
Milano
Basilica di Santa Maria
delle Grazie

Natalia Gutman violoncello

Giovedì 10.IX.09
ore 21

Bach

23°

Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

03_24 settembre 09
Terza edizione

MI
TO

SettembreMusica

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite per violoncello solo n. 1 in sol maggiore BWV 1007 ca. 18 min.

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I/II
Gigue

Suite per violoncello solo n. 4 in mi bemolle maggiore BWV 1010 ca. 25 min.

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I/II
Gigue

Suite per violoncello solo n. 5 in do minore BWV 1011 ca. 25 min.

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I/II
Gigue

Natalia Gutman, violoncello

Le più singolari, inattese e imprevedibili fra le opere venute alla luce a Köthen, dove Bach operò fra il dicembre del 1717 e l'aprile del 1723, sono quelle destinate al violino e al violoncello, che Johann Sebastian concepì senza il supporto di una parte di accompagnamento, affidata a un basso continuo, oppure a un cembalo in veste concertante. Le due raccolte (ciascuna delle quali formata da sei composizioni ordinate secondo un piano organico presumibilmente ideato in vista o in funzione di un'edizione a stampa) si presentano diverse nel contenuto e nella forma, ma in qualche modo si collocano l'una in maniera complementare rispetto all'altra. La raccolta realizzata per prima fu probabilmente quella contenente le opere per violino solo, a noi pervenuta attraverso un manoscritto autografo, il cui frontespizio recita: *Sei Solo. / a / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / ao. 1720*. L'opera (che fra l'altro ci è pervenuta anche in altre sei copie realizzate da mani diverse, una delle quali ad opera di Anna Magdalena Bach) è costituita, come si sa, da tre sonate e da tre partite (BWV 1001-1006). La successione alternata di sonate e partite (queste ultime formate da una serie di danze, in un caso precedute da un preludio) non deve essere intesa, tuttavia, come successione di sei entità musicali assolutamente autonome e indipendenti (anche se Bach parla, secondo il costume editoriale dell'epoca, di *Sei Solo*), ma piuttosto come presentazione di tre coppie di composizioni in cui il secondo termine o membro della coppia è continuazione o corollario del primo; in altre parole, si è in presenza di sonate integrate, per così dire da una *suite* di danze, secondo un'usanza che non era punto rara nella musica di quel tempo.

È possibile che la raccolta contenente le sei *Suites* per violoncello solo sia stata pensata come *Libro Secondo*, come secondo elemento di un progetto compositivo pluriarticolato, ma sostanzialmente unitario; e questo allo scopo di porre di fronte l'una all'altra la tecnica dello strumento ad arco "da braccio" e quella dello strumento ad arco "da gamba". Sfortunatamente l'opera non ci è pervenuta in un manoscritto autografo (il che, forse, avrebbe consentito un maggiore approfondimento della questione), bensì in copie: se ne conoscono quattro, due delle quali realizzate a breve distanza di tempo dall'effettiva creazione della raccolta. La principale copia manoscritta, comunque, è quella eseguita intorno al 1730 da Anna Magdalena Bach-Wülcken (1701-1760), la seconda moglie del compositore, e così intitolata: *6 / Suites a / Violoncello Solo / senza / Basso / composées / par / Sr. J. S. Bach. / Maitre de Chapelle*. Tale copia (per parecchio tempo ritenuta autografa), tuttavia, era stata preceduta (intorno al 1726) da quella eseguita da un allievo di Bach, Johann Peter Kellner (1705-1772), cui se ne sarebbero aggiunte più tardi altre due, anonime, realizzate l'una a metà del Settecento e l'altra sul finire del secolo. Per la pubblicazione della raccolta, invece, bisognerà attendere sino al 1824, quando se ne renderà artefice l'editore parigino Janet et Cotelle presentando al pubblico *Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées par J. Sebastian Bach. Œuvre Posthume* e così avvertendo il lettore: «cet oeuvre n'a jamais été gravé, il était même difficile de la découvrir. Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. Norblin [Louis Pierre Norblin, 1781-1854], de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de Musique, a enfin recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant le découverte de ce précieux manuscrit». Si noti che il termine *suite*, ormai divenuto arcaico e poco apprezzabile dal pubblico, era stato sostituito da quelli di *sonata*, più consoni al costume moderno, e di *étude*, quest'ultimo impiegato per meglio definire lo scopo didattico dell'operazione e, di conseguenza, la sua maggiore commerciabilità. Con le composizioni consacrate al violino e al violoncello, prive del tutto del sostegno di qualche altro strumento, Bach intendeva sviluppare un concetto di primaria importanza: quello del momento "lineare" del contrappunto, di una polifonia intesa non come organizzazione verticale della frase - secondo i principi della pura imitazione canonica e dell'armonia tonale - bensì come estrinsecazione rigorosa, simmetrica, delle proprietà melodiche e ritmiche

