

Concerto in diretta *streaming*

su www.teatrolafenice.it

sul canale  YouTube del Teatro

www.anfols.it

www.agis.it

www.giornaledellamusica.it

direttore

MYUNG-WHUN
CHUNG

soprano Laura Aikin

mezzosoprano Anke Vondung

tenore Michael Schade

basso Thomas Johannes Mayer

dal Teatro La Fenice
venerdì 27 novembre 2020 ore 17.30



Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

per soli, coro e orchestra

Allegro ma non troppo e un poco maestoso

Molto vivace

Adagio molto e cantabile

Presto - Allegro assai

TESTI

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere.

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

O amici, non questi suoni!
ma intoniamone altri
più piacevoli, e più gioiosi.

Gioia, bella scintilla divina,
figlia dell'Elisio,
noi entriamo ebbri e frementi,
celeste, nel tuo tempio.
Il tuo fascino riunisce
ciò che la moda separò,
ogni uomo s'affratella
dove la tua ala soave freme.

L'uomo a cui la sorte benevola,
concesse il dono di un amico,
chi ha ottenuto una donna devota,
unisca il suo giubilo al nostro!
Sì, chi anche una sola anima
possa dir sua nel mondo!
Chi invece non c'è riuscito,
lasci piangente e furtivo questa compagnia!

Gioia bevono tutti i viventi
dai seni della natura;
vanno i buoni e i malvagi
sul sentiero suo di rose!
Baci ci ha dato e uva,
un amico, provato fino alla morte!
La voluttà fu concessa al verme,
e il cherubino sta davanti a Dio!

Lieti, come i suoi astri volano
attraverso la volta splendida del cielo,
percorrete, fratelli, la vostra strada,
gioiosi, come un eroe verso la vittoria.

Abbracciatevi, moltitudini!
Questo bacio vada al mondo intero!
Fratelli, sopra il cielo stellato
deve abitare un padre affettuoso.
Vi inginocchiate, moltitudini?
Intuisce il tuo creatore, mondo?
Cercalo sopra il cielo stellato!
Sopra le stelle deve abitare!

Gioia si chiama la forte molla
che sta nella natura eterna.
Gioia, gioia aziona le ruote
nel grande meccanismo del mondo.
Essa attrae fuori i fiori dalle gemme,
gli astri dal firmamento,
conduce le stelle nello spazio,
che il cannocchiale dell'osservatore non vede.

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 9 IN RE MINORE OP. 125

Non si dà forse un caso più clamoroso, in tutta la storia della musica, e forse di ogni arte, di germinazione inconscia e prolungata, che quello della Nona Sinfonia; o, per lo meno, il proposito beethoveniano di mettere in musica, in qualche modo, l'*Ode alla gioia* di Schiller. Il 26 gennaio 1793 il professor Fischenich, amico di Schiller, scriveva alla moglie del poeta, Carlotta, per ragguagliarla sulle attività d'un giovane musicista della città di Bonn, dove egli era insegnante di diritto all'Università:

Vi accludo una composizione sulla poesia *Feuerfarb*, vorrei conoscere il vostro giudizio in merito ad essa. È stata composta da un giovanotto della nostra città, il cui talento è ovunque apprezzato e che è stato mandato recentemente dal nostro Elettore a Vienna presso Haydn. Egli comporrà anche *An die Freude* di Schiller, ogni strofa separatamente. Io mi attendo da lui qualcosa di perfetto, giacché egli prova interesse soltanto per gli argomenti grandiosi e sublimi.

1793. Beethoven aveva ventitré anni. Non era ancora sordo. La vita gli si apriva davanti, quella vita che avrebbe poi percorso in un crescendo di solitudine e di amarezza, ma anche di entusiasmi e di esaltazione creativa. Il mondo sarebbe cambiato due volte intorno a lui. Napoleone sarebbe diventato il signore d'Europa, e sarebbe crollato e morto a Sant'Elena. Le idee e i gusti degli uomini cambiavano. Il romanticismo si affacciava trionfante sulla scena e relegava tra le vecchie parrucche le glorie musicali del Settecento. Piccinni, Paisiello, Cimarosa, chi poteva ancora ascoltarli nel 1820? Qualche bisbetico conservatore come Carlo Botta, che teneva una statuetta di Paisiello sul tavolo da lavoro dove scriveva la sua *Storia d'Italia*, e rifiutava il proprio assenso all'astro di Rossini ch'era salito altissimo nel cielo musicale. E Bach, chi se ne ricordava? Giusto giusto qualche vecchio e solido musicista come quel Neefe che a Bonn s'era accorto del genio di Beethoven e l'aveva coltivato col suo insegnamento. Eppure, in mezzo a tutte queste trasformazioni, il proposito era sempre lì, nella testa di Beethoven, anzi, un «pensiero dietro la testa», dimenticato, sprofondato nell'inconscio, annidato nelle pieghe più oscure della sua mente, a lavorare, a rodere come un tarlo. E la cosa più straordinaria non è tanto che abbia resistito a tante trasformazioni della vita esterna, quanto piuttosto che sia sopravvissuto ai torrenti impetuosi, ai fiumi di musica che quell'uomo ci aveva rovesciato sopra: otto Sinfonie, il *Fidelio*, più di cinquanta tra Sonate per pianoforte e altri strumenti, Trii, Quartetti. Tutta questa alluvione di musica era passata sopra quel vecchio proposito senza cancellarlo; aveva travolto, sospinto, levigato quel piccolo sassolino, senza distruggerlo.

