. Ma il titolo non aveva importanza, come del resto non c'era rapporto con la classica danza spagnola (per uno spagnolo un bolero non suona assolutamente così!).

L'autore precisò trattarsi solo di un «pezzo di diciassette minuti consistente unicamente in un tessuto orchestrale senza musica - un lungo e progressivo crescendo». Due temi (do maggiore/minore) si ripetono immutabili su un ritmo di 3/4; la varietà è costituita dalla progressione dinamica e dal gioco dei timbri orchestrali. «Ci vorrebbe un capitolo importante, ancora da scrivere, sull'effetto fisico prodotto dall'amplificazione continua di questa specie di passacaglia dove la variazione proviene dai timbri e tutta la struttura è un paradosso verso il conformismo». Lo sottolineava uno dei primi biografi raveliani, Armand Machabey. Da sottoscrivere anche la chiusa: «questo problema è risolto con tale autorità che sembra del tutto naturale averlo immaginato come ha fatto Ravel».

Per Ravel l'ipnosi che si diffonde tramite la reiterazione ossessiva del tema, poggiava sull'assoluta inalterabilità del tempo. Una specie di utopia che fu alla base del celebre alterco con Arturo Toscanini. Dopo il concerto del più celebre direttore d'orchestra del tempo all'Opéra di Parigi, il compositore gli disse che aveva preso un tempo eccessivamente veloce, e anche un *accelerando*. «La gente era costernata che io avessi avuto l'audacia di dire al grande virtuoso che andava a velocità doppia [...] Nondimeno è un virtuoso meraviglioso,

come la sua orchestra [la Filarmonica di New York]».

Dopo il *Boléro* il compositore più famoso del mondo (insieme a Igor Stravinsky) si dedicò in completa segretezza alla composizione dei due concerti per pianoforte, il celeberrimo in sol maggiore e quello in re maggiore “per la mano sinistra”. Si trattava di rispondere ad una commissione del pianista viennese Paul Wittgenstein (fratello del filosofo Ludwig) che, mutilato nella Grande Guerra, volle continuare la carriera pianistica commissionando opere ai maggiori compositori del tempo (Richard Strauss, Prokof'ev, Hindemith, Britten). «Scrivere due concerti simultaneamente è stata un'esperienza interessante», confessò Ravel in un'intervista al vecchio amico Michel Dimitri Calvocoressi, «il *Concerto per la mano sinistra* è in un solo movimento. [...] l'essenziale in una simile opera non è dare l'impressione di un tessuto sonoro leggero ma quella di una parte scritta per due mani. Così sono ricorso ad uno stile molto più vicino a quello imponente del concerto tradizionale. Dopo una prima parte intrisa di questo spirito appare un episodio con carattere di improvvisazione che dà luogo ad una musica jazz. Solo in seguito si comprende che l'episodio in stile jazz è costruito, in realtà, sui temi della prima parte». Nel blocco senza soluzione di continuità si distinguono tre parti - una sorta di andante, allegro e finale - i cui modelli Ravel trovò nel *Secondo concerto* e nella *Danse macabre pour la main gauche* di Liszt, dove «un pianoforte eroico è già vittima di un mondo caotico, la cui ostilità è riflessa nell'orchestra» (M. Marnat). La Grande crisi economica, l'assassinio del presidente della Repubblica francese Doumer, le illusioni della Società delle Nazioni e l'ascesa della Germania e di Hitler sono preconizzate in questo terrificante affresco che inizia con la citazione modificata del *Dies irae* gregoriano, motivo fondante la danza macabra lisztiana. L'immagine dell'olocausto mondiale sorge su un ritmo di marcia militare agitato da un *jazz* furibondo. Il pianoforte prima segue il moto crescente dell'orchestra, ma poi comincia un deciso distacco, mostrando l'impossibilità di seguire l'orrore che avanza. Ravel sparge nel *Concerto* citazioni di una sua deliziosa lirica, *Ronsard à son ame*, con l'intento di sottolineare la progressiva morte dell'artista, prima del definitivo ritorno del *Dies irae*.

Il Marnat ha colto un frammento ornato della melodia in questione sulle significative parole: «Tu descend là-bas... dans le sombre royaume des morts». Paul Wittgenstein diede la prima esecuzione del *Concerto* a Vienna (1932). Vantava un'esclusiva sulla sua commissione fino al 1937, anno nel quale fu data la ‘vera’ prima con Jaques Février al pianoforte, accompagnato da Charles Munch e dall'Orchestra Filarmonica di Parigi.

