



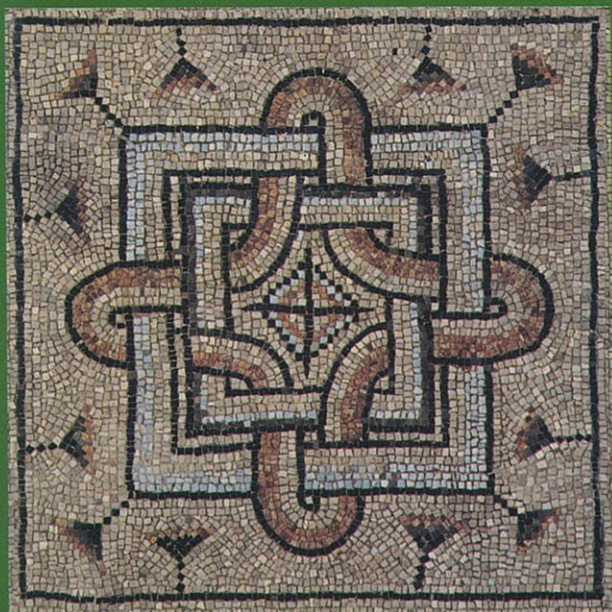
RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

direttore

RICCARDO MUTI



CASSA
DI RISPARMIO
DI RAVENNA S.p.A.

*La Deco Industrie
è lieta di augurarvi
una magnifica serata.*

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Palazzo Mauro de André
Domenica 16 giugno 1996, ore 21

**Orchestra Filarmonica
della Scala**

direttore

Riccardo Muti

soprani

Barbara Frittoli e

Anna Caterina Antonacci

UN GRANDE CONCERTO PER UNA SERATA MAGICA



Arte e cultura sono beni preziosi da divulgare
e la Cassa di Risparmio di Ravenna,
da sempre promotrice di grandi iniziative,
presenta

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

direttore RICCARDO MUTI

soprani Barbara Frittoli e Anna Caterina Antonacci

Vivaldi Concerto in la maggiore F. XI/4
Pergolesi Stabat Mater
Busoni "Turandot" Suite
Respighi Pini di Roma

PALAZZO MAURO DE ANDRÉ
Domenica 16 giugno - ore 21

Antonio Vivaldi (1678-1741)
Concerto in la maggiore F. XI/4 RV. 158
per archi e continuo
(revisione di Angelo Ephrikian)

Allegro molto
Andante molto
Allegro

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Stabat Mater

per soli, archi e continuo

Stabat Mater. Grave
Cujus animam. Andante amoroso
O quam tristis. Larghetto
Quae moerebat. Allegro
Qui est homo. Largo - Allegro
Vidit suum. A tempo giusto
Eja Mater. Andantino
Fac ut ardeat. Allegro
Sancta Mater. A tempo giusto
Fac ut portem. Largo

Inflammatum. Allegro ma non troppo
Quando corpus. Largo assai - Presto assai

Ferruccio Busoni (1876-1924)

Turandot-Suite op. 41

Die Hinrichtung, das Stadttor, der Abschied
Truffaldino. Introduzione e marcia grottesca
Nächtlicher Walzer
In modo di marcia funebre e finale alla turca

Ottorino Respighi (1879-1936)

Pini di Roma

I pini di Villa Borghese. Allegretto vivace - Più vivo - Vivace
I pini presso una catacomba. Lento - Più mosso -
Ancora più mosso - Poco meno - Più lento
I pini del Gianicolo. Lento
I pini della via Appia. Tempo di Marcia

STABAT MATER

versi latini di Jacopo Benedetti detto Jacopone da Todi

Duetto

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.

Aria soprano (soprano I)

Cujus animam gementem,
contristatam ac dolentem
pertransivit gladius.

Duetto

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Aria contralto (soprano II)

Quae moerebat et dolebat,
et tremebat dum videbat
Nati poenas inclyti!

Duetto

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari
Piam Matrem contemplari
dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Aria soprano

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.

Aria contralto

Eja Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

STABAT MATER

Stava la Madre nel dolore
presso la croce in lacrime
mentre il Figlio v'era sospeso.

La sua anima gemente
angosciata e dolente
da una spada fu trafitta.

Oh quanto triste ed afflitta
fu quella benedetta
Madre di Unigenito!

Ella piangeva e soffriva,
e tremava nel vedere
le pene del Figlio glorioso!

Quale uomo non piangerebbe,
vedendo la Madre di Cristo
in sì grande supplizio?
Chi potrebbe non soffrire
a contemplare la Madre Pia
dolente assieme al Figlio?
Per i peccati del suo popolo
vide Gesù fra i tormenti
e sottoposto ai flagelli.

Vide il suo dolce nato
nel morire abbandonato
quando esalò il respiro.

Deh Madre, fonte d'amore,
fammi sentir la forza del tuo dolore
così che con te io gema!

Duetto

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.

Duetto

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide.
Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere
donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara
mihi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Aria contralto

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem
et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari
ob amorem Filii.

Duetto

Inflammatum et accensum
per Te, Virgo, sum defensum
in die Judicii.
Fac me Cruce custodiri
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.

Duetto

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Fa' che arda il cuore mio
nell'amare Cristo Dio
per esser a Lui gradito!

Santa Madre, questo fammi,
imprimi le piaghe del Crocifisso
nel mio cuore fortemente.
Del tuo Figlio ferito
che così si degnò di soffrire per me
dividi con me le pene.
Fammi con te veramente lacrimare,
patire assieme al Crocifisso
finché io vivrò.
Star con te presso la croce,
ed unirmi a te nel pianto
con passione io desidero.
Vergine eccelsa tra le vergini
non essere con me più austera
fammi con te piangere.

Fammi portar la morte di Cristo
fammi compagno della passione
e venerar le piaghe.
Fammi ferito di piaghe
inebriato di questa croce
per amore del Figlio.

Inflammato ed acceso
da te Vergine io sia difeso
nel giorno del Giudizio.
Fa' che sia custodito dalla croce,
presidiato dalla morte di Cristo,
ristorato dalla grazia.

Quando il corpo morirà,
fa' che all'anima sia concessa
la gloria del Paradiso.
Amen.