E il bello è che il germe lavorava in due direzioni contemporaneamente: come generico progetto di composizione, ma anche già come avvicinamento all'idea melodica e tematica che un giorno, nel 1823 e 24, ne sarà il concretamento. Al 1794 risale un *Lied* intitolato *Gegenliebe* (amore reciproco, amore ricambiato), o più esattamente *Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe* (Sospiro di un disamato e amore reciproco), su due poesie di Bürger (il poeta della *Eleonora*, tradotta dal Manzoni, e della ballata *Il cacciatore selvaggio*, presa a modello di romanticismo dal Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo*, era morto quell'anno). La melodia che trent'anni dopo diverrà celeberrima nel finale della Nona vi è già chiaramente prefigurata.

Invece in un quaderno del 1798 si trova un abbozzo di melodia sulle parole d'un verso dell'*Inno alla gioia* di Schiller («Muss ein lieber Vater wohnen»). Questa melodia non ha nulla da vedere con quella della Nona.

Al 1804 risale un misterioso abbozzo di melodia sulla parola «Wer» (chi), che il Rolland ritiene si debba completare con le parole del verso di Schiller: «Wer ein holdes Weib errungen» (chi si è conquistato una cara donna). La melodia presenta analogia con quella dell'*Ode alla gioia* della Nona: stessa sillabazione fitta, con andamento discendente seguito da risalita e ripiegamento finale. Del 1808 è la Fantasia in do minore op. 80 per pianoforte, orchestra e coro. Il coro interviene nell'ultimo tempo (come accadrà nella Nona Sinfonia), intonando sei quartine del poeta Christoph Kuffner, pare improvvisate su richiesta e suggerimento di Beethoven. La melodia è quella del *Lied Gegenliebe*, che già sappiamo essere un anticipo del finale della Nona. Le parole inneggiano al trionfo della pace e della gioia («Fried' und Freude») attraverso le nozze della musica e della parola, paiono a Romain Rolland «il programma del finale della Nona» e provano, secondo lo scrittore francese, quanto fosse radicato in Beethoven il proposito di maritare la parola alla forma sinfonica, contrariamente alla nota opinione di Karl Czerny, che il finale corale della Nona sarebbe stato «ein Misgriff», uno sbaglio, sconfessato e deplorato dallo stesso Beethoven.

Nel taccuino Petter, del 1809 o 1811, insieme con schizzi per lo straordinario *Allegretto* della Settima Sinfonia e per il finale dell'Ottava, e insieme con abbozzi di Concerti per pianoforte, si legge: «Freude schöner Götterfunken, Tochter... Lavorare l'ouverture». Poi: «Frammenti staccati, come "i principi sono mendicanti", ecc., non tutto». E ancora: «Frammenti staccati dalla *Gioia* di Schiller, messi assieme in tutto». Infine: «Sinfonia in re minore, terza sinfonia». Terza, naturalmente, perché l'idea s'incunea tra la Settima e l'Ottava, allora in corso di composizione. Dobbiamo quindi inserire tra i molteplici antefatti della Nona il progetto d'una Sinfonia in re minore (quale sarà appunto la tonalità della Nona), senza più, cioè senza progetti di inserzione vocale, e pertanto senza riferimento all'*Ode alla gioia* di Schiller. Infatti, in una lettera agli editori Breitkopf & Härtel, del primo giugno 1812, annuncia: «Sto scrivendo tre Sinfonie, delle quali una è già completa».

Al 1812 risale uno schizzo sui due versi di Schiller: «Freude, scheiner Giitterfunken, Tochter aus Elysium». La melodia è assai curiosa e non ha niente da vedere con quella che entrerà poi nella Nona. Scandisce energicamente la triade di do maggiore, con un effetto di proclamazione seccamente sillabata. Come scrive Romain Rolland, la Gioia non aveva ancora assunto il suo volto religioso: era pura allegrezza, e basta.

Il materiale della futura Sinfonia continua a germogliare per conto proprio, quando della Sinfonia non c'è ancora l'idea. In un quaderno del 1813, tra gli schizzi della Sonata per violoncello op. 102 n. 2 in re maggiore, annotato come un tema di fuga, ecco spuntare quello che sarà l'inizio dello Scherzo nella Nona Sinfonia: una nota puntata, ribattuta all'ottava inferiore, il tutto seguito da una vivacissima ronda.

Nel 1817, anno quasi sterile, Beethoven lavora alla grandiosa Sonata op. 106, e comincia, molto genericamente, la Sinfonia. Ci lavora nel 1818 e occasionalmente nel 1819. Non è ancora questione dell'*Ode alla gioia* e in certi appunti in fogli sciolti del 1817-1818 parrebbe previsto un finale strumentale, ma in appunti della seconda metà del 1818 ecco l'atto di nascita del celebre finale con voci, che tanto effetto produrrà sulle sorti future della musica sinfonica, quando Gustav Mahler avrà il coraggio di riallacciarvisi.