del linguaggio musicale, in virtù di una sua rappresentazione nello spazio e nel tempo. La logica del periodo, secondo la quale esso risulta scandito in particelle che a tratti regolari ricompaiono sulle diverse corde dello strumento - così da dar luogo a figurazioni in forma di imitazione - oltre alla forza che il movimento imprime al discorso (quasi che ogni elemento di questo sia dotato di una propria "energia cinetica") danno origine a un'immagine musicale, a un prodotto in cui la "linea" conta più della "massa" e in cui l'arte del cantabile è l'autentica ragion d'essere dell'opera.

Se nelle composizioni violinistiche il problema dello stile "non accompagnato" è affrontato sotto un duplice aspetto formale (sonate e partite, queste ultime, come ho già scritto, intese quali prosecuzioni e integrazioni delle prime), ma riconducendo l'insieme a un principio architettonico assolutamente omogeneo e unitario, in quelle per violoncello la forma è una sola: annunciata da un *Prélude* - preposto in diverso stile ad ogni *Suite* - ciascuna delle sei composizioni prevede la regolare successione delle danze consuete al genere (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*), inserendo fra la terza e la quarta danza un *Menuet I e II* nelle *Suites I e II*, una *Bourrée I e II* nelle *Suites III e IV*, una *Gavotte I e II* nelle *Suites V e VI*.

Punto di riferimento obbligato per la raccolta bachiana dovette essere il repertorio della viola da gamba, che aveva raggiunto risultati particolarmente significativi in Francia e nei paesi tedeschi. E, in effetti, non pare illogico ritenere che Bach abbia voluto modificare un'"intenzione", un progetto formulato guardando alla viola da gamba, indirizzandolo poi al violoncello, quasi per provare ad applicare a quest'ultimo strumento, ancora povero di opere veramente interessanti, una tecnica che la tradizione affidava alla viola da gamba. L'ipotesi potrebbe trovare conferma anche nella particolare natura delle due ultime *Suites*, al cui strumentario sono state apportate modifiche (o con la prescrizione di una diversa accordatura, o con l'impiego di un mezzo sonoro anomalo). Sotto questo profilo, e tenendo presente che la raccolta è sostanzialmente sotto il segno del *goût* francese (fra l'altro, tutte le intitolazioni dei singoli movimenti, come si è visto, sono in francese), sembra logico ricondurre le *Suites* bachiane ai modelli che in copiosa quantità erano stati forniti negli ultimi decenni da Marin Marais e da Johannes Schenk alla viola da gamba, al *regale basse de viole*.

La *tendresse*, la *délicatesse* di quelle pagine - esemplari manifestazioni del gusto di corte - si ritrovano nelle composizioni bachiane, sia pure a livelli infinitamente più preziosi; la proliferazione del materiale melodico, che era stato uno degli stilemi essenziali del modo di costruire il discorso da parte dei maestri francesi, viene assunta a regola fissa da Bach, ma ribaltandola sul piano di strutture polifoniche inedite e su uno strumento che non aveva ancora trovato il modo di competere in raffinatezza e splendore con la viola da gamba. Insomma, Bach inventava lo stile del violoncello e siglava l'inizio della irrevocabile decadenza dell'antico strumento a 6-7 corde al quale, per altro, il *Kantor* non avrebbe lesinato la propria attenzione riservandogli pagine che, manco a dirlo, sono le più alte di quell'aureo repertorio.