Antonio Vivaldi

Concerto in la maggiore F. XI/4 RV. 158

Collocato quasi a fare da ouverture alla celebre Sequenza di Pergolesi, il *Concerto* vivaldiano in *la maggiore* (XI n. 4 secondo il catalogo Fanna; n. 235 secondo quello Pincherle; n. 158 secondo quello più recente e scientificamente attendibile, compilato da Ryom) condivide con essa un dato strutturale che sussiste come elemento di base al di sotto delle evidenti disparità stilistiche espresse da due artisti dalla marcatissima personalità. Tale affinità consiste in quella trasparenza dell'ordito e in quella perspicuità dell'invenzione tematica e ritmica che più tardi verranno indicate come tratti tipici di uno stile galante, per il momento non ancora consapevole di se stesso, anche se assai chiaramente delineato.

Come per la stragrande maggioranza delle composizioni vivaldiane, anche per questa, conservata manoscritta nel capitale Fondo Foà di Torino, è ardua impresa stabilire una datazione plausibile; ma tutto lascia pensare a un'opera tarda in quanto emancipata dalla congerie di arcaismi ravvisabili nella produzione strumentale delle prime edizioni originali. Qui la forma dei tre movimenti appare quanto mai snella e concisa, facilitata in ciò dall'assenza dell'elemento concertante e delle sue digressioni solistiche. Su un basso continuo lineare e semplificato, le due parti dei violini e quella della viola sviluppano un discorso chiaramente votato a quella rinuncia al contrappunto sodo e a quella leggerezza di segno che già contemporanei e poster retrogradi e/o malevoli, tra cui il Quantz e l'Avison, qualificavano in termini negativi. Scenografici salti d'ottava, edonistiche imitazioni alla terza o sesta, piccanti divagazioni ritmiche di sincopi e terzine, civettuoli abbellimenti spingono irresistibilmente il primo *Allegro molto* sul piano inclinato della sinfonia d'opera.

L'impressione di trovarsi in un palco teatrale prima della levata del sipario, si accentua nell'*Andante molto*, tutto sospirosi affetti sull'onda di un galeotto la minore dominato dall'inciso biscroma-semicroma puntata che farà le spese di tanta imminente letteratura galante. Con

l'*Allegro* conclusivo, le tentazioni del Prete Rosso per la galanteria si fanno tanto forti da confondervisi. Un motivo così gustoso e allettante come quello che ammicca dalle battute di questa deliziosa paginetta che ostenta quasi provocatoriamente la sua moderna bipartizione sonatistica, vola già come ape attratta dal nettare di un fiore nuovo: quello dell'Opera Buffa.

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat Mater

“Atto ad esprimere sensi burleschi e ridicoli”: così, nel suo *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sul canto fermo* (1774-1775) Padre Martini ebbe a definire la *Stabat Mater* di Pergolesi.

Un giudizio nel quale le diatribe sullo *stile da chiesa* che travagliarono generazioni di compositori, teorici e didatti del XVIII secolo si fanno incandescenti all'attrito con un'opera che aveva già attinto la fama europea di capolavoro, e capolavoro emblematico di un modo di esprimere il Sacro in musica, inteso ormai come peculiare alla spiritualità moderna. A null'altro che a questa diffusa consapevolezza si deve infatti l'immenso successo sortito dalla Sequenza pergolesiana per tutto il restante Settecento e oltre: un mito, corroborato certo dall'alone patetico dell'opera ultima e della morte giovane, che molto potrà su coscienze già inclini alle rousseauiane lusinghe del sentimento; ma un mito che in quanto tale dava risposta a ineludibili esigenze estetiche le quali, se da tempo percorrevano liberamente i domini del melodramma e della musica strumentale, potevano appena infiltrarsi di straforo nei baluardi secolari della musica da chiesa.

Tali difese da tutto ciò che si intende comunemente per coscienza moderna dell'autonomia espressiva della musica (giacché a questo si riduce la questione stilistica allora dibattuta) erano tuttavia e da tempo addivenute a un compromesso tipico di una cultura cattolica propensa a distinguere tra ragioni di principio, da sostenere a oltranza, e ragioni pratiche, da tollerare come tacitamente ammissibili. Di tale compromesso vive tutta

la musica sacra cattolica del Settecento, nella quale le istanze di un'espressività scaturita dal soggettivismo critico imperante si muovono entro una cornice di decoro polifonico che nei grandi (e tra questi Pergolesi) funge da mirabile coibente stilistico nella misura in cui viene assunto non come inerte pedaggio da pagare alla scuola e alla tradizione chiesastica, ma come dato lessicale criticamente acquisito.

Avvertendo l'espressione di "sensi burleschi e ridicoli" nelle pagine della *Stabat* pergolesiana, Martini precorreva in realtà certi odierni semiologi della musica incapaci di contestualizzare il mero dato lessicale o, per meglio dire, di riconoscervi potenzialità di comunicazione espressiva diverse da quelle peculiari alla sua tipologia d'origine. In parole povere, è verissimo che il linguaggio di base adottato da Pergolesi per intonare i versi attribuiti a Jacopone da Todi è lo stesso della sua produzione teatrale, buffa e seria. Quelle melodie sincopate, quei ritmi lombardi, quel chiaroscurare armonico ricco di oscillazioni tra modo maggiore e minore, quelle seste napoletane, la stessa sapientissima semplificazione estrema della scrittura, sono strutture fondanti di un lessico ravvisabile nello *Frate 'nnamorato* come nell'*Olimpiade* e nelle poche composizioni strumentali di accertata autenticità. Un lessico "teatrale" (come suona il capo d'accusa reiteratamente mosso a una letteratura di contenuto religioso che troverà nel *Requiem* di Verdi il suo terminale) in quanto frutto del moderno sonatismo drammatico, di cui il melodramma settecentesco è parte e che, applicato a un testo, qual è quello della Sequenza, carico di immediatezza emotiva e di acuta evidenziazione patetica, reagisce in termini consentanei alla propria natura, ossia squisitamente drammatici.