A quella data purtroppo Ravel non era più presente a se stesso, affondato nelle tenebre di una demenza tragica. Prima però ebbe la sventura di assistere ad un'esecuzione di Wittgenstein nel corso di una serata in suo onore a Vienna. Il pianista austriaco aveva fatto alcuni arrangiamenti. Non avvisò prima il compositore. Alla fine del concerto, ricorda la pianista Marguerite Long (amica e dedicataria del concerto in sol): «Ravel si avvicinò lentamente verso Wittgenstein dicendogli: “Ma non è assolutamente così!” E l'altro si difese: “Sono un vecchio pianista e così non funziona” L'unica cosa da non dire. “Sono un vecchio orchestratore e funziona”, replicò Ravel».

Schiumante rabbia, il compositore impedì al pianista di eseguire il *Concerto* a Parigi. Nuovo scambio di battute riportate dalla Long. «Gli interpreti non devono essere degli schiavi», cui Ravel rispose: “Gli interpreti sono schiavi!”». Non molto tempo dopo il concerto di Février e Munch il corteo funebre di Ravel passò verso il cimitero di Levallois, seguito da una folla commossa, fra i quali c'erano Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Ricardo Viñes e Robert Casadesus. La Long sentì una donna chiedere per chi fosse quell'imponente corteo. Gli fu detto che era il funerale di Ravel. “Il compositore? Oh! Quello non morirà mai”.

Giovanni Gavazzeni

Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna

Nata nel 2008 per volontà dei professori dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, la Filarmonica fonda le sue radici nell'Orchestra dello stesso Teatro. Divenuta stabile il 4 febbraio del 1956, ma già attiva a partire dalla fine del secolo precedente, l'Orchestra deve la propria crescita tecnico-interpretativa al magistero di Sergiu Celibidache. In quegli anni, il maestro rumeno dirigeva con la compagine bolognese autori quali Dvořák, Čaikovskij, Bizet, Brahms, Beethoven, Haydn e gli amatissimi Ravel e Debussy, intensificando le collaborazioni con grandi interpreti internazionali quali Arturo Benedetti Michelangeli, Nathan Milstein e Arthur Rubinstein. Sempre in quel periodo, con le prime *tourné* internazionali, l'Orchestra ha modo di esibirsi in Francia, Jugoslavia, Bulgaria, Germania e Svizzera; nell'ottobre del 1959 è diretta da Igor Stravinsky durante una delle sue rare esibizioni in Italia.

Negli anni successivi, la presenza di grandi direttori quali Eugen Jochum, Wolfgang Sawallisch, Hermann Scherchen, Bruno Maderna, un debuttante Claudio Abbado e un giovane Eliahu Inbal (con il quale prenderà corpo un felice connubio che dura tutt'oggi) contribuisce a delineare sempre più la marcata impronta sinfonica dell'Orchestra.

Dopo il ventennio di Celibidache, la presenza più assidua fra i direttori è quella di Zoltán Peskó, Direttore principale dal 1974 al 1976 e presente poi a Bologna a più riprese fino a metà degli anni Ottanta. In quegli anni le collaborazioni con grandi direttori includono anche Riccardo Muti, Giuseppe Sinopoli e Kurt Masur. Dalla fine degli anni Settanta (e fino al 1983), Vladimir Delman diventa Direttore stabile dell'Orchestra imprimendo nuovi slanci alla vita musicale della compagine bolognese; suo il suo ciclo integrale delle sinfonie di Čaikovskij. A partire dal 1984, la presenza di Riccardo Chailly quale Direttore principale dell'Orchestra ripropone una situazione quasi analoga a quella che diede vita alla compagine orchestrale nel 1956. In quegli anni, l'Orchestra è presente all'Holland Festival di Amsterdam, al Rossini Opera Festival di Pesaro e vengono realizzate anche numerose incisioni per la Decca: un periodo che culmina con la prima *tourné* in Giappone del 1993. Gli anni Ottanta, sono anche caratterizzati da collaborazioni con importanti direttori internazionali quali Myung-Wun Chung, Esa Pekka-Salonen, Sir Simon Rattle e Sir Georg Solti.