L'idea, forse, non incontrò l'approvazione dei contemporanei e la raccolta non uscì che molto tardi dalla cerchia bachiana per essere poi diffusa a stampa, come si è visto, sotto forma di raccolta di sonate o di studi (all'edizione parigina del 1824 seguì l'anno dopo quella, del tutto uguale nel titolo e perciò fuorviante rispetto alla sua veste originale, uscita a Vienna per i tipi di H.A. Probst). La pretesa natura didattica dell'opera scaturiva evidentemente soprattutto dal difficile impatto con i brani introduttivi. Quei sei *Préludes* non soltanto rappresentano un campionario di difficoltà tecniche colte con il ricorso costante a un pensiero "lineare" (dilatato in figure ostinate e ripetitive, sostenute da pedali al limite dell'ossessione, da mutazioni armoniche in progressione, da figure ritmiche ricorrenti, dalla regolare pulsazione alternata di note sciolte e legate, da insistenti passaggi in scala), ma obbediscono anche a una concezione musicale nella quale l'esercitazione, l'*exercitium*, è il

solo terreno sul quale si conquista e si acquisisce il significato della musica. In altre parole, il linguaggio manifestato in queste composizioni è costituito preminentemente da frasi slanciate, proiettate in avanti, non trattenute, disegnate con grande semplicità e leggerezza inventiva (fatta eccezione per il complesso *Prélude* della *Suite V*), ma tecnicamente ardue. Una formula ritmico-melodica subito dichiarata in apertura, senza preamboli, indica su quali binari dovrà procedere l'intero movimento, e la continuità del discorso trova poi un freno, s'impenna in "fermate" che consentono quasi il recupero dell'energia dispersa per condurre a buon fine la pagina; la "fermata" è anche pretesto per il cambiamento della figura e talvolta (*Suite V*) anche del metro e dello stile e risulta tanto più opportuna quando la pagina è di dimensioni eccezionalmente ampie e dilatate (*Suites V e VI*). La velocità, il contrasto dinamico, persino quello timbrico che trae origine dal diverso "colore" delle corde e dal mutamento dei registri, i giochi di *piano* e *forte* (nella *Suite VI*, specialmente), le figure a mo' di cadenza virtuosistica e di toccata libera sono le note caratteristiche, i segni particolari dei *Préludes*, pagine fortemente serie, di grande precisione simmetrica e governate da una concezione ritmica *inéégale*, tipicamente francese.

La simmetria, a maggior ragione, governa anche le varie danze, una delle quali - la *Sarabande* che Bach colloca al centro della *Suite* vera e propria - ha sempre carattere intensamente espressivo. La composizione è sempre contenuta in poche battute, il cui numero varia di volta in volta, ma in base a multipli di 4 (*I* = 8 + 8; *II* = 12 + 16; *III* = 8 + 16; *IV* = 12 + 20; *V* = 8 + 12; *VI* = 8 + 24) e le figure ritmiche all'interno sono variamente organizzate, dando luogo a un'ineguagliabile casistica di combinazioni architettoniche. Lo stile italiano di carattere gaio, esprime gioia e liberazione, sembra dominare la maggior parte delle altre danze, fatta eccezione per una *Courante* (quella della *Suite V*, una pagina tutta francese, a cominciare dallo stesso *Prélude*, che è inteso come un'*ouverture*) e per tre *Allemandes* (*Suites II, III e VI*).

Le due ultime *Suites* presentano qualche problema più specifico. Già si è detto della maggiore ampiezza dei loro *Préludes* e della particolare forma di quello che apre la *Suite V*, concepita nello stile di un'*ouverture*, con un'ampia fuga (il cui soggetto ha entrate disposte sulle diverse corde, nell'ordine II, I, IV e III, per raggiungere, tramite il loro diverso "colore", l'effetto polifonico). Questa *Suite V*, in do minore, ha anche la particolarità di essere scritta per un violoncello "scordato", cioè fornito di un'accordatura anomala: do1 - sol1 - re2 - sol2, invece del consueto do1 - sol1 - re2 - la2; dunque, la IV corda è accordata un tono sotto la norma.