La committenza della *Stabat Mater* venne a Pergolesi dalla Confraternita di San Luigi di Palazzo sotto il titolo della Vergine dei Dolori, che verosimilmente intendeva valersi della Sequenza per gl'intrattenimenti devozionali della Quaresima del 1736. Iniziata a Napoli, la composizione venne condotta a termine nel convento dei Cappuccini di Pozzuoli, dove il musicista aveva sperato di alleviare la tisi che lo porterà alla tomba, ventiseienne

appena, il 16 marzo di quello stesso anno. Scritto con molta probabilità nei primi anni del XIV secolo da Jacopone da Todi, il testo della Sequenza mariana consta di venti strofe tristiche, costituite cioè ciascuna da tre dimetri trocaici, di cui il terzo incompleto, secondo il seguente schema:

*Stābāt Mātēr dōlōrōsā
lūxtā crūcēm lācrīmōsā
Dūm pēndēbāt Fīlīūs.*

Di limitato impiego liturgico fin dalla sua originaria intonazione modale, oggi la *Stabat Mater* si trova utilizzata come inno nella Liturgia delle Ore per la Memoria della B.V. Addolorata (15 settembre) e come preghiera popolare nell'ambito del rituale della *Via Crucis*. Nei primi decenni del Settecento, al pari della *Salve Regina*, dell'*Ave Regina caelorum* e di altre antifone o inni propri alle ricorrenze della Vergine e dei Santi, essa era diventata un vero e proprio genere musicale, a destinazione non liturgica, ma devozionale. Concepita di regola per una o due voci solistiche, con accompagnamento d'archi e continuo, suo luogo deputato non era tanto la chiesa, quanto l'oratorio o la cappella di confraternite, pii consorzi, case patrizie; quivi raccolta, un'udienza di eletta estrazione sociale e culturale assisteva a codesti intrattenimenti musicali in un clima tra ritrovo mondano ed edificazione religiosa oggi inconcepibile, ma tipico della spiritualità di un secolo che impaludava gli arcangeli e i martiri delle sue cattedrali come eroi da melodramma (ed eroi melodrammatici erano a tutti gli effetti i grandi virtuosi castrati invitati a cantare in codesti concerti sacri): nella fattispecie, in una Napoli che era di Pietro Giannone ma anche di Sant'Alfonso Maria de' Liguori.

Come compositore al servizio del principe Stigliano Colonna e poi del duca di Maddaloni, Pergolesi non era nuovo a siffatte committenze, avendo di già precedentemente posto in musica due *Salve Regina*. Questa volta egli distribuì il testo della Sequenza secondo un ordine comprendente cinque duetti e cinque ariette (di cui tre per il contralto e due per il soprano) preceduti, frammezzati e conclusi da tre numeri a due voci in stile polifonico. Questi ultimi racchiudono l'intera

composizione come in una preziosa teca di mano arcaizzante e severa; la stessa che ammiriamo nelle musiche sacre di più rigoroso impegno contrappuntistico, come la grande *Messa in fa maggiore*, più volte rielaborata, composta per San Lorenzo in Lucina di Roma, e che fa dell'autore della *Serva Padrona* il polifonista più forbito uscito dalle matrici di Leonardo Leo e di Francesco Durante.

Se non che i bassi passeggiati e l'*incipit* canonico alla seconda dei violini (poi ripreso dalle voci) che aprono la *Stabat* nel segno del più aulico corellismo, ben presto si intridono di una sensualità melodica che ne scioglie e poi delicatamente dissolve la patina arcaica. La modulazione stilistica tra antico e nuovo, anzi, novissimo, avviene con una sublime *souplesse* che non ritroveremo se non nell'ultimo Mozart, che di questo passo credibilmente si ricorderà nel trascendente *Recordare* del *Requiem*.

Nelle ariette e duetti successivi fino alla fuga del "Fac ut ardeat cor meum" che dimidia la Sequenza, l'ago della bussola si sposta decisamente verso quella colloquialità teatrale censurata da Padre Martini, ma ormai assunta a veicolo privilegiato di una espressività che si vuole immediata e atta al coinvolgimento emotivo; ecco, quindi, i ritmi alla lombarda, quelli sincopati o in contrattempo che increspano di patetici singulti le melodie del "Cuius animam gementem", del "Quae moerebat et dolebat", del "Vidit suum dulcem natum"; ecco le frequenti deliquescenze cromatiche a sottolineare ("moriendo desolatum") espressioni di particolare intensità patetica, in un rifiorire di retoriche affettistiche madrigalesche da mettere sul conto di quel colpo d'occhio sulla Tradizione ormai considerata non più dal punto di vista dell'usanza antiquaria, ma da quello del recupero critico. Di contro, la partita progressiva del conto pergolesiano si arricchisce di elementi quali gli arpeggi cromatici del duetto "O quam tristis et afflicta" o quelli in contrattempo del "Quando corpus morietur", dei quali la semiologia patetica di tanto Mozart, Cherubini, Rossini, Schubert, Liszt sacri farà uso topico e intensivo.

Quella che virtualmente può definirsi come la seconda parte della *Stabat*, presenta i numeri musicali, più estesi e complessi, come in un calcolato *climax* rispondente alla

classica figura retorica della gradazione. Anche l'utilizzazione del testo, nella prima parte sistematicamente suddiviso in singole strofe tristiche per ciascun numero (fa eccezione il duetto "Quis est homo" che è anche il solo a presentare la bipartizione *Largo-Allegro*), ora risulta più varia e articolata in relazione a un'invenzione musicale resa più duttile alle sollecitazioni espressive della parola. Ciò significa che la contemplazione del mistero del Calvario (in Jacopone non solamente compartecipazione alla Passione del Cristo, mutuata dalla Madre, ma fervida riflessione teologica) ora intensifica il suo portato drammatico in assonanza con quei principî di mimesi della realtà umana intesa nella sua unità inscindibile di corporeità passionale e spiritualità, raziocinio ed emotività, che già percorrevano la cultura e l'arte europea, portando a maturazione il secondo Illuminismo.