Nel 1993, al termine dell'incarico di Chailly, viene nominato primo Direttore ospite Christian Thielemann. Oltre a Thielemann, in quegli anni, sono saliti sul podio dell'Orchestra direttori quali Valery Gergiev e Gary Bertini (Premio Abbiati della critica musicale italiana per una memorabile edizione del *Wozzeck* di Berg). Dal 1997 Daniele Gatti ricopre il ruolo di Direttore musicale. Sotto la sua guida, l'Orchestra torna in *tourné* in Giappone (nel 1998 e nel 2002). Più recenti le collaborazioni con altri grandi direttori quali Antonio Pappano, Christopher Hogwood, Charles Dutoit, Sir Neville Marriner, James Conlon e Georges Prêtre, e con grandi solisti che, a più riprese, prendono parte a concerti e incisioni con l'Orchestra; tra questi Maurizio Pollini, Luciano Pavarotti, Viktoria Mullova, Shlomo Mintz, Misha Maisky, Marta Argerich, Plácido Domingo e Lang Lang.

Nel 2008 ha inizio una preziosa collaborazione con la Deutsche Grammophon con la quale l'Orchestra incide *La nuit de mai* con Plácido Domingo e Lang Lang (direttore Alberto Veronesi) e una serie di arie d'opera con il mezzosoprano Elina Garanča (direttore Roberto Abbado) e la Konzertvereinigung Wiener Staatsopern Choir.

Oggi, dopo oltre cinquant'anni di storia, la Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna viene accompagnata in questa sua nuova avventura internazionale da Alberto Veronesi, suo attuale Direttore Artistico.

Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna

Violini primi

Paolo Mancini**
Giacomo Scarponi
Willem Blokbergen**
Marco Ferri
Giuseppe Lombardo
Stela Thaci
Fabio Sperandio
Paolo Mora
Silvia Mandolini
Anton Berovski°
Sara Sternieri°
Eleonora Longoni°
Joanna Zelenska°
Chiara Serati°

Violini secondi

Davide Dondi*
Stefano Coratti
Fabio Cocchi*
Mauro Drago
Valentino Corvino
Violetta Mesoraca°
Liuba Fontana
Aldo Capicchioni°
Vittorio Barbieri
Emanuela Campara
Federico Grandi°
Alessandro Fattori°

Viole

Enrico Celestino*
Emanuela Bascetta
Stefano Trevisan
Caterina Caminati
Corrado Carnevali
Stefano Cristiani
Alessandro Savio
Sandro Di Paolo
Luigi Mazzucato°
Agostino Mattioni°

Violoncelli

Francesco Maria Parazzoli*
Giorgio Cristiani

Vittoria Piombo
Mattia Cipolli
Ingrid Zingerle
Chiara Tenan°
Graziano Benvenuti°
Anselmo Pelliccioni°

Flauti

Devis Mariotti*
Anna Colacioppo
Stefania Morselli°

Ottavino

Monica Festinese

Oboe

Nicola Patrussi°
Alessio Gentilini

Corno inglese

Gianluca Pellegrino

Clarineti

Luca Milani*
Adriana Boschi
Jader Bignamini°

Clarinetto basso

Giulio Ciofini

Contrabbassi

Gianandrea Pignoni*
Paolo Taddia
Cafiero Gobbi°
Raniero Sampaoli
Roberto Pallotti
Aalberto Mazzini

Fagotti

Paolo Bighignoli*
Alessandro Battaglini
Benedetta Targa

Controfagotto

Alessandro Bravin

Sassofono

Daniele Faziani°

Corni

Stefano Pignatelli*
Neri Noferini
Gabriele Falcioni°
Andrea Mugnaini°

Trombe

Gabriele Buffi*
Ulrich Breddermann*
Alberto Brini
Marzio Montali

Tromboni

Andrea Maccagnan*
Andrea Talassi
Gianluca Corbelli

Tuba

Andrea Affardelli°

Timpani

Valentino Marré*

Percussioni

Alasdair David Kelly*
Mirko Natalizi
Ian Ccape°
Gianni Dardi°
Nunzio Di Corato°
Barcaa Tomasini°

Tastiere

Marcello Bonanno°

Arpa

Sara Bertucelli°
Laura Di Monaco°

** violino di spalla

* prima parte

° professore aggiunto

Alberto Veronesi, direttore

Alberto Veronesi è nato a Milano ed ha studiato al Conservatorio “Giuseppe Verdi” diplomandosi a pieni voti in pianoforte, composizione e direzione d’orchestra, e cominciando a dirigere concerti di musica contemporanea quando era ancora studente.