Adagio cantico. Cantico religioso per una Sinfonia negli antichi modi: «Herr Gott, dir loben wir. Alleluja» in maniera indipendente o come introduzione a una fuga. Forse in questa seconda maniera l'intera Seconda Sinfonia potrebbe essere caratterizzata con l'entrata delle

voci nel Finale o già nell'Adagio. Decuplicare i violini dell'orchestra, ecc. per l'ultimo movimento. O l'Adagio sarà in qualche modo ripetuto negli ultimi pezzi in cui le voci poi entrano gradatamente. nell'Adagio come testo un mito greco o un cantico di chiesa: nell'Allegro festa a Bacco.

Per prepararsi alla composizione della *Missa solemnis* Beethoven si affacciava sul continente della musica sacra e riconsiderava il canto gregoriano, sicché la peculiarità melodica dei modi ecclesiastici lo induceva a un vagheggiamento dell'antichità classica mescolata a un senso di libera religiosità (si pensi alla «Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito» nel Quartetto in la minore op. 132).

Perché «Seconda Sinfonia»? In una conversazione tenuta con J. F. Rochlitz nell'estate del 1822 Beethoven diceva d'aver in mente «due grandi Sinfonie, molto differenti»: quella in re minore per Londra, tutta strumentale e una Sinfonia tedesca, cioè con intervento corale su parole tedesche, probabilmente il progetto del 1818 su idee mistiche della mitologia e del cristianesimo. Svanite queste speculazioni, risorse dalle profondità della coscienza il vecchio proposito di musicare l'*Ode alla gioia* di Schiller, e scartando altre formulazioni melodiche che ancora nel 1822 egli veniva escogitando, andò a congiungersi col tema balenato fin dal giovanile *Lied Gegenliebe* e ripreso poi nella Fantasia per pianoforte coro e orchestra: «erano due che si cercavano», scrive Romain Rolland, sicché la genesi della Nona Sinfonia, e in particolare del finale con coro, riproduce proprio esattamente il procedimento e le fasi d'un biologico concepimento.

Mescolandosi i due progetti di Sinfonia, quella inglese e quella «allemand», uno divorò l'altro. Per lettera Beethoven dovette barcamenarsi per tenere a bada l'amico Ferdinand Ries, che gli aveva procurato a Londra l'ordinazione di una Sinfonia, e naturalmente se n'aspettava una normale, per sola orchestra. Invece Beethoven si era ormai buttato sull'altro progetto, quello della Sinfonia tedesca con cori: nel suo spirito si era unificata la dispersione dei vari progetti e l'idea ormai lo possedeva. Sempre del 1822 è un appunto decisivo, fra gli schizzi studiati dal Nottebohm, che dice: «Sinfonie allemand dopo la quale entra il coro Freude Schöne Götterfunken Tochter aus Elysium. Fine della Sinfonia con musica turca o coro vocale». Da notare che in questo schizzo le parole di Schiller sono segnate in musica, ma con una melodia affatto diversa da quella che le rivestirà nella Nona Sinfonia e che già era apparsa nel vecchio *Lied Gegenliebe* e nella Fantasia op. 80.

Il 1822 è dunque l'anno decisivo, in cui i vari progetti dispersi a poco a poco si unificano nel proposito della Sinfonia con cori, e il 1823 fu l'anno del lavoro intenso alla composizione. Il primo luglio, col consueto incorreggibile ottimismo informava l'arciduca Rodolfo: «Sto ora scrivendo una nuova Sinfonia per l'Inghilterra, cioè per la Società Filarmonica, e spero di portarla a termine in meno di quindici giorni».

Questi errori di valutazione nelle prospettive di lavoro non sono da imputare a leggerezza né a difficoltà esterne che intralciassero la composizione. Hanno un significato storico. Beethoven continuava a calcolare secondo le consuetudini d'una volta, le consuetudini del tempo di Haydn e di Mozart, quando la composizione d'una Sinfonia era, per l'appunto, affare di quindici giorni al massimo. Non si rendeva conto di essere stato proprio lui a trasformare la situazione e a fare della Sinfonia un monumento di alto impegno intellettuale, sicché il lavoro gli si allungava e complicava tra le mani, come era già avvenuto in maniera clamorosa per la *Messa solenne*.

Il gioco dei rinvii prendeva dei risvolti quasi comici con i sotterfugi candidamente messi in atto per far fronte al soverchiante impegno. A Ries, dopo avergli promesso in marzo la Sinfonia entro quindici giorni, scriveva il 25 aprile: «Proprio ora non sto bene a causa di tante contrarietà che ho dovuto sopportare, sì, perfino male agli occhi. Ma non aver paura; avrai presto la Sinfonia; la colpa è solo di questa miserabile situazione». Il 5 settembre scriveva solennemente al libraio Kirchner, incaricato di trarre le copie manoscritte, che gli avrebbe consegnato la Sinfonia entro i soliti «quattordici giorni al massimo», e lo stesso giorno, con insigne quanto bambinesca malafede, scriveva a Ries: «La partitura della Sinfonia è stata finita dai copisti durante gli ultimi pochi giorni e di conseguenza Kirchner ed io siamo semplicemente in attesa di una buona occasione per spedirla».

In realtà il lavoro aveva imperversato durante quell'estate, nelle villeggiature di Hetzendorf e poi di Baden, non lontano da Vienna. Racconta Schindler che Beethoven si era concentrato al massimo, evitando di vedere chicchessia, anche lui, Schindler, e trascurando ogni affare e convenienza domestica.