Così, il grave unisono che apre e chiude il "Fac ut portem Christi mortem" partorisce dalla sua matrice barocca una discendenza semantica che va direttamente a parare con la severa gestualità del tragico secondo un Classicismo non pure melodrammatico, ma altresì e soprattutto sinfonico; si pensi solo a tanti passi nei Quartetti e all'*Andante con moto* nel *Concerto in sol maggiore* per pianoforte di Beethoven. Così, il già citato disegno di arpeggi in contrattempo che nel "Quando corpus morietur" accompagna l'intrecciarsi delle linee vocali in dolenti imitazioni che culminano nei lancinanti intervalli di sesta alla battuta 17, offre alla posterità un modello ineguagliato per i molti "Crucifixus" e "Agnus Dei" di una futura produzione sacra, intimamente drammatizzata. Rimangono, drammatizzate anch'esse mediante spregiudicate incursioni in procedimenti di valenza sonatistica, le due fughe tonali a tre voci, collocate a metà e a fine percorso di questa sorta di Via Crucis, dove una compartecipazione alla Passione divina di remota matrice antropologica e misterica, inveterata dal Cristianesimo, trova nel canto di due tenere voci non virili una sorta di tiepido seno materno sul quale potere effondere un ideale pianto consolatorio.

E così in effetti venne inteso il capolavoro sacro pergolesiano nella sua mitica parabola attraverso le

ragioni del cuore di un'età, quella compresa tra il declinante Settecento e il secolo successivo, che in materia avrà anche troppa voce in capitolo. Oggi però, ai nostri cuori resi esausti come da lunga astinenza, la *Stabat* offre per altre vie altre emozioni. Ed ecco dunque che le due brevi ma intensissime polifonie su "Fac ut ardeat cor meum" e sul regolamentare "Amen" conclusivo, collocate come austeri angeli danteschi a infondere una luce trascendente sull'umano, troppo umano cordoglio di questa opalescente *lacrimarum vallis*, ci sono apportatrici di un altro genere di commozione; più attinente alle ragioni dell'intelletto, della cultura, della storia, che a quelle del sentimento, ma non per questo meno trafiggente. La stessa commozione provata all'ascolto del Corale degli Armigeri nel *Flauto magico* o a quello del ritorno numinoso dei quattro temi sui quali è costruito il finale della *Sinfonia Iupiter*.

Ferruccio Busoni

Turandot-Suite op. 41

"Questo continuo e variopinto alternarsi di passione e di gioco, di realtà e irrealtà, di atmosfera quotidiana e di fantasia esotica è ciò che nella fiaba teatrale cinese di Gozzi mi ha affascinato di più." Con queste parole Busoni concludeva il breve scritto pubblicato il 27 ottobre 1911 nei *Blätter des Deutschen Theaters* con il quale intendeva presentare al pubblico berlinese le proprie musiche di scena appena composte per un nuovo adattamento tedesco della *Turandot* di Carlo Gozzi, approntato da Karl Vollmöller per il Deutsches Theater di Berlino e ivi rappresentato con la regia di Max Reinhardt. Probabilmente già abbozzata nel 1904, la partitura ispirata alla favola gozziana percorrerà un cammino che la porterà, dalla originaria destinazione concertistica attraverso un adattamento a musica di scena (consistente nella sostanza a una riduzione dell'organico orchestrale), fino alla metamorfosi operistica del 1917. Itinerario tutt'altro che accidentale, se è vero che

possiamo ravvisarvi il disegno emblematico della poetica busoniana mirata al teatro musicale. Detto in breve, un teatro che a differenza di quello di Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, non è il prodotto di una sorta di reazione chimica tra dramma e musica, ma che nasce dalla musica stessa, la quale in una piena e assoluta autonomia espressiva disegna una vicenda scenica essendone insieme anche spettatrice. Lungamente atteso da una storia del melodramma che talora lo aveva prefigurato in modo impressionante (si pensi soltanto a Rossini o a Berlioz), alla fine il metateatro trovava in Busoni, insieme con la sua definizione teorica, la sua più lucida espressione effettiva. *Turandot* "fiaba cinese", dunque, come figlia di *Turandot-Suite*, ma figlia nata da partenogenesi. Ce ne può capacitare un'analisi sinottica delle due partiture, fondate sugli stessi materiali musicali, il più delle volte identici, talora di stretta affinità anche quando, nell'opera, si tratta di pagine nuovamente inventate. Giacché a configurare la *Turandot-Suite* è sempre un primigenio impulso teatrale, quello stesso descritto dal testo busoniano sopra riportato e che si evince dai titoli preposti ai diversi episodi.

Venuta al mondo in un'era di sfrenato consumo di esotismi non pure musicali, ma letterari e figurati, la musica che Busoni immagina per *Turandot* ne è immune nella sostanza, anche se non negli accidenti. Il compositore ne era perfettamente consapevole, scrivendo (sempre nella sopra citata presentazione) di avere bensì impiegato motivi e inflessioni orientali originali, evitando tuttavia "l'esotismo teatrale convenzionale". In realtà, l'utilizzo di temi dati per orientali dalla *Storia della musica* di August Wilhelm Ambros (primo volume, 1862), avviene sempre in un contesto lessicale che orientale non è affatto, ma che affonda le radici in quella civiltà strumentale germanica di cui il compositore era nutrito. Se poi si pone mente che nel cuore della partitura ("Le stanze di Turandot") il musicista colloca quasi provocatoriamente la celebre melodia irlandese *Green sleeves*, e che la Suite si conclude con un *Finale alla turca*, si evince che l'esotismo della *Turandot* busoniana non è cosa seria, perché (a differenza di Puccini) cosa

seria non vuol essere. Le sue radici culturali affondano infatti nell'Oriente immaginario dell'*opéra comique* o *Singspiel* sette-ottocentesco, con la sua chiassosa "musica alla turca" che da convenzionale, allegra cornice coloristica qual è in Gluck, Mozart, Weber, diviene nelle mani del compositore moderno, elemento strutturale fondante di una musica al quadrato evocatrice di oggetti disperatamente amati, rinvenibili nei fondali della grande cultura europea.