Nominato nel 1999 Direttore Artistico e Musicale della Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago, vi ha diretto il ciclo completo delle opere di Giacomo Puccini, contribuendo a rilanciare la Fondazione nel novero dei maggiori Festival lirici nazionali; nel 2003, l’allestimento de *La Bohème*, con le scene di Jean Michel Folon, ha vinto il Premio Abbiati della critica italiana. Nell’agosto 2008 è stato nominato Direttore Musicale Stabile.

Nel 2001 è stato nominato Direttore Musicale della Fondazione Orchestra Sinfonica Siciliana con la quale ha affrontato il ciclo completo delle *Sinfonie* di Mahler, Beethoven, Bruckner e Šostakovič. Contemporaneamente sta approfondendo la musica sinfonica del ‘900 italiano sperimentando anche giovani autori contemporanei.

Dal 1992 al 2000 è stato Direttore Artistico e Musicale dell’Orchestra “Guido Cantelli” di Milano, con la quale ha affrontato in particolare Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Berg. Con questa orchestra nell’aprile 1996 ha debuttato - su invito di Claudio Abbado - al Festival di Pasqua di Salisburgo, al Teatro alla Scala nel 1999 e, nel 2000, al Maggio Musicale Fiorentino.

In campo operistico Veronesi ha debuttato allo Spring Festival del BAM di New York nel 1998 con il *Falstaff* di Antonio Salieri, nel 2000 al Teatro Nazionale di Tokyo con *Tosca*, nel 2002 al Teatro d’Opera di Tel Aviv con *Andrea Chénier*, nel 2004 all’NHK di Tokyo con *Madama Butterfly*, nel 2007 al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino con *I Medici*, nel 2008 al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles con *Fedora* e alla Deutsche Oper di Berlino con *L’Amico Fritz*. Nel 1998 ha inciso *Falstaff* di Antonio Salieri (Chandos Records) aggiudicandosi il secondo Premio al Festival Discografico di Cannes 1999 nella categoria “Opera preromantica” e il Premio Koch 1999 di Monaco per la migliore incisione operistica dell’anno.

Nel maggio 2006 è uscita la sua prima incisione per Deutsche Grammophon: *Edgar* di Giacomo Puccini, con l’Orchestra e Coro dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Plácido Domingo nel ruolo di protagonista. Le prossime incisioni con Deutsche Grammophon (casa discografica della quale Alberto Veronesi è artista ufficiale), comprendono *La Nuit de Mai* di Ruggero Leoncavallo, con Plácido Domingo, Lang Lang e l’Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, e *Arie Perdute (e abbandonate)* di Giacomo Puccini, con i Wiener Philharmoniker, Violeta Urmana e Plácido Domingo. Successivamente è previsto un ciclo di opere di Giacomo Puccini e di suoi contemporanei, fra i quali *La Bohème* di Leoncavallo e *Resurrezione* di Franco Alfano.

Dal novembre 2008 è Direttore Artistico della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna.

Jeffrey Swann, pianoforte

Nato nel 1951 a Williams, in Arizona, Jeffrey Swann ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di quattro anni ed è stato allievo di Alexander Uninsky alla Southern Methodist University di Dallas. Ha conseguito il Bachelor, il Master ed il Doctor of Music presso la Juilliard School, sotto la guida di Beveridge Webster e Adele Marcus.

Numerosi sono i riconoscimenti ottenuti da Jeffrey Swann in campo internazionale, tra i quali sono da ricordare il primo Premio alla prima edizione del Dino Ciani al Teatro alla Scala di Milano, la medaglia d'oro al Concorso Reine Elisabeth di Bruxelles ed il massimo dei riconoscimenti ai Concorsi Chopin di Varsavia, Van Cliburn, Vienna da Motta e Montreal. Da allora la sua carriera si è affermata con successo non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa: più volte ospite del Festival di Berlino, della serie "Grands Interprètes / Quatre étoiles" di Parigi, Swann ha suonato in tutte le principali città europee. Domina un vasto repertorio che comprende più di 50 tra concerti e opere solistiche, che vanno da Bach a Boulez, dall'integrale delle *Sonate* di Beethoven alle trascrizioni del tardo Ottocento. È inoltre un appassionato di letteratura e di arti visive, alla ricerca costante di nuove strade per conferire ai suoi programmi un più profondo significato culturale. A questo scopo propone spesso programmi a tema e, quando ne ha l'opportunità, completa le sue esecuzioni con commenti e illustrazioni.