Completamente assorto, vagava per campi e prati, taccuino alla mano, senza darsi pensiero per l'ora dei pasti. Quando ritornava, era spesso senza cappello, ciò che mai era accaduto prima, anche nei momenti di più alta ispirazione. Verso metà agosto si potevano vedere grandi quaderni con annotazioni per il nuovo lavoro.

È il momento della definizione e della stesura di tutto il materiale portato in mente per anni: il parto dopo la lunghissima gestazione. Isolato da tutto, interamente immerso nella selva delle idee musicali che giungevano allora al punto di coagulazione, diceva a Schindler: «Non son mai solo quando sono solo». Sfidò! Se si pensa che facciamo una certa fatica noi, semplicemente a tenere a mente e coordinare tutte le fasi attraverso cui l'opera enorme si venne formando lentamente nella sua coscienza, si può avere un'idea della gigantesca impresa intellettuale che fu quella di fissare queste idee musicali che pullulavano e sfuggivano da tutte le parti, forgiarle, limarle e integrarle nel tutto della Sinfonia. Non c'è da stupire che Beethoven andasse in giro sciamannato, magari con le calze spaiate e i pantaloni sbottonati, e che tutti i momenti buttasse sotto il rubinetto della cucina la testa ardente come un vulcano.

In totale, poiché al primo tempo della Sinfonia in re minore Beethoven aveva cominciato a pensare nel 1817-1818, la composizione richiese circa sei anni e mezzo, naturalmente non ininterrotta. Troppi, secondo alcuni, e causa dei «difetti» che si vogliono talvolta riscontrare in questo celebre capolavoro in confronto alla compattezza delle Sinfonie precedenti; anche se il lavoro serrato cominciò solo nel 1822, dopo la fine della *Messa solenne*, e durò quindi circa un anno.

D'altra parte c'è chi nella lunghezza della gestazione della Nona Sinfonia e nella conseguente dilatazione delle forme, che le conferisce una lunghezza senza precedenti nella storia di quel genere musicale, vuol vedere le ragioni della sua superiorità. Essa testimonia la ricchezza del pensiero, fecondato dalla lunga esperienza. Secondo Romain Rolland, ognuna delle otto Sinfonie precedenti poteva essere concisa e compatta, perché era circoscritta: ognuna era la rappresentazione di un aspetto singolo della personalità di Beethoven, di un momento della sua vita interiore. «Ognuna è il Beethoven - un solo Beethoven - di un giorno... La Nona Sinfonia è un confluente». La Nona Sinfonia è anche un *Rückblick*, o, come oggi si direbbe, un *flashback*:

uno sguardo indietro che domina da una cima tutto il passato. Il lungo tempo trascorso tra l'Ottava e la Nona Sinfonia (da dieci a undici anni) ha prodotto quell'allontanamento della prospettiva, quel *vol piané* su tutta una somma di vita evocata.

Si fonda qui, in questo carattere di ricapitolazione, di bilancio d'una vita, quella concezione monumentale del genere sinfonico che si affermerà lungo l'Ottocento e che culminerà nella definizione di Gustav Mahler, una Sinfonia dover essere un mondo. Sguardo indietro, bilancio e compendio delle esperienze artistiche d'una vita, o apertura di nuovi orizzonti? Si potrebbe discutere all'infinito se la Nona Sinfonia sia da annettere al terzo stile insieme con gli ultimi cinque Quartetti, venuti dopo, e le cinque ultime Sonate, venute prima, ma è noto come in Beethoven la Sonata per pianoforte sia il banco di prova dove si anticipano i futuri sviluppi stilistici. Il lungo distacco dalle precedenti, l'imponenza delle proporzioni (circa un'ora e dieci minuti di esecuzione), l'aggiunta della voce umana sembrano elevare la Nona in una posizione isolata, quasi inizio d'un nuovo ciclo produttivo, piuttosto che coronamento delle opere precedenti. Ma non più che come una soglia. I caratteri specifici del terzo stile, in particolare la predilezione per la scrittura contrappuntistica, si ravvisano soltanto nelle Sonate e nei Quartetti, e sostituiscono alla logica sonatistica un nuovo criterio compositivo che si avvicina al principio della variazione perpetua. Nella Nona la dialettica della forma-sonata è soltanto ingigantita a dismisura, con enorme ricchezza di digressioni, d'idee secondarie che non sono secondarie affatto, di integrazioni e di nessi, ma in sostanza sussiste e accoglie in sé l'intera concezione.

D'altra parte, proprio l'attenuarsi dei contrasti derivante dalla dilatazione biologica, si vorrebbe dire dall'ingrassamento della forma-sonata, ha le sue motivazioni in una profonda maturazione, se non trasformazione, interiore. La vittoria sull'individualismo drammatico, avviata dalla *Pastorale* e continuata nella Settima e nell'Ottava, qui è cosa pacifica, è il punto di partenza. La ricerca di valori assoluti è esplicita e sottolineata dal testo schilleriano dell'*Ode alla gioia*. Il distacco dall'umano, per lo meno dall'individuale, è completo; l'ansia del sovrumano s'indirizza non verso una romantica e irraggiungibile brama dell'infinito, bensì verso un concreto ideale di miglioramento dell'uomo, annunciando il vangelo filantropico e settecentesco della liberazione dell'umanità attraverso l'amore universale.