La *Suite VI* è scritta per uno strumento a cinque corde (la copia realizzata da Anna Magdalena porta semplicemente l'indicazione *Suite 6me à cinq acordes* senza specificare il tipo di strumento, che tuttavia dovrebbe essere, appunto, uno strumento a cinque corde). Per inveterata consuetudine si sostiene che il mezzo tecnico cui si riferisce questa *Suite* è la "viola pomposa". Uno strumento che, secondo l'affermazione di Franz Benda (il quale fece visita al *Thomaskantor* a Lipsia nel 1734 e nel 1738), sarebbe stato inventato da Bach stesso e sarebbe stato «intonato come un violoncello, ma con una corda in più all'acuto, più grande di una viola e fornito di un nastro che consentiva di fissarlo contro il petto e sul braccio». È ormai opinione diffusa, tuttavia, che le fonti settecentesche, nel riferire la notizia, abbiano confuso fra violoncello a cinque corde (il cosiddetto "violoncello piccolo") e viola pomposa, la cui invenzione non deve essere attribuita a Bach, ma a un liutaio di Lipsia, Johann Christian Hoffmann (1683-1750), il quale realizzò la nuova viola su ordinazione del *Thomaskantor*.

Tre sono gli esemplari di viola pomposa dovuti a Hoffmann a tutt'oggi conservati (su dieci complessivamente noti nella storia della liuteria) e datati 1732, 1737 e 1741, quindi in anni ben lontani dal momento in cui Bach creò la raccolta delle *Suites* per violoncello.

Mentre non si conoscono composizioni di Bach per la viola pomposa (lo stru-

mento ha una letteratura limitata a quattro sole composizioni), si sa che egli usò il violoncello piccolo in più occasioni (lo testimoniano nove cantate: BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 189, 183, tutte degli anni 1721-1726) ed è a quest'ultimo strumento (a cinque corde) che dovrebbe essere ricondotta la *Suite VI* per violoncello solo, anche se, come è noto, la composizione può anche essere eseguita sul normale violoncello a quattro corde, a patto di impegnarsi in modo particolare sul piano tecnico-virtuosistico, a causa dell'ampiezza del registro (oltre tre ottave) nettamente superiore alla norma. Musica di corte, musica per la camera del principe Leopold di Anhalt-Köthen che era un appassionato dilettante di musica, questa ipotetica destinazione della raccolta delle *Sei Suites a Violoncello solo*, come di quella dei *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* che l'aveva preceduta. Se così fosse, l'opera avrebbe potuto essere affidata alle mani esperte di un virtuoso di eccezione quale era il violoncellista Christian Bernhard Linigke (1673-1751), membro di un'importante famiglia di musicisti del Brandeburgo, già attivo nella Cappella di Corte di Berlino (1706-1713), quindi sino al marzo del 1716 in quella del margravio del Brandeburgo Christian Ludwig (il dedicatario dei *Six Concerts avec plusieurs Instruments*, ossia i *Brandeburghesi*), per essere assunto infine (maggio 1716), in qualità di *Kammernusikus*, in quella di Köthen, dove avrebbe esercitato le proprie funzioni sino alla morte. In merito, comunque, non vi sono certezze e il campo resta aperto a più soluzioni. Forse, l'aspetto teorico e sperimentale, assai più di quello pratico, era quello che stava maggiormente a cuore al *Kapellmeister*. La musica strumentale da lui prodotta sino a quel momento era stata consacrata agli strumenti a tastiera: a Köthen egli inaugurava un nuovo filone di ricerca, non soggetto alla prassi esecutiva corrente, per consegnare alle genti un dettato costituzionale di somma grandezza e potenza.

Alberto Basso

Natalia Gutman, violoncello

La crescita artistica di Natalia Gutman in Russia è stata determinata soprattutto da due personalità musicali: suo nonno Anisim Berlin, violinista e allievo del leggendario Leopold Auer, e Galina Kozolupova, sua insegnante per ben quindici anni.