Jeffrey Swann è anche apprezzato compositore: ha infatti studiato composizione con Darius Milhaud all'Aspen Music Festival, dove ha vinto il primo premio. Particolarmente interessato alla musica contemporanea, ha eseguito in prima mondiale la *Seconda Sonata per pianoforte* di Charles Wuorinen al Kennedy Center di Washington, ed ha registrato per la Music & Arts varie composizioni contemporanee, tra le quali la *Sonata n. 3* di Boulez. Jeffrey Swann ha registrato per Ars Polona, Deutsche-Grammophon, RCA-Italia, Replica, Fonit-Cetra, Music & Arts, Arkadia e Agorá. Il suo CD *The Virtuoso Liszt* (per Music & Arts) ha vinto il Gran Premio della Liszt Society e il primo volume dell'integrale delle *Sonate* di Beethoven (per Arkadia/Agorá) è stato giudicato uno dei migliori dell'anno dal giornale Fanfare.

Tra le sue registrazioni, ricordiamo il quinto volume delle *Sonate* di Beethoven e l'integrale dei *Concerti con orchestra* di Liszt e Chopin.

Dal 2007 Jeffrey Swann è Direttore artistico del Festival e dell'accademia dedicata a Dino Ciani a Cortina d'Ampezzo.

Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

Università Bocconi di Milano

Il *campus* dell'Università Bocconi è l'espressione urbanistica e architettonica della visione culturale dell'Ateneo, caratterizzata da innovazione e avanguardia e da una vocazione internazionale che la Bocconi condivide con la città di Milano. Gli edifici che costituiscono il *campus*, tutti opera di importanti progettisti, non sono nati solo come spazi per la vita universitaria, ma come parti integranti dell'area cittadina, di cui hanno trainato il cambiamento urbanistico e socio-economico.

Nata nel 1902 su iniziativa di Ferdinando Bocconi, imprenditore milanese, in memoria del figlio scomparso nella battaglia di Adua, la Bocconi inizia la sua attività in via Statuto, sede che diventa ben presto insufficiente. Prendono così avvio nel 1937 i lavori per la nuova sede in via Sarfatti, sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Pagano, da cui nascerà un significativo esempio di architettura razionalista, arricchito da opere d'arte, come i due leoni di ceramica verde realizzati dallo scultore Arturo Martini.

Nel 1956 viene affidata all'architetto Giovanni Muzio la costruzione di un pensionato - ristrutturato nel 2007 - per ospitare i numerosi studenti fuori sede. Dieci anni dopo lo stesso Muzio, insieme al figlio Lorenzo, progetta un nuovo edificio lungo via Sarfatti. Collegato alla sede principale da un percorso sotterraneo, che ospitava in origine la biblioteca, l'aula magna e alcuni istituti ed è oggi in corso di ristrutturazione.

Nel 1986 il *campus* si estende verso nord, con l'inaugurazione della sede della SDA Bocconi School of Management, due edifici a gradoni rivestiti di pannelli metallici, progettati dall'ingegnere Vittore Ceretti.

Fulcro del piano strategico "Bocconi 2000" è la riqualificazione degli isolati tra piazza Sraffa e viale Bligny attraverso la realizzazione di due grandi edifici, uno destinato a nuove aule e uno a ospitare la *faculty*, i dipartimenti e una nuova *aula magna*. Il primo a vedere la luce, nel 2001, è il grande fabbricato ellissoidale di Ignazio Gardella, che contiene 30 aule. I mattoni a vista della copertura esterna simboleggiano la costruzione della conoscenza che si svolge al suo interno. La struttura è progettata in modo da veicolare luce all'interno attraverso un nucleo centrale, lasciato libero e chiuso da un grande lucernario.