La pacata certezza di questa verità, sentita come sicuro possesso dell'assoluto, la fede ferma nel sovraumano, fede operosa, senza ombra di misticismi, conferiscono alla Nona Sinfonia il suo aspetto maestoso, lontano dalla convulsa frenesia drammatica della Quinta in do minore. Anche nel primo tempo – in forma-sonata di gigantesche proporzioni – non si ha tanto qualche cosa che avviene, un dibattito che si svolga per pervenire a una conclusione, quanto un'affermazione definitiva che dopo la sua solenne apparizione non verrà modificata, bensì approfondita, indagata, chiosata con un lavoro assiduo di commento e di chiarificazione. Forse per questo non si ha ripetizione dell'esposizione (novità che Beethoven aveva già introdotto nell'*Appassionata*, ma là – si direbbe – per ragioni diverse, non potendosi imprigionare in un «da capo» la lava incandescente dell'espressione).

Questa situazione si rispecchia anche nella qualità dei temi: l'uso sistematico di violenti e sommersi contrasti dà luogo a una tecnica che si vorrebbe dire analogica. Non più l'inesorabile martellamento di tonica e dominante, ma una trama sottile e segreta di relazioni tonali meno brutalmente affrontate. Relazioni dedotte per più sottili e indiretti cammini (per esempio, dopo il re minore iniziale, il secondo tema apparirà in si bemolle maggiore, cioè alla sottodominante del relativo maggiore). Si

hanno così, nell'immenso sviluppo del primo tempo, accostamenti di tonalità imparentate per rapporti segreti, sotterranei; inoltre la ricca farcitura di idee secondarie in funzione connettiva elimina i salti bruschi, le contrapposizioni magniloquenti. Si scivola impercettibilmente da un tema all'altro, da una zona tonale ad altra analoga; non si salta bruscamente, l'arte della modulazione è sottile ed evita le antitesi provocatorie. Un carattere meditativo e riflesso, anziché drammatico, ecco la novità dell'ultima Sinfonia beethoveniana. Se anche volessimo conservare l'abusato schema interpretativo del rapporto tra l'uomo e il destino, dovremmo dire, col Bekker, che qui non vi è alcuna lotta dell'uomo contro il destino, bensì lo spettacolo della potenza del destino (ossia della storia), contemplazione dell'universo da parte dell'uomo pervenuto alla rivelazione dei valori ultimi.

L'*Allegro ma non troppo, un poco maestoso* si apre con la celebre quinta vuota la-mi, tenuta dai corni e prolungata nel tremolo pianissimo degli archi. La mancanza d'una terza produce indeterminazione tra maggiore e minore e rende l'impressione del vuoto, d'un caos informe che attenda la virtù d'un principio formale e creatore. Infatti in questo vuoto indistinto i primi violini lasciano cadere, quasi scintilla celeste, due note, sempre quelle, la-mi, ma sempre più frequentemente iterate dall'alto al basso. Esse piovono come l'oro di Giove sulla Danae di quella massa informe, che ne risulta fecondata, e reagisce al fermento, si agita come plasmata da una forza discesa in lei. La comparsa di un re nei bassi (fagotti) determina la tonalità, e un breve crescendo sbocca alla presentazione fortissima del primo tema.

Questo scende per grandi balzi e scandisce la tonalità di re minore con sicura forza, presentando l'immagine solenne d'un ordinato cosmo che una scintilla fa scaturire dalla materia cieca. Questa esposizione del tema – quasi un mistero della creazione – si ripete, prima in re minore, poi in si bemolle maggiore, finché si arriva (non senza essere passati attraverso un'importante e vigorosa nuova figura «ben marcato») a una dolce cantilena, quasi pastorale, dei legni che mostra una certa parentela con la melodia dell'*Inno alla Gioia* nel Finale e che introduce il secondo tema, senza esserlo veramente. Il secondo tema, sempre in si bemolle, segue subito ed è un disegno stranamente accentato, che ascende impetuoso, quasi volando per spinte successive. Dal punto di vista dell'attrattiva melodica e delle possibilità di sviluppo può accadere che il vero e proprio tema abbia minore importanza di certe figure secondarie, come un'ostinata, quasi sgarbata affermazione ritmica dell'intera orchestra, quasi un testardo scalpitare e batter di piedi, più volte ripetuta e presa a partito. Il grandioso sviluppo non ha, come s'è detto, carattere drammatico per antagonismo di gruppi tematici diversamente espressivi, ma è piuttosto uno sviluppo nel vero senso della parola, cioè uno sviluppo organico, condotto secondo i modi riflessivi della variazione e del contrappunto (e qui sì, la Nona accampa diritti per essere ammessa nel santuario del «terzo stile» beethoveniano). Culmina in una specie di doppia fuga non rigorosa: opera, in certo modo, di dissociazione analitica, che ha sezionato, mescolato e confuso temi e frammenti di temi, e dopo la quale la ripresa dell'esposizione avviene con potenza inaudita.