Altri tre grandi musicisti hanno avuto un ruolo essenziale nella vita privata e musicale di Natalia Gutman: Sviatoslav Richter (morto nel 1997), suo marito Oleg Kagan (morto nel 1990) e Mtsilav Rostropovič.

Richter diceva di lei: “Natalia Gutman è l’incarnazione dell’onestà nell’Arte”. Nata a Kazan in Russia, ha iniziato lo studio del violoncello all’età di cinque anni, e a nove eseguiva il suo primo concerto.

Allieva prediletta di Rostropovič al Conservatorio di Mosca dal 1964, nel 1967 ha vinto il Concorso della ARD di Monaco di Baviera. Da allora ha avuto inizio la sua brillante carriera internazionale che l’ha vista ospite delle più famose sale europee e delle più prestigiose orchestre: Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Münchner Philharmoniker, Filarmonica di San Pietroburgo e Orchestre National de France.

Ospite regolare dei più prestigiosi festival (Salzburger Sommerfestspiele, Berliner Festspiele, Wiener Festwochen) ha collaborato e collabora con i più grandi direttori d’orchestra: Claudio Abbado, Wolfgang Sawallisch, Riccardo Muti, Bernard Haitink, Gennady Rozhdestvenskij, Yuri Temirkanov, Kurt Masur e Sergiu Celibidache.

Gran parte dell’attività concertistica di Natalia Gutman è dedicata alla musica da camera: tra i suoi partner usuali ricordiamo Sviatoslav Richter, Isaac Stern, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Elisso Virsaladze.

Nel 1998 Natalia Gutman ha suonato in Sudafrica, ultimo continente dove l’artista non era ancora apparsa. La Gutman ha eseguito l’integrale delle *Suites* per violoncello solo di Bach a Mosca, Berlino, Monaco, Madrid, Barcellona, in Francia, in Italia, Olanda e Svizzera. In Inghilterra ha partecipato al Manchester International Cello Festival e nell’estate del 2000 si è esibita ai festival di Berlino, Lucerna, Salisburgo e a Londra (*Proms Concerts*) insieme ai Berliner Philharmoniker diretti da Bernard Haitink. Sempre nella stagione 2000/2001 ha suonato con orchestra a Monaco, Berna, Helsinki, Birmingham e a San Paolo, in Brasile. Nel marzo 2002 si è esibita a Milano con la Filarmonica della Scala diretta da Gary Bertini; nella stagione 2002/2003 ha tenuto concerti con la New York Philharmonic diretta da Kurt Masur e a Baltimore con Yuri Temirkanov. Nel 2003 è stata protagonista di una lunga ed acclamata *tournee* in Giappone e, nel 2006, Natalia Gutman ha dedicato a Robert Schumann il suo *Concerto per violoncello* eseguendolo a Milano, Valencia, Colonia, Londra, Taipei e Firenze. Il 2007 è iniziato a Siviglia, al Festival Iberoamericano, dove la violoncellista ha nuovamente interpretato il *Concerto* di Schumann sotto la direzione di Claudio Abbado, con la Simon Bolivar Youth Orchestra.

Natalia Gutman ha tenuto concerti con orchestra anche a Lisbona, Istanbul, Boston, Montreal, Manchester e in Italia, Olanda, Taiwan, Germania e Svizzera. È spesso in *tournee* in duo con Elisso Virsaladze, con la quale esegue programmi di musica da camera, ed anche in trio con Kolja Blacher.

Il 2008 l’ha vista in *tournee* in diverse città europee insieme a Yuri Bashmet, Viktor Tretjakov e Vassily Lobanov. Natalia Gutman è inoltre impegnata in *master class* organizzate in tutto il mondo; ha insegnato per molti anni presso la Musikhochschule di Stoccarda e, attualmente, insegna a Mosca.

Nel maggio del 2005 il presidente Köhler ha conferito all’artista la più alta onoreficenza tedesca, la Bundesverdienstkreuz di Prima Classe, e nel 2006 Natalia Gutman è stata nominata membro del Royal College of Music di Londra. Oltre al repertorio bachiano, classico e romantico, è anche attenta interprete della musica contemporanea; esegue infatti brani di Sofia Gubaidulina, di Denisov, di Mansurian e di Lobanov. Alfred Schnittke le ha

dedicato una *Sonata* e il suo primo *Concerto per violoncello*.