Ottorino Respighi *Pini di Roma*

Se il recupero critico – o per meglio dire "sentimentale" nell'accezione schilleriana del termine – del passato sta alla base della "nuova classicità" di Busoni; se nelle pagine della *Turandot-Suite* una veste orchestrale debitrice delle espressioni coeve più avanzate del sinfonismo europeo è pur sempre subordinata a un'invenzione tematica e armonica che classicamente ambisce a valori assoluti, in Respighi è il colore strumentale a farsi struttura primigenia e privilegiata dell'idea musicale. In questo senso, più che a Richard Strauss, cui è stata talora assai poco plausibilmente assimilata, la poetica sinfonica respighiana sembra attenersi a un'area russo-parigina, del resto quella stessa in cui, per il tramite di Rimskij-Korsakov, era avvenuta la formazione del compositore bolognese. Peraltro, poche cose nella musica italiana del primo Novecento, suonano fortemente originali come queste pagine. Un'originalità (caso unico tra i compositori italiani della cosiddetta generazione dell'Ottanta, cui Respighi almeno cronologicamente fa parte) confortata da un successo di pubblico che non ha subito declino; successo autentico e spontaneo, non mediato cioè da ragioni culturalistiche e che non trova riscontro se non in quello da sempre sortito a Puccini, che è a dire al più grande compositore italiano del Novecento.

Secondo (1924) dei tre poemi sinfonici dedicati alla città dei sette colli eletta a frequentazione di un immaginario tra mitico ed estetizzante che qualcuno ha voluto

paragonare a quello del protagonista del *Piacere* dannunziano ("Roma dei Papi"; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese"), *Pini di Roma* si apre con una pagina, *I pini di Villa Borghese*, emblematica di quella tecnica compositiva che nelle mani degli immancabili imitatori coevi sarebbe scaduta nella scolastica del respighismo; un tripudio sonoro (ottenuto peraltro con mezzi semplicissimi ma di utilizzazione magistrale) in cui emergono i timbri garruli dei legni, delle trombe in sordina, del pianoforte, della celesta e dell'arpa e sul quale violoncelli, clarinetti, corno e fagotto scandiscono la nota cantilena infantile "O quante belle figlie, Madama Dorée".

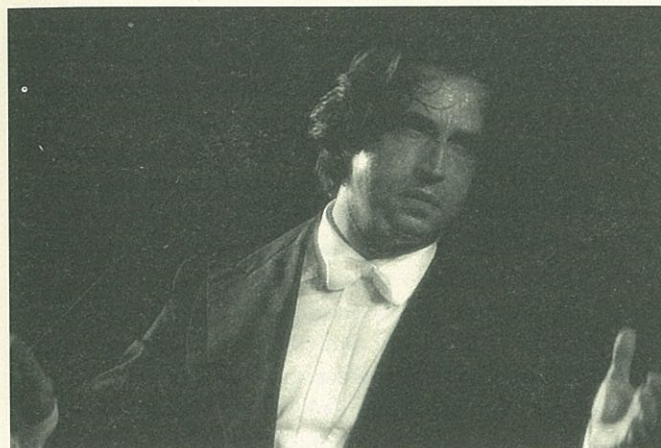
La marea sonora si fa via via più densa e serrata, per poi estinguersi repentinamente nel *Lento* che evoca *I pini presso una catacomba* in un introito affidato ai colori oscuri di viole, celli, contrabbassi divisi e clarinetto basso; quindi, "il più lontano possibile", come recita la didascalia, una tromba solista scandisce "una salmodia accorata" la quale "si diffonde come un inno e dilegua misteriosa".

La contemplazione estetizzante di che si sostanzia l'arte respighiana tocca qui un vertice di tensione poetica che non viene meno nel quadro successivo, *I pini del Gianicolo*, forse il più avanzato in fatto di scrittura strumentale, dominato com'è da una sorta di cadenza del pianoforte, che si ripete incrociandosi con una struttura analoga sostenuta dall'arpa e dalla celesta, sul soffice tappeto degli archi fittamente divisi; su tutto domina un'assorta melopea dell'oboe che va sfumando nella suggestiva *trouvaille* di una registrazione grammofonica del canto notturno di un usignolo.

Sopra un ostinato di timpani, pianoforte e contrabbasso che trascorre dall'iniziale *pianissimo* nella conclusiva perorazione *fortissimo* di tutta l'orchestra, *I pini della Via Appia* concludono il poema in un clima di apoteosi in evidente sintonia con quella romanità da parata che ormai era nell'aria e sulla cui ara persino il tranquillo e apolitico Puccini avrebbe bruciato il suo granello d'incenso: "Alba nebbiosa sulla via Appia. La campagna tragica è vigilata da pini solitari. Indistinto, incessante, il

ritmo d'un passo innumerevole. Alla fantasia del poeta appare una visione di antiche glorie; squillano le buccine e un esercito consolare irrompe, nel fulgore del nuovo sole, verso la Via sacra, per ascendere al trionfo del Campidoglio".

Giovanni Carli Ballola



RICCARDO MUTI

Riccardo Muti è Direttore Musicale del Teatro alla Scala dal 1986 ed è stato Direttore Musicale dell'Orchestra di Filadelfia dal 1980 all'agosto 1992, ricevendo la nomina di "Conductor Laureate" dell'Orchestra.

Dal 1968 al 1980 ha ricoperto la carica di Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 ha diretto la Philharmonia di Londra ottenendo un tale successo da venir nominato Direttore Principale, succedendo a Otto Klemperer. Nel 1979 diventò Direttore Musicale della stessa Orchestra e nel 1982 venne nominato "Conductor Laureate".

Ha effettuato numerose tournées in diversi paesi con l'Orchestra di Filadelfia. Con il Teatro alla Scala è stato in Giappone, in Germania e in Francia dove nel 1988 ha diretto la "Messa da Requiem" di Verdi nella Cattedrale di Notre Dame di Parigi. Nel 1989 la trionfale tournée della Scala in Russia ha visto la partecipazione di illustri personaggi come Michail Gorbaciov e Andrej Sakharov. Nel 1987 è stato nominato Direttore Principale dell'Orchestra Filarmonica della Scala, con la quale ha ricevuto nel 1988 il premio "Viotti d'oro".

Fin dal 1971 partecipa al Festival di Salisburgo dirigendo opere e concerti. Le sue esecuzioni delle opere di Mozart sono diventate ormai una tradizione del Festival. Ha

diretto nuove produzioni di opere a Monaco, Vienna e Londra, oltre che alla Scala. Ospite costante della Filarmonica di Berlino e della Filarmonica di Vienna, ha effettuato con quest'ultima numerose tournées nelle più importanti città europee. Nel gennaio 1991, sempre con la Filarmonica di Vienna, ha inaugurato a Salisburgo le celebrazioni mozartiane e il 22 maggio dello stesso anno, nella Sala del Musikverein, ha diretto il concerto per il 150° dell'Orchestra.

Ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi dalla critica internazionale per molte delle sue registrazioni effettuate con diverse case discografiche. Tra di esse spiccano il ciclo delle opere di Verdi con il Teatro alla Scala, le Sinfonie di Beethoven, di Brahms e di Skrjabin con l'Orchestra di Filadelfia ed il ciclo di Sinfonie di Mozart, Schumann e Schubert con la Filarmonica di Vienna.

È stato insignito delle lauree *ad honorem* in musica dalla University of Pennsylvania e dal Mount Holyoke College (Massachusetts) e dalle Università di Bologna, di Pavia e di Urbino; è anche Dottore in lettere *honoris causa* della Warwick University (Inghilterra) e del Westminster Choir College (Princeton). È membro della Royal Academy of Music di Londra, dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e gli sono state conferite la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, la Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca, la Legione d'onore della Repubblica Francese ed è Cavaliere dell'ordine di Malta. A Salisburgo, nell'estate del 1991, i Filarmonici di Vienna gli hanno consegnato l'anello, simbolo di alto onore.

Nel luglio 1989, Riccardo Muti è stato nominato Ambasciatore Onorario dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati.

Il 1° gennaio 1993 ha diretto il tradizionale Concerto di Capodanno della Filarmonica di Vienna trasmesso in mondovisione e seguito da oltre un miliardo di telespettatori; la prestigiosa orchestra viennese lo ha invitato a dirigere i Concerti del 1997 e del 2000. Il 6 gennaio 1995 ha diretto a Vienna il concerto celebrativo

per il 125° anniversario della Sala Grande della Gesellschaft der Musikfreunde, presentando (con la Filarmonica di Vienna) lo stesso programma eseguito in occasione della inaugurazione della sala. Nell'aprile 1995, sempre alla guida dei Wiener, ha partecipato al Festival di Amsterdam interamente dedicato a Mahler. All'ultimo Festival di Salisburgo ha diretto una nuova produzione de *La Traviata* e nello scorso settembre è stato in Giappone per una tournée con il Teatro alla Scala nel corso della quale sono stati presentati gli allestimenti de *La Traviata* e di *Falstaff* e la *Messa di Requiem* di Verdi. Lo scorso 18 maggio ha diretto alla Scala il concerto celebrativo per il cinquantenario della ricostruzione del Teatro, presentando lo stesso programma scelto da Toscanini nel maggio del 1946.



BARBARA FRITTOLI

Milanese, si è diplomata a pieni voti al Conservatorio della sua città ed è risultata vincitrice di vari concorsi, tra cui il "Luciano Pavarotti International Voice Competition" del 1992 a Filadelfia.

Nel 1989 ha debuttato al Teatro Comunale di Firenze, dove è presto ritornata per *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Kurt Weil, per *Il Trovatore* diretto da Zubin Mehta e per *Jeanne d'Arc au bûcher* di Arthur Honegger con la direzione di Gianandrea Gavazzeni.

Nel 1990/91 ha cantato in *L'Assedio di Calais* di Donizetti a Bergamo e alla Staatsoper di Berlino.

Ha quindi inaugurato la stagione 1991/92 del Teatro Carlo Felice di Genova come Ines de *Il Trovatore*, a cui ha fatto seguito *Don Quichotte* di Massenet a Firenze nel

gennaio 1992, la prima mondiale di *Un segreto d'importanza* di Sergio Rendine e *Gianni Schicchi* all'Opéra di Montecarlo (opere che sono state replicate, divenendo anche oggetto di una ripresa televisiva, al Festival di Schwetzingen), e la partecipazione al Rossini Opera Festival per *Un Viaggio a Reims* con la direzione di Claudio Abbado, poi ripreso anche a Berlino.

Successivamente sono venuti gli impegni per *L'Idolo cinese* a Napoli, *Carmen* (Micaela) a Filadelfia, il debutto al Teatro alla Scala come Agnese in *Beatrice di Tenda* e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in *Rosamunde* di Schubert. Dopo un concerto a Parigi, ha interpretato il ruolo della Contessa in *Le Nozze di Figaro* al Macerata Opera Festival, *Flaminio* al San Carlo di Napoli, e successivamente *La Bohème* (Mimi) e *Carmen* (Micaela) alla Staatsoper di Vienna.

Nel corso del 1994 ha cantato in *Le Nozze di Figaro* (Contessa) al Teatro Comunale di Ferrara con Claudio Abbado, *Otello* a Bruxelles con Antonio Pappano, *La Resurrezione* di Händel alla Scala di Milano, a cui hanno fatto seguito *La Bohème* a Londra e a Pittsburgh, *Le Nozze di Figaro* e *Così fan tutte* a Vienna con Riccardo Muti, *La Bohème* a Firenze con Semyon Bychkov, *Don Giovanni* (Elvira) a Napoli e *Mitridate* (Sifare) a Torino. Durante il 1995 ha cantato la *Messa di Requiem* di Verdi a Roma, la *Messe solennelle* di Rossini diretta da Gianluigi Gelmetti al Ravenna Festival, *Ein deutsches Requiem* di Brahms a Bruxelles con la direzione di Pappano, *Il Corsaro* (Medora) a Torino, *Carmen* (Micaela), *La Bohème* al Metropolitan e *Otello* (Desdemona) a Salisburgo con la direzione di Claudio Abbado. I suoi ultimi impegni contemplano *Le nozze di Figaro* (Contessa), *Così fan tutte* (Fiordiligi) e *Turandot* (Liù) a Vienna, un concerto di Lieder di Strauss con l'Orchestra Verdi di Milano, *Stabat Mater* di Pergolesi diretto da Muti al Musikverein di Vienna; sempre con Muti interpreterà in questa edizione di Ravenna Festival *Così fan tutte*.

Le incisioni discografiche di Barbara Frittoli comprendono il *Trittico* di Puccini con Mirella Freni e la direzione di Bruno Bartoletti, *Il Barbiere di Siviglia* e *Un viaggio a Reims* diretti da Claudio Abbado.