Lo Scherzo, anche se non espressamente designato come tale, viene insolitamente avanzato al secondo posto. Forse un tempo lento e grave dopo l'imponente estensione dell'*Allegro* (che del resto è di carattere più maestoso e sostenuto che veramente allegro) avrebbe costituito un blocco troppo massiccio: d'altra parte l'enorme sviluppo del Finale non avrebbe consentito la congiunzione immediata del terzo e quarto movimento rapidi, come avviene nelle altre Sinfonie. Per

le proporzioni, per la semplicità dei temi, per la chiara architettura, il *Molto vivace* è il pezzo più facile ed evidente della Nona Sinfonia. Alla prima esecuzione il pubblico viennese, fanciullescamente divertito dal periodico rintocco dei timpani, scoppiò in applausi durante l'esecuzione. Il movimento si ricollega al tipo di Scherzo aereo, rapidissimo e turbinoso, di cui Beethoven aveva già dato un esemplare perfetto, dopo molte prove, nell'*Eroica*. Vive sulla leggerezza dello strumentale e sulla varietà del ritmo ternario, che nella vertiginosa ripresa prende a unità di misura gruppi di tre e poi di quattro battute. Il primo tema viene trattato in modo di fugato, con molta libertà, mentre il secondo fa prorompere gli strumenti a fiato in scoppi sonori di ebbrezza bacchica. Il Trio, con mosca ritmica efficacissima, quasi un cambio di marcia, è in tempo pari e introduce una melodia di semplice giubilo, che richiama ancor essa, con la massima evidenza, l'*Inno alla Gioia* nel Finale.

Un lembo purissimo di paesaggio dell'anima, una beatitudine di vita spirituale è il terzo tempo, *Adagio molto e cantabile*. Siamo lontani dai primi *Adagi* beethoveniani, espressioni di un dolore cocente e d'abbattimento mortale dopo il rovello della vana ribellione. È piuttosto la tenerezza affettuosa dei tempi lenti mozartiani che qui ritorna, approfondita e, per così dire, con segno cambiato. La tenerezza di Mozart è come ricordo inconscio dell'età dell'oro, di un'età felice anteriore al peccato originale, quando all'uomo arridevano le gioie del paradiso perduto. La malinconia di Mozart guarda indietro, a un passato di felicità che ci è stato sottratto. In Beethoven c'è invece l'afflato verso un avvenire – celeste? forse anche terreno – di felicità futura. Non semplice tenerezza, ma il calore benefico d'un amore fraterno e universale, che ha superato le miserie dell'io e abbraccia nell'empito della sua misericordia tutte le creature.

Forse preesistente in una versione per quartetto d'archi, questo terzo tempo alterna un po' meccanicamente due sezioni giustapposte. All'estatica immobilità del primo tema, in si bemolle, succede un *Andante moderato* in re maggiore, assai più individuato e agile, dove l'interesse è sostenuto anche dalla leggera agitazione delle armonie in contrattempo. Il lungo sviluppo avviene per variazioni, nelle quali anche il primo tema si riscuote alquanto dalla sua staticità, acquistando figura melodica ben definita, quasi solamente ora si inverasse e giungesse a piena coscienza di sé. Nella Coda alcuni accenti incisivi, come di fanfara, attraversano senza turbarla la calma sovrumana di questa meditazione, preannunciando la novità che ci attende nell'ultimo tempo.

Novità che in sé non sarebbe poi così sensazionale, poiché casi d'inserzione della voce nella sinfonia strumentale se n'erano già dati, specialmente in circostanze celebrative ed encomiastiche. Ma Beethoven vi si accinse con la volontà e la coscienza di osare un passo grave, tanto più che la celebrazione e l'encomio egli li rivolgeva all'Uomo e a Dio. Anche senza accettare le interessate affermazioni wagneriane – che Beethoven, esaurite ormai le possibilità estreme della musica strumentale, avrebbe sentito la necessità di congiungere all'orchestra la voce umana, dando inizio così all'arte dell'avvenire, l'auspicato *Wort-Ton-Drama* - è innegabile che Beethoven introduce con molto apparato il nuovo elemento. La voce umana la fa cascar dall'alto.

Una specie di drammatico arpeggio in re minore apre il *Presto*, simile a un velario bruscamente squarciato, e serve di tessuto connettivo per tutta la prima parte alternando e interrompendo a volta a volta un caratteristico recitativo dei bassi e le riprese dei primi tre movimenti della Sinfonia. I rispettivi temi vengono quasi provati e poi abbandonati con impazienza, come se più non si addicessero a una nuova

situazione. Finché, dopo alcune battute di inquieta ricerca del recitativo strumentale, violoncelli e contrabbassi all'unisono intonano quello che presto sarà l'*Inno alla Gioia*: una melodia semplicissima e tipicamente vocale, per la contiguità quasi ininterrotta degli intervalli, e trattata in seguito secondo un sistema di elementare fugato.

La semplicità musicale di quest'ultimo tempo è in forte contrasto con la complessità di linguaggio a cui si elevano il primo e il terzo tempo. Par quasi che nell'accresciuto spiegamento di mezzi sonori Beethoven abbia stornato la vertiginosa ascesa del suo pensiero musicale verso le spiagge d'una rarefatta, astratta semplicità. Più d'un commentatore ha rimpianto ch'egli non abbia voluto coronare la sua ultima Sinfonia con una colossale fuga, forma suprema d'ogni creazione musicale. Se la Nona Sinfonia fosse totalmente immersa nel clima del «terzo stile», forse così sarebbe avvenuto.