È del 2008, infine, l'inaugurazione dell'ultimo, grande palazzo che affaccia su via Röntgen e che contiene, oltre agli uffici, un'aula magna da 1000 posti e un grande spazio espositivo, luogo pubblico che vuole sottolineare simbolicamente lo stretto legame tra la Bocconi e la città. L'edificio, già vincitore di alcuni importanti riconoscimenti internazionali, è stato progettato dallo studio irlandese Grafton Architects ed è estremamente innovativo dal punto di vista architettonico. I sei piani non poggiano su pilastri ma sono 'appesi' a grosse travi attraverso tiranti d'acciaio, con il risultato di un susseguirsi di ambienti aperti, scale ed elementi in cemento armato che sembrano sospesi nell'aria. Ampie vetrate e aperture convogliano la luce naturale fin nel sottosuolo, alternandosi con il rivestimento in ceppo, tipica pietra lombarda.

Si ringrazia



MITO SettembreMusica è un Festival a Impatto Zero® Sostiene l'ambiente con tre iniziative:

Progetto Impatto Zero®

Le emissioni di CO₂ prodotte dal Festival MITO sono compensate con la creazione di nuove foreste nel Parco del Ticino e in Costa Rica.

Nel 2008 sono stati piantati 7400 alberi.

Gioco Ecologico

Anche tu sei ecosostenibile? Nei mesi di settembre e ottobre, MITO invita il pubblico a partecipare al nuovo gioco ecologico: misura il tuo impatto sull'ambiente e la tua abilità ecologica, rispondendo ogni settimana a tre domande su temi ambientali. Ogni risposta corretta farà aumentare il punteggio nella classifica della "community eco-tech". Gioca con noi registrandoti sul sito www.mitosettembremusica.it.

Cosa si intende per riscaldamento globale?

Un metodo di riscaldamento centralizzato degli edifici

È un termine popolarmente usato per descrivere l'aumento nel tempo della temperatura media dell'atmosfera terrestre e degli oceani

Il naturale aumento della temperatura del pianeta dovuto a cause geologiche

In auto: come deve essere la pressione delle gomme per evitare inutili sprechi?

0,2-0,3 bar sotto il valore indicato dalla casa costruttrice

0,2-0,3 bar oltre il valore indicato dalla casa costruttrice

Al valore indicato dalla casa produttrice

Le lampadine a basso consumo rispetto a quelle ad incandescenza ...

Consumano la stessa quantità di energia, ma hanno una maggiore durata

Consumano 5 volte in meno e durano 10 volte di più

Consumano la metà e durano 10 volte di più

MITO su YouImpact

MITO SettembreMusica promuove il progetto YouImpact, la nuova piattaforma di "green-sharing" per creare coscienza ecologica attraverso lo scambio di contenuti multimediali dedicati ai temi ambientali. Per ogni video o immagine spiccatamente green, caricati dagli utenti nella parte dedicata al Festival MITO, sarà creato un nuovo metro quadro di foresta: www.youimpact.it

In collaborazione con

LIFEGATE®
people planet profit

fringe MITO per la città a Milano

La novità di questa edizione: oltre 150 appuntamenti *fringe* accanto al programma ufficiale del Festival. Giovani musicisti ed ensemble già affermati si esibiscono in luoghi diversi e inusuali, per regalare ai cittadini una pausa inaspettata tra gli impegni quotidiani, con musica classica, jazz, rock, pop e folk.

Tutti i lunedì

ore 13-15, MITO*fringe* un palco per libere interpretazioni

MITO dedica uno spazio ai nuovi talenti: musicisti ed ensemble che hanno risposto all'invito sul sito internet del Festival, si alternano con set di 20 minuti ciascuno. Lunedì 7 settembre il palco allestito in piazza Mercanti è riservato ai pianisti classici e jazz, il 14 settembre alla musica etnica e il 21 settembre ospita ensemble di musica da camera (archi e fiati).

ore 21, MITO*fringe* a sorpresa

Istantanei interventi di musica dal vivo: la sede dei concerti, non viene mai annunciata, se ne conoscono solo l'orario e il giorno. Questi momenti musicali, che si materializzano in prima serata, raggiungono gli ascoltatori nelle loro case, inducendoli a interrompere per qualche minuto il normale flusso della giornata per affacciarsi alle finestre o scendere in strada.

In collaborazione con *Music in the Air*.