ANNA CATERINA ANTONACCI

Compiuti gli studi al Conservatorio di Bologna, Anna Caterina Antonacci ha ottenuto nel 1987 il primo premio al Concorso "Verdi" di Parma e l'anno seguente si è affermata al Concorso "Maria Callas" organizzato dalla Rai a Napoli e al "Luciano Pavarotti International Voice Competition" di Filadelfia.

Da allora è stata ospite di alcuni fra i maggiori teatri italiani - quali il Teatro alla Scala, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro La Fenice di Venezia, - ed esteri - Filadelfia, San Francisco, Concertgebouw di Amsterdam (sotto la direzione di Riccardo Chailly), Covent Garden di Londra, Colón di Buenos Aires, Staatsoper di Berlino. È assidua ospite di prestigiosi festival internazionali, da quello rossiniano di Pesaro, al Ravenna Festival,

all'Estate fiesolana, al Festival delle Notti bianche di San Pietroburgo.

Il suo repertorio spazia da Monteverdi, di cui nel 1993 ha interpretato con grande successo *L'Incoronazione di Poppea* al Teatro Comunale di Bologna e al Festival di Wiesbaden, a Vincenzo Bellini, con una particolare inclinazione per le opere che Gioachino Rossini scrisse per Isabella Colbran, quali *Mosè in Egitto*, *Ermione*, *Semiramide*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *La Donna del Lago*. La sua spiccata sensibilità e la sua acuta curiosità per lavori sconosciuti o poco eseguiti l'hanno condotta a incontrare opere come *Orazi e Curiazi* di Cimarosa, *Torvaldo e Dorliska* di Rossini, *La Rosa bianca e la Rosa rossa* di Mayr, *Ecuba* di Manfredi e *Elfrida* di Paisiello.

Nel 1990 la critica musicale italiana le ha assegnato il premio "Abbiati" per la sua interpretazione di Fiordiligi in *Così fan tutte*.

Anna Caterina Antonacci ha al suo attivo una ricca attività cameristica e concertistica (lo scorso anno ha interpretato la *Lobgesang* di Mendelssohn al Ravenna Festival, *Petite Messe solennelle* e *Stabat Mater* di Rossini), nonché diverse incisioni discografiche.

Al grande successo ottenuto con l'interpretazione del ruolo di Elcia nel *Mosè in Egitto* al Covent Garden al termine della stagione 1993/94, ha fatto seguito una importante collaborazione con Claudio Abbado sotto la cui direzione ha interpretato opere di Monteverdi alla Filarmonica di Berlino. All'inizio del 1995 è stata impegnata nel *Serse* di Händel a Bologna e ha riscosso un lusinghiero successo personale interpretando *Armide* di Gluck in concerto a Ferrara con la direzione di John Eliot Gardiner. Dopo l'affermazione al Glyndebourne Opera Festival quale protagonista della produzione di *Ermione* che ha inaugurato l'edizione 1995, ha debuttato con successo nel ruolo di Carmen a Messina e di Cenerentola alla Canadian Opera. Fra i suoi attuali impegni figurano *L'Incoronazione di Poppea* al Teatro Colón di Buenos Aires, e lo *Stabat Mater* di Pergolesi al Musikverein di Vienna sotto la direzione di Riccardo Muti cui farà seguito il debutto in *Armide* di Gluck al Teatro alla Scala di Milano.

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

L'Orchestra Filarmonica della Scala nasce nel 1982 dal complesso del teatro milanese per ampliare la frequentazione del repertorio sinfonico, in linea con i maggiori complessi internazionali. Il concerto inaugurale si tiene alla Scala il 25 gennaio 1982 con Claudio Abbado sul podio e la Terza Sinfonia di Mahler in locandina. L'iniziativa riscuote subito ampi consensi anche nel mondo culturale ed economico milanese.

Dal 1987 Riccardo Muti ne è direttore principale: con il suo rigore musicale e culturale ed il suo impegno costante ha dato un notevolissimo impulso alla crescita artistica dell'Orchestra.

Molti Direttori di fama internazionale si sono avvicendati in questi anni sul podio dell'orchestra in qualità di ospiti, tra i quali Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Lorin Maazel, Leonard Bernstein, Gianandrea Gavazzeni, Semyon Bychkov, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Chailly, Georges Prêtre, Myung-Whun Chung, Seiji Ozawa, Wolfgang Sawallisch, Zubin Metha, Gennadi Rozdestvenskij, Jurij Temirkanov e Valerj Gergiev.

L'Orchestra esegue i concerti della propria stagione (ripresi e diffusi televisivamente da Retequattro) al Teatro alla Scala e compie tournées sia in Italia che all'estero: sotto la direzione di Muti l'Orchestra chiuderà le Wiener Festwochen al Musikverein, a settembre sarà in Estremo Oriente e a ottobre in Germania.

Sotto la guida di Riccardo Muti l'orchestra ha effettuato una serie di importanti registrazioni discografiche avviate con un compact dedicato a Busoni, Casella e Martucci, cui hanno fatto seguito incisioni di Brahms (Serenata n.1), Elgar (*In the South*), Bartók (*Ket Kep*), Stravinskij (*Le Baiser de la Fée*), Rota (Suite da *La strada*, Concerto per archi, Danze da *Il Gattopardo*) e di Antonio Vivaldi, con solisti le prime parti dell'orchestra; è di recente uscito un compact dedicato a Ouvertures e Preludi di Giuseppe Verdi. Prosegue nel frattempo l'integrale delle sinfonie di Beethoven dirette da Carlo Maria Giulini, mentre è stata recentemente incisa una serie di Ouvertures di Rossini con Riccardo Chailly.

L'Orchestra Filarmonica della Scala è inoltre attenta ai giovani musicisti ed ha istituito una borsa di studio annuale, con occasioni di collaborazione, per i diplomati italiani di particolare talento: il concorso di quest'anno è riservato alle viole.