Sul recitativo già fatto intendere dai bassi dell'orchestra, il baritono annuncia e giustifica l'intervento del coro con una frase pomposa e un po' impacciata, la cui redazione definitiva costò a Beethoven non pochi tentativi: «O amici, non più questi suoni, ma altri intoniamone più piacevoli e lieti». Dopo di che il coro intona, sul motivo del vecchio *Lied Gegenliebe*, l'*Inno alla Gioia*: «Gioia, bella scintilla divina, figlia dell'Eliso, ebbri del tuo fuoco, o celeste, noi entriamo nel tuo santuario. La tua magia riunisce ciò che la moda ha crudelmente separato, tutti gli uomini divengono fratelli là dove indugia il tuo volo». Non tutta la lunga poesia di Schiller è musicata, ma solo alcune strofe, liberamente e accortamente mescolate, celebranti la fraternità umana nella fiamma dell'amore universale e l'umile devozione della creatura di fronte alla divinità. Musicalmente una nuova idea interviene, dopo che il primo motivo ha dato luogo a un ampio episodio *Allegro assai vivace alla marcia*, ed è la solenne perorazione di «Seid umschlungen, Millionen» (siate abbracciati, milioni). Grandiosa, forse non esente da una certa enfatica forzatura, questa idea trapassa nell'*Adagio ma non troppo, ma divoto* («V'ingincchiate, milioni? Senti il creatore, mondo?»), dopo di che si ritorna a un *Allegro energico* nel quale i due elementi tematici, e i relativi testi poetici, sono intrecciati con ingegnoso artificio contrappuntistico e variati liberamente fino alla fine, con progressivo stringere dei tempi, non arrestato da alcuni brevi ritorni di *Adagio* meditativo e devoto.

Massimo Mila

BIOGRAFIE

MYUNG-WHUN CHUNG, *direttore*

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commandeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», cioè il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Chung e i musicisti dell'Orchestre Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Di casa alla Fenice, vi ha

diretto *La traviata* (2009 e 2010), *Rigoletto* (2010), *Tristan und Isolde* (2012), *Otello* (2012 e 2013, sia in teatro che nelle memorabili esecuzioni a Palazzo Ducale), *Simon Boccanegra* (2014), *Madama Butterfly* (2016) e *Carmen* (2017). Nel novembre del 2017, sempre alla Fenice, ha interpretato *Un ballo in maschera* di Verdi, inaugurando la stagione lirica, e pochi giorni dopo è salito sullo stesso podio per il Concerto di Capodanno, cui è seguita, nel marzo 2018, *La bohème*. Ha poi inaugurato la stagione 2018-2019 con *Macbeth*, è tornato a guidare l'Orchestra e il Coro del Teatro nel concerto di Capodanno 2019 e in marzo ha diretto nuovamente *Otello*. Nel 2020 ha infine diretto per la terza volta il Concerto di Capodanno. È inoltre presenza costante nei concerti delle stagioni sinfoniche della Fenice.

LAURA AIKEN, *soprano*

Soprano di notorietà internazionale, è una presenza familiare dei teatri d'opera e delle sale da concerto più prestigiosi del mondo, nei quali si è esibita sotto la direzione di maestri quali Barenboim, Cambreling, Christie, von Dohnányi, Iván Fischer, Gatti, Gielen, Jacobs, Luisi, Mehta, Metzmacher, Muti, Rilling, Runnicles e Welser-Möst. Il suo repertorio spazia dal barocco al contemporaneo. È costantemente ospite di teatri come Wiener Staatsoper, Scala, Deutsche Oper di Berlino, Opernhaus di Zurigo, Netherlands Opera, Opéra National di Parigi, Semperoper di Dresda, Gran Teatro del Liceu di Barcellona, Oper Frankfurt, Staatsoper di Amburgo e Metropolitan Opera di New York.

Recenti successi operistici sono una nuova produzione di *Věc Makropulos* di Janáček alla Wiener Staatsoper, *Die ägyptische Helena* (Etra) alla Deutsche Oper di Berlino, *Pierrot Lunaire* di Schönberg all'Oper Frankfurt, *Don Giovanni* (donna Anna) ancora alla Staatsoper di Berlino, *Elegy for Young Lovers* di Henze (Hilda) ancora a Vienna, la prima mondiale di *Ti vedo, ti sento, mi perdo* di Salvatore Sciarrino alla Scala e a Berlino, *Die Fledermaus* (Rosalinde) a Vienna e *Neither* di Morton Feldman a Monaco e Colonia. Altri importanti interpretazioni della stagione 2018-2019, oltre a diversi progetti concertistici, sono Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* di Mozart alla Mozartwoche di Salisburgo e Helena in *Orest* di Manfred Trojahn.