Con la Royal Philharmonic Orchestra e Yuri Temirkanov ha inciso per la RCA/BMG Ariola i due concerti di Šostakovič. Con la Philadelphia Orchestra e Sawallisch ha inciso il *Concerto per violoncello* di Dvořák e con la London Philharmonic diretta da Kurt Masur i concerti per violoncello di Schumann e di Schnittke (entrambi per l'etichetta EMI). Sempre per la EMI ha recentemente inciso le composizioni cameristiche di Schumann con partner del calibro di Martha Argerich e Mischa Maisky.

Ogni anno all'inizio di luglio Natalia Gutman invita i suoi amici musicisti all'Internationaler Musikfest che si tiene a Kreuth-Tegernsee in Baviera, festival fondato nel 1990 insieme al marito Oleg Kagan (e ora a lui dedicato); Kagan è infatti scomparso poco dopo la prima edizione del Festival, il 15 luglio 1990. Natalia Gutman suona un prezioso Guarneri del Gesù datato 1731, generosamente affidatole da Seacross Management Ltd. Strings Unlimited.

Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

Basilica di Santa Maria delle Grazie

Il convento domenicano, eretto sul luogo in cui si trovava una piccola cappella dedicata a Santa Maria delle Grazie, ancora esistente, rivestì grande importanza nel ducato di Milano tra Quattro e Cinquecento. La chiesa, conclusa nel 1482, fu voluta da Francesco I Sforza e progettata da Guiniforte Solari, architetto milanese protagonista del gotico lombardo, attivo anche alla Fabbrica del Duomo. Ludovico il Moro, dal 1494 nuovo duca della città, fu fautore di cospicui interventi per trasformare la chiesa nel proprio mausoleo di famiglia. Coinvolse infatti i migliori artisti dell'epoca: a Bramante commissionò i progetti di una nuova tribuna - lo spazio comprendente il presbiterio e l'abside - e del tiburio, la struttura che racchiude la cupola; a Leonardo affidò la decorazione del refettorio con la celebre *Ultima Cena*, eseguita tra 1495 e 1498.

La facciata, di grande eleganza e simmetria, è articolata in cinque sezioni da altrettanti contrafforti. In ognuna spiccano una monofora ogivale e un oculo, a cui si accosta un rosone nella sezione centrale. Molti elementi, com'è caratteristico dell'architettura dei Solari, riprendono la tradizione del romanico lombardo: la scelta della tipologia "a capanna", l'uso dei mattoni a vista, la fascia di archetti che segna l'andamento del tetto. Tipicamente rinascimentale è invece il portale in marmo, generalmente attribuito a Bramante, che ebbe però probabilmente, come pure per le altre parti del complesso per cui si fa il suo nome, il solo ruolo di progettista.

Lo spazioso interno, diviso in tre navate, conserva svariate decorazioni, a cominciare dalle volte delle navate, punteggiate dall'emblema sforzesco del sole raggiante e, al centro, ornate da sculture con mezze figure di santi. Le lunette affacciate sulla navata centrale mostrano inoltre tondi con santi domenicani illusionisticamente posti in prospettiva. Numerose le opere d'arte delle cappelle, tra cui spiccano diverse tombe rinascimentali e, nella quarta cappella di destra, importanti affreschi di Gaudenzio Ferrari, pittore attivo nel Cinquecento tra Lombardia e Piemonte, dallo stile fortemente espressivo, destinato a coinvolgere emotivamente i devoti. Sulle pareti laterali si affrontano la *Flagellazione*, un *Ecce Homo* e una *Crocifissione*, richiamata nella volta da otto angeli con gli strumenti della *Passione*. La dedicataria della Chiesa, la Vergine delle Grazie, è invece raffigurata nella cappella che si apre in fondo alla navata sinistra: qui si trova una tavola quattrocentesca con l'immagine della Madonna che apre il mantello per accogliere la famiglia del committente, un dipinto che fu oggetto di grande venerazione durante le pestilenze dei secoli successivi. Noto è poi, nella sesta cappella sinistra, la *Sacra Famiglia con Caterina d'Alessandria*, opera del veneziano Paris Bordon. Le navate si concludono nell'enorme tribuna rinascimentale, coperta da cupola e completamente diversa dalla chiesa sotto il profilo architettonico e ornamentale. Spiccano le decorazioni graffite, forse realizzate su disegno di Bramante.