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

violini primi

Francesco Manara (spalla)
Stefano Pagliani (spalla)
Anahi Carfi ° (spalla)
Giuseppe Albanesi
Heidrun Baumann
Shelagh Burns
Alessandro Ferrari
Mariangela Freschi
Adriano Graneri
Andrea Loporati
Virginia Popescu
Luciano Sala
Ernesto Schiavi
Gianluca Turconi
Simion Vasinca

violini secondi

Pierangelo Negri *
Jocelyn Beaumont *°
Arienzo Pisani
Loris Carletti
Virginia Ceri
Alois Hubner
Ludmilla Laftchieva
Carlo Parazzoli
Giovanni Radivo
Anna Salvatori
Gianluca Scandola
Anna Skerleva
Franco Tanganelli
Aldo Turconi

virole

Danilo Rossi *
Simonide Braconi *°
Giorgio Baiocco
Demetrio Comuzzi
Maurizio Doro
Stefano Pancotti
Luca Ranieri
Luciano Sangalli
Mihai Sas
Hiroshi Terakura
Luigi Tondo
Zoran Vuckovic

violoncelli

Enrico Dindo *
Giuseppe Laffranchini *

Nazareno Cicoria
Ina Schluter
Giuliano Galli
Pierantonio Gibertoni
Simone Groppo
Claire Ibbot
Beatrice Pomarico °
Marcello Sirotti

contrabbassi

Ezio Pederzani *
Giuseppe Ettore *
Sante Beduschi
Claudio Cappella
Demetrio Costantino
Giacchino D'Aquila
Ferruccio Francia °
Piermario Murelli
Emanuele Pedrani °

flauti

Glauco Cambursano *
Bruno Cavallo *
Romano Pucci

ottavino

Maurizio Simeoli

oboi

Alberto Negroni *
Gaetano Galli
Francesco Di Rosa
Renato Duca

corno inglese

Giacomo Calderoni

clarinetti

Mauro Ferrando *
Fabrizio Meloni *
Luigi Gorna

clarinetto basso

Romano Parisi

fagotti

Evandro Dall'Oca *
Valentino Zucchiatti *
Fernando Bombardieri
Nicola Meneghetti

contrafagotto

Renato Musi

corni

Michele Berrino *
Danilo Stagni *
Stefano Alessandri
Alfredo Coppola
Stefano Curci
Claudio Martini
Pier Antonio Pesci

trombe

Giuseppe Bodanza *
Luciano Cadoppi *
Vito Calabrese
Mauro Endatippe
Sandro Malatesta

tromboni

Vittorio Zannirato *
Edvar Erik Torsten *°
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

bassi tuba

Brian Earl
Vito Torsiello

arpe

Luisa Prandina *
Olga Mazzia °

timpani

Jonathan David Scully *
David Searcy *

percussioni

Gabriele Bianchi
Francesco Loris Lenti
Gianni Arfacchia
Giuseppe Cacciola
Marco Pezzinati

tastiere

Francesco Catena *
Ada Mauri *
Beatrice Benzi
Massimiliano Bullo

** prime parti*

° *strumentisti ospiti*

addetto all'orchestra

Eugenio Salvi

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Gaetano Trombini

Comitato Direttivo

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Lino Rondelli

Vanna Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Ido e Ada Casalbani, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Laudomia Del Drago, *Roma*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Wanda Galtruccio, *Milano*

Giuliano e Anna Gamberini, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giancarlo Gasperini e Lora Savini,

Ravenna

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,

Bologna

Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*

Gordon e Ann Getty, *San Francisco*

Vera Giulini, *Milano*

Toyoko Hattori, *Vienna*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini,

Bologna

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,

Ravenna

Edoardo Miserocchi e Maria Letizia

Baroncelli, *Ravenna*

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò,

Ravenna

Cornelia Much, *Müllheim*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*

Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti,

Ravenna

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lino e Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo e Vanna Rovati, *Bologna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni,

Ravenna

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco,

Ravenna

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian e Mercedes Stoutzker, *Londra*

Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio*

Emilia

Calisto Tanzi, *Parma*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Gaetano e Elia Trombini, *Ravenna*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Giammaria e Violante Visconti di

Modrone, *Milano*

Eduardo Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta Weinstock,

Londra

Carlo e Maria Antonietta Winkler,

Milano

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Giorgio Zavarini, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR Scrl, *Ravenna*

CAMST Impresa Italiana di

Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca Spa, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Diners Club International,

Francoforte

Fondazione Cassa di Risparmio di

Parma

Fondazione S. Paolo di Torino

Freshfields, *Londra*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,

Vienna

Marconi Italiana Spa, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat Spa, *Parma*

Rosetti Marino Spa, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

Tir-Valvoflangia Srl, *Ravenna*

Touche Ross & Co., *Londra*

Video on Line, *Cagliari*

Viglienzzone Adriatica Spa, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1996 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Acmar

Agip

Alma Petroli

Ambiente

Assicurazioni Generali

Banca Commerciale Italiana

Banca Popolare di Ravenna

Banca Popolare di Verona

Banco S. Geminiano e S. Prospero

Barilla

Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza

Cassa di Risparmio di Ravenna

CMC Ravenna

CNA Emilia Romagna

Deco Industrie

Enichem

ESP Shopping Center

Fondazione Cassa di Risparmio di Modena

Fondazione Cassa di Risparmio di Parma

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione San Paolo di Torino

Iter

Lega Cooperative Ravenna

Lonza

Parmacotto

Poste Italiane

Rolo Banca 1473

Sapir

EMI
CLASSICS

Simon Rattle



CDC 5556072



CDC 5554762



CDC 7542972



CDC 5555092

EMI
CLASSICS

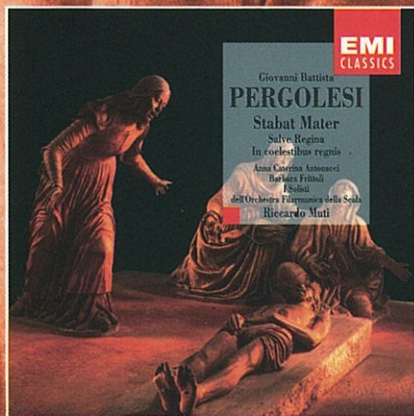
Riccardo Muti

Giovanni Battista
PERGOLESI

Stabat Mater

Salve Regina
In coelestibus regnis

Anna Caterina Antonacci
Barbara Frittoli
I Solisti
dell'Orchestra Filarmonica della Scala
Riccardo Muti



CDC 5561742