ANKE VONDUNG, *mezzosoprano*

Nata a Speyer, in Germania, ha compiuto i suoi studi alla Hochschule für Musik di Mannheim con Rudolf Piernay. Nel ruolo di Cecilio (*Lucio Silla*), ha preso parte nel 1998 a un progetto internazionale dell'European Opera Center sotto la direzione di Brigitte Fassbaender. Ha fatto parte dell'*ensemble* della Staatsoper Dresden e vi ritorna tuttora regolarmente come ospite. Debutta al Théâtre du Châtelet di Parigi nel ruolo di Hänsel, alla Staatsoper di Monaco come Siebel nel *Faust* di Gounod, ai Salzburger Festspiele come Alkmene in *Die Liebe der Danae*, Etra in *Die ägyptische Helena* e Dorabella in *Così fan tutte*, all'Opéra Bastille di Parigi come Fjodor in *Boris Godunov*, al Glyndebourne Festival come Dorabella, alla Nederlandse Opera di Amsterdam come Clairon in *Capriccio*, al MET come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e come Sesto nella *Clemenza di Tito*. Il suo cavallo di battaglia è il ruolo di Oktavian in *Der Rosenkavalier* che ha cantato all'Opéra Bastille, alla Staatsoper di Berlino, a San Diego e a Dresda. Tra gli impegni più recenti ricordiamo concerti con la Boston Symphony Orchestra e James Levine, Fricka in *Die Walküre* a Montreal, Marguerite nella *Damnation de Faust* a Palermo, *Geschichten aus dem Wiener Wald* di Gruber al Festival di Bregenz e al Theater an der Wien, *Paulus* al Maggio Musicale Fiorentino. Ha lavorato con direttori quali Conlon, Rilling,

Norrington, Herreweghe, de Waart, Albrecht, Nagano, Jordan, Fischer, Jordan, Manfred Honeck, Schreier, Fischer-Dieskau, Levine, Luisi, Janowski, Shelley, Arman, Zagrosek, Schneider, Märkl e Guttenberg.

MICHAEL SCHADE, *tenore*

Celebrato come uno dei più dotati cantanti degli ultimi tempi, si esibisce regolarmente in tutti i teatri e sale da concerto del mondo. Recentemente le sue *performance* operistiche e concertistiche lo hanno portato ai festival di Glyndebourne, Salisburgo, Grafenegg e Lucerna, alla Wiener Staatsoper e alla Staatsoper di Berlino, oltre che alla Canadian Opera Company. Collabora con tutte le più prestigiose orchestre internazionali, come la Philharmonic Orchestra di Vienna e Berlino, la Royal Concertgebouw Orchestra, la Cleveland Orchestra, e le Symphony Orchestras di Toronto, Montreal e Boston, lavorando con direttori del calibro di Chailly, Harding, Jordan, Luisi, Mehta, Muti, Nagano, Nézét-Séguin, Rattle, Thielemann, Ticciati, Young e Welser-Möst. I suoi *recital* solistici lo hanno condotto al Musikverein e al Konzerthaus di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Wigmore Hall di Londra, all'Alice Tully Hall e Carnegie Hall di New York così come alle Schubertiade Schwarzenberg. La Wiener Staatsoper lo ha premiato con il titolo di *Kammersänger*. È il direttore artistico dell'Internationale Barocktage Stift Melk (Austria), che l'ha confermato fino al 2022.

THOMAS JOHANNES MAYER, *basso*

Studia pianoforte, canto, storia e lettere. È regolarmente ospite dei più importanti teatri e festival del mondo compresi Wiener Staatsoper, Opéra di Parigi, Scala, Théâtre La Monnaie di Bruxelles, Covent Garden di Londra, Staatsoper e Deutsche Oper di Berlino, Teatro Real di Madrid, Staatsoper di Amburgo, Opera di Monaco di Baviera, Amsterdam, Tokyo, Festival di Salisburgo, Festival di Bayreuth, Festival di Bregenz e Wiener Festwochen. Oltre ottanta i ruoli interpretati, molti del repertorio di Wagner, Strauss e Verdi. Ma ha riscosso grande successo anche con ruoli del repertorio contemporaneo come recentemente con *Orest* di Manfred Trojahn alla Staatsoper di Vienna. Impegni recenti includono Andrea Vitellozzo Tamare (*Die Gezeichneten* di Franz Schreker) all'Opera di Zurigo, Jochanaan (*Salome*) allo Staatstheater di Wiesbaden, Esprit du Lac (*Rusalka*) all'Opéra Bastille di Parigi, Amfortas (*Parsifal*) e Don Pizarro (*Fidelio*) alla Staatsoper di Vienna e Friedrich von Telramund (*Lohengrin*) al Festival di Bayreuth.

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ◇, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Livio Salvatore Troiano, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Maurizio Fagotto, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Elizaveta Rotari, Margherita Busetto ◇

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso, Marco Venturi ◇

Violoncelli Alessandro Zanardi •, Francesco Ferrarini • ◇, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Flavio Alziati • ◇, Pier Filippo Barbano • ◇, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Marco Schiavon • ◇, Erika Rampin • ◇, Angela Cavallo, Cecilia Mugnai ◇

Clarinetti Marco Piovesan • ◇, Stefano Ongaro • ◇, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Marco Giani •, Andrea Mazza • ◇, Riccardo Papa, Anna Maria Barbaglia ◇

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Vincenzo Musone

Trombe Guido Guidarelli •, Eleonora Zanella

Tromboni Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan

Timpani Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*, Roberto Brandolisio *◊ altro maestro del Coro*

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Carlotta Gomiero *◊*, Serena Bozzo *◊*

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Victoria Massey *◊*

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Matteo Michi *◊*

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

◊ a termine

Main Partner