Il Novecento ha reso protagonista Santa Maria delle Grazie di due eventi di segno opposto: nel bombardamento del 15 agosto 1943 il refettorio fu quasi raso al suolo, ma si salvò il *Cenacolo*, la cui presenza ha portato nel 1980 all'inserimento nel Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO.

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.

Quali tra i seguenti oggetti, rilasciati in natura, impiega più tempo per biodegradarsi?

- Una rivista
- Una sigaretta con filtro
- Un fazzoletto di carta

ABC dell'ecodrive: da dove partiresti?

- Dal mantenere un'andatura costante ed una velocità molto bassa
- Dal mantenere un'andatura costante ad una velocità abbastanza regolare (ovviamente nel rispetto dei limiti)
- Dal portare una macchina velocemente ad una velocità elevata per poi lasciare l'acceleratore e sfruttare il più possibile l'abbrivio

Puoi salvare il pianeta scegliendo una busta: quale?

- Quella in carta vergine con finestra
- Quella in carta riciclata senza finestra
- Quella in carta riciclata con finestra

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, Pratocentenario 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

Venerdì 11.IX

ore 16 *classica*

Chiesa di San Francesco di Paola
Quartetto di Cremona
Cristiano Gualco, violino
Paolo Andreoli, violino
Simone Gramaglia, viola
Giovanni Scaglione, violoncello
Musiche di Haydn
ingresso gratuito

ore 21 *classica*

Conservatorio di Milano
Sala Verdi
Academy of St. Martin in the Fields
Murray Perahia, direttore e pianoforte
Musiche di J.C.Bach, Mozart, J.S.Bach

Con il sostegno di POSTEITALIANE
posto unico numerato € 30

ore 22,30 *rock&pop*

Circolo Magnolia
"Curiosity Killed the Cat" Night
Performance live disco/indie/pop/rock
Patrick Wolf, live
Todd Terje, Metro Area, dj set
posti in piedi € 10

ore 21 *canzone d'autore*

Teatro degli Arcimboldi
SongAcross
Una vetrina sulla *musica d'autore* con
artisti già affermati o emergenti che si
racconteranno e racconteranno
le loro canzoni
Direttore artistico
Caterina Caselli Sugar
posti numerati € 10 e € 15

Sabato 12. IX

ore 16 *classica*

Basilica di San Calimero
Allievi dell'Istituto di Musica Antica
dell'Accademia Internazionale della Musica
Antonio Frigé, direttore e organo
Tomoko Nakahara, soprano
J. S. Bach, Handel, Vivaldi
ingresso gratuito

ore 17 *ragazzi*

Teatro Dal Verme
Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
Pietro Mianiti, direttore
Anna Nogara, voce recitante
Musiche di Haydn, Prokof'ev
ingressi € 5

ore 18 *classica*

Palazzo Marino
Cortile d'Onore
Civica Orchestra di Fiati
Gabriele Cassone, direttore e tromba solista
*Musiche di Monteverdi, Rossini,
Ponchielli, Arban*
ingresso gratuito

ore 21 *contemporanea*

Auditorium di Milano
Fondazione Cariplo
Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi
Arturo Tamayo, direttore
Alda Caiello, soprano
Sandro Lombardi, lettore
Musiche di Manzoni
ingresso gratuito

ore 22 *avanguardia*

Superstudio Più
Central Point
FocusGiappone
Ryoji Ikeda, elettronica
ingressi € 5

ore 22 *avanguardia*

Politecnico di Milano
Sede di Milano Bovisa
Aula Carlo De Carli
**Mixed Reality Performance:
una serata in Sirikata**
Musicisti di diversi continenti
si incontrano nella realtà virtuale
della rete
ingresso gratuito

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



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


Fondo
Ambiente
Italiano
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