Solo Lunedì 14 settembre ore 18, MITO*fringe* in stazione

La Galleria delle Carrozze della Stazione Centrale di Milano diventa per una sera il palco di un concerto di musica balcanica.

In collaborazione con Ferrovie dello Stato, Grandi Stazioni.

Tutti i martedì, mercoledì e giovedì

ore 12 - 17, MITO*fringe* in metro

Dall'8 al 23 settembre, ogni martedì, mercoledì e giovedì tra le 12 e le 17, le stazioni metropolitane Duomo (Galleria degli Artigiani), Porta Venezia, Cordusio, Cairoli e Loreto si animano di musica: per un'ora in ognuna delle stazioni si interrompono i ritmi frenetici della città per lasciare spazio alla musica classica, jazz, folk, pop e rock, rendendo più vivi gli spostamenti.

In collaborazione con ATM.

Tutti i venerdì e sabato

ore 21, MITO*fringe* in piazza

La musica arriva nelle strade e nelle piazze della periferia milanese con cinque appuntamenti dedicati alla classica e al folk nelle zone Baggio, Casoretto, Isola, Pratocentenaro e San Siro. In collaborazione con Unione del Commercio.

Tutte le domeniche

MITO*fringe* musica nei parchi

Domenica 6 e 20 settembre alle ore 12, e domenica 13 settembre alle ore 17, MITO porta la musica nei parchi centrali più frequentati della città, parco Venezia e parco Sempione.

Tutte le sere

MITO*café* alla Triennale - Viale Alemagna 6

Il MITO*café* accoglie tutte le sere il pubblico del Festival per stare in compagnia, chiacchierare e incontrare gli artisti. Dalla domenica al giovedì dalle 18.00 alle 24.00, venerdì e sabato dalle 18.00 alle 2.00. Presentando il biglietto del concerto si ha il 10% di sconto sulla consumazione.

Per maggiori informazioni: www.mitosettembremusica.it/programma/mito-citta.html

MITO SettembreMusica

Promosso da

Città di Milano
Letizia Moratti
Sindaco

Città di Torino
Sergio Chiamparino
Sindaco

Massimiliano Finazzer Flory
Assessore alla Cultura

Fiorenzo Alfieri
*Assessore alla Cultura
e al 150° dell'Unità d'Italia*

Comitato di coordinamento

Francesco Micheli *Presidente*
*Presidente Associazione per il Festival
Internazionale della Musica di Milano*

Angelo Chianale *Vicepresidente*
*Presidente Fondazione
per le Attività Musicali Torino*

Massimo Accarisi
Direttore Centrale Cultura

Anna Martina *Direttore Divisione Cultura
Comunicazione e Promozione della Città*

Antonio Calbi
Direttore Settore Spettacolo

Paola Grassi Reverdini
Dirigente Settore Arti Musicali

Enzo Restagno
Direttore artistico

Francesca Colombo
Segretario generale

Claudio Merlo
Direttore organizzativo

Realizzato da

**Associazione per il Festival Internazionale
della Musica di Milano**

Fondatori

Alberto Arbasino / Gae Aulenti / Giovanni Bazoli / Roberto Calasso
Gillo Dorfles / Umberto Eco / Bruno Ermolli / Inge Feltrinelli / Stéphane Lissner
Piergaetano Marchetti / Francesco Micheli / Ermanno Olmi / Sandro Parenzo
Renzo Piano / Arnaldo Pomodoro / Davide Rampello / Massimo Vitta Zelman

Comitato di Patronage

Louis Andriessen / George Benjamin / Pierre Boulez / Luis Pereira Leal
Franz Xaver Ohnesorg / Ilaria Borletti / Gianfranco Ravasi / Daria Rocca
Umberto Veronesi

Consiglio Direttivo

Francesco Micheli *Presidente* / Marco Bassetti / Pierluigi Cerri
Roberta Furcolo / Leo Nahon

Collegio dei revisori

Marco Guerrieri / Marco Giulio Luigi Sabatini / Eugenio Romita

via Rovello, 2 - 20123 Milano telefono 02 884.64725
c.mitoinformazioni@comune.milano.it
www.mitosettembremusica.it

Organizzazione

Carmen Ohlmes *Responsabile comunicazione* / Luisella Molina *Responsabile organizzazione*
Carlotta Colombo *Coordinatore di produzione* / Federica Michelini *Segreteria organizzativa*
Laura Caserini *Responsabile biglietteria* / Letizia Monti *Responsabile promozione*

I concerti di domani e dopodomani

Giovedì 17.IX

ore 13 jazz

Piazza Mercanti
Break in Jazz
New X Quintet - Sound Shearing
Antonio Vivenzio, pianoforte
Denis Alessio, chitarra
Giulio Patara, vibrafono
Vito Zerbino, contrabbasso
Francesco Meles, batteria
Con la partecipazione
di Alice Ricciardi, voce
Introduce Maurizio Franco
Con il sostegno di
Gioco del Lotto - Lottomatica
ingresso gratuito

ore 16 contemporanea

Basilica di Sant'Eufemia
FocusGiappone
Quartetto Diotima
Musiche di Nishimura, Hosokawa, Miura
ingresso gratuito

ore 17 film

Anteo spazioCinema Sala 400
FocusGiappone
Inaugurazione della Rassegna
Cinematografica
Invisible Japan
Takeshis'
regia di Takeshi Kitano
ingresso gratuito

ore 21 antica

Duomo di Milano
*Matteo da Perugia e la prima Cappella
musicale del Duomo di Milano*
Clemencic Consort
René Clemencic, direttore
Coro Clairière del Conservatorio della
Svizzera Italiana, puellae cantantes
Brunella Clerici, direttore
Lorenza Donadini, coordinamento
artistico coro
Presenting Partner
Camera di Commercio Milano
ingresso gratuito

ore 22.30 film

Parco Sempione
FocusGiappone
Kantoku Banzai! (Glory to the Filmmaker!)
regia di Takeshi Kitano
ingresso gratuito

Venerdì 18.IX

ore 15 incontri

Museo Poldi Pezzoli
Salone dell'affresco
FocusGiappone
*Musica e arti nel Giappone
contemporaneo*
Ne discutono: Toshio Hosokawa,
Arata Isozaki, Gae Aulenti,
Enzo Restagno, Dario Tomasi
ingresso gratuito

ore 15 film

Piccolo Teatro Strehler
FocusGiappone
Yamagata Sukurimu
(Yagamata Scream)
regia di Naoto Takenaka
ingresso gratuito

ore 21 contemporanea

Conservatorio di Milano, Sala Verdi
FocusGiappone
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Jonathan Stockhammer, direttore
Isao Nakamura, percussioni
Mayumi Miyata, shō
Musiche di Hosokawa
ingresso gratuito

ore 21 canzone d'autore

Teatro Ventaglio Smeraldo
Storie
Gino Paoli Live 2009
In occasione dei 50 anni di carriera
Accompagnato da
Vittorio Riva, batteria
Marco Caudai, basso
Carlo Fimiani, chitarre
Dario Picone, piano e tastiere
GnuQuartet
Francesca Rapetti, flauto
Roberto Izzo, violino
Raffaele Rebaudengo, viola
Stefano Cabrera, violoncello
posti numerati € 15 e € 20
sconto MITO € 12 e € 16

www.mitosettembremusica.it

Responsabile editoriale Francesco Gala

Progetto grafico

Studio Cerri & Associati con Francesca Ceccoli, Anne Lheritier, Ciro Toscano

Stampa Arti Grafiche Colombo - Gessate, Milano

Un progetto di



Milano



Comune
di Milano

Realizzato da

Fondazione
per le Attività Musicali
Torino

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



RegioneLombardia

I Partner del Festival



partner istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO

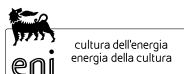
INTESA  SANPAOLO



Gruppo Fondiaria Sai



COMPAGNIA
di San Paolo



cultura dell'energia
energia della cultura

Sponsor



Sponsor tecnici

LA STAMPA
media partner

CORRIERE DELLA SERA
media partner



media partner TV

LIFEGATE[®]
people planet profit
eco partner



partner culturale



MITO è un Festival a Impatto Zero.
Aderendo al progetto di LifeGate,
le emissioni di CO₂ sono state compensate
con la creazione di nuove foreste
nel Parco del Ticino e in Costa Rica.

Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti

- Acqua minerale Sant'Anna
- ICAM cioccolato
- Guido Gobino Cioccolato
- Ristorante Cracco

— 6

Milano Torino
unite per l'Expo 2015